

МІХОЭЛІС

— — — — —
МІХОЭЛІС



МИХОЭЛС

СТАТЬИ

БЕСЕДЫ

РЕЧИ

ВОСПОМИНАНИЯ

О МИХОЭЛСЕ

792 С
М 69

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ И РЕДАКЦИЯ К. Л. РУДНИЦКОГО
РИСУНКИ А. Г. ТЫШЛЕРА

Михоэлс — мысли и образы

1

Михоэлс впервые вышел на театральные подмостки сравнительно зрелым человеком: ему было двадцать девять лет. Обычно начинают раньше.

Поздний сценический дебют совпал с годами бурной и щедрой молодости театра первых лет революции. Шел 1919 год, который позднее назвали «незабываемым», Петрограду грозил Юденич. Но в городе, где началась и восторжествовала революция, театральная жизнь не угасала. Возникли новые и новые театры. Среди них, рядом с ними, рядом с Большим драматическим театром, основателями которого были М. Ф. Андреева, А. А. Блок, А. М. Горький, возникла и скромная Еврейская студия под руководством А. М. Грановского.

«В огне и холоде тревог» зачиналось молодое искусство. Никто еще ясно не знал, каким оно должно и может стать. И смелость замыслов и крайность мнений опирались на стихийно-эмоциональное, поэтическое восприятие свершившегося поворота мировой истории.

Новаторы, как правило, не понимали, что рано или поздно их идеи неизбежно должны будут опереться на твердый фундамент, заложенный предшественниками. Старые мастера, за исключением самых дальновидных, широко и свободно мыслящих художников, склонны были «с порога» отвергать все новое, любой ценой отстаивать и охранять традиции — в их неприкосновенности, мастерство — в его раз и навсегда усвоенном, неизменяемом виде. Они не понимали еще, что сутью лучших традиций и коренной природой истинного, в том числе и их собственного, мастерства является чуткость к новому, способность улавливать и выражать перемены, происходящие в жизни общества, что, следовательно, революция неизбежно должна заявить о себе языком подлинного искусства и что тем традициям, на страже которых они стоят, предстоит процесс обновления и омоложения.

Если вспомнить, что в жизни советского театра первых лет его развития активно участвовали Блок и Маяковский, Станиславский и Немирович-Данченко, Мейерхольд и Вахтангов, Таиров и Южин, что тогда еще живы были и играли на сцене М. Н. Ермолова, О. О. Садовская, В. Н. Давыдов, начинали свой путь Б. В. Щукин, Н. П. Хмелев, В. В. Ванин, И. Н. Пев-

цов, И. В. Ильинский, М. И. Жаров и многие другие, то станет ясно, какая разнообразная, многоцветная панорама талантов, исканий, возможностей открылась перед глазами С. М. Михоэлса, которому предстояло проложить в искусстве свой собственный путь.

Студия, в стенах которой он приобщился к искусству, была в особенно сложном положении. Если бы она и пожелала опереться на сложившиеся традиции, она бы не могла этого сделать. Как и другие театры народов нашей страны — украинский, белорусский, азербайджанский, грузинский, армянский, — еврейский театр был до революции гонимым. Существование он влачил жалкое. Среди рукописей Михоэлса хранится его незаконченная статья «Преображение Гольдфадена», в которой кратко и выразительно говорится о том, как угасала культура народов, населявших Россию, «в условиях царских ограничительных правил, когда родной язык народа считался греховным пятном», когда сомнительные театральные дельцы поощряли литераторов писать душещипательные мелодрамы. В качестве примера Михоэлс приводит убогую драматургию Якова Гордина, чьи пьесы «За океаном», «Мирра Эфрос», «Сиротка Хася», «Сатана» и другие долго еще — и в послереволюционное время — ставились на провинциальной сцене. В них как бы в сконцентрированном виде отражались скудные «традиции», которыми располагал театр «в черте оседлости»: мелодраматические эффекты, крикливость, выспренность, слезливость. Как показало будущее, и такие традиции обладали определенным эстетическим потенциалом, они были возвышены в искусстве актрисы Эстер-Рохл Каминской, кое-что дали и спектаклям ГОСЕТ. Все же это было бедное наследство, и фундаментом для новой сценической культуры оно стать не могло.

Возможен был другой путь: обращение к культуре неизмеримо более древней, к библейскому эпосу. Но путь этот сразу уводил в сторону от современности, от революции. Такой путь избрала и отстаивала студия «Габима». Вместе с древним ветхозаветным эпосом на сцену неизбежно должны были явиться и древний язык, давно вышедший из житейского употребления, и те идеи, которыми Ветхий завет проникнут: идеи еврейской религии, национализма, сионизма. Судьба «Габимы» продемонстрировала ложность этого пути, студия, которая не смогла укорениться на советской почве, не сумела найти общий язык с нашим обществом, проникнутым идеологией интернационализма, вскоре покинула пределы Советского Союза, довольно долго странствовала по Западной Европе и Америке и, наконец, нашла свое место в буржуазном Израиле. «Габима», — декларировал еще в первые годы существования этого театра его руководитель Н. Цемах, — не будет свободна от ре-

лигиозных настроений, ибо театр на Востоке, где религиозные настроения особенно сильны, и к тому же театр, который выражает сущность нашей души, естественно будет содержать в себе религиозный экстаз»¹.

А. М. Грановский, основавший в 1919 году студию в Петрограде, был далек и от намерения добиваться «религиозного экстаза», и от националистических взглядов. Но этот талантливый режиссер и опытный мастер не мог предложить студии сколько-нибудь внятной программы. Пользуясь в то время довольно большим авторитетом и известностью, сам давая подчас обильную пищу для споров, завязывавшихся вокруг многих его спектаклей, Грановский по теоретическим вопросам хранил хмурое молчание, в бурной и страстной театральной полемике начала двадцатых годов не участвовал. Он режиссировал, но в споры не ввязывался. На всевозможных и очень характерных для той поры диспутах и конференциях, обычно до крайности запальчивых и острых, не выступал. Об интереснейших спектаклях своих товарищей по профессии — Вахтангова, Мейерхольтда, Таирова, например, — не высказывался. Даже такие принципиальные молчалники, почти не скрывавшие своей неприязни к новой жизни советского театра, как М. А. Чехов, время от времени страстно и заинтересованно подавали свой голос. Грановский стоял в стороне.

Чем это объясняется? Прежде всего, надо думать, тем, что Грановского, прошедшего выучку у великого немецкого режиссера Макса Рейнгардта и ориентировавшегося на Запад, не особенно увлекали и занимали театральные идеи и формы, возникавшие в советском театре двадцатых годов. Он полагал, что на Западе создается подлинно современное искусство, именно там ведется дискуссия, в которой и он охотно принял бы участие. Новые работы Рейнгардта или Крэга казались ему более значительными, нежели новые работы Станиславского или Мейерхольтда. В этом смысле Грановский горько прорчитался. Он находился в самом центре театральной жизни мира, а думал, что сидит в провинции. Ему предстояло заплатить за это очень дорогой ценой. Ибо, человек аполитичный, полностью поглощенный интересами профессиональными, Грановский в 1929 году покинул Советский Союз, полагая, будто за рубежом найдет своему дарованию лучшее применение. Как и другие, принявшие такое решение, он потерпел непоправимую катастрофу. Сперва его встретили с распростертыми объятиями, многие ждали, что Грановский несет с собой опыт и школу удивлявшей весь мир театральной Москвы. А он — жертва странной aberrации — явился в Европу во всеоружии вполне заурядного европейского профессионализма еще довоенной дав-

¹ См.: «Современный театр», 1928. № 23, стр. 453.

ности. Постепенно Грановский стал на Западе рядовым профессионалом, почти ремесленником, и закончил свои дни бесславно.

Все это позволяет понять, что между Грановским и его студийцами взаимоотношения были далеко не простыми, хотя и не принимали форм открытой борьбы.

Режиссерские композиции Грановского, как правило, пронизаны были стремлением к подчеркнутой условности зрелища, внешней праздничности, эффектности. Он обнаруживал незаурядную изобретательность в построении мизансценического рисунка спектакля, очень много внимания уделял выразительности тела актера, движению, жесту, тщательно организовывал темп и ритм действия. Все это было, бесспорно, полезно студийцам, ибо они — в подавляющем большинстве — не имели за плечами мало-мальски серьезной сценической школы. Даже Михоэлс, талантливейший из них, до встречи с Грановским довольствовался эпизодическими, случайными занятиями со случайными педагогами средней квалификации. У Грановского было чему научиться, и его авторитет в студии долго оставался непрерываемым.

Отдавая много сил и времени воспитанию и тренажу студийцев, добываясь прежде всего четкости и чистоты пластического рисунка, ритмически организованной сценической речи, Грановский уделял сравнительно мало внимания репертуару и его идейной интерпретации. В этих существеннейших вопросах он был относительно пассивен. В сфере его компетенции были проблемы мастерства, квалификации, выразительности. Театральная пресса двадцатых годов иногда аттестовала его как «знатока германской театральной техники». В вопросах же репертуара студии были довольно самостоятельны, их инициатива часто определяла и выбор пьесы и ее трактовку.

Первые три года существования театра в Петрограде были для актеров годами скромного ученичества, они еще не смели головы поднять, они безропотно подчинялись и режиссеру и художникам.

Грановский в эту пору, подражая Рейнгардту, делал ставку на театральный символизм, хотя в русском театре символизм фактически ушел со сцены еще в 1910 году и хотя сам Рейнгардт в эти годы в Германии увлекался уже грандиозными постановками античной классики и Шекспира на открытых сценических площадках, на цирковых аренах и т. п. Рейнгардт ставил Мориса Метерлинка и Шолома Аша лет за десять-пятнадцать до открытия студии Грановского. Но Грановский открыл свою студию не чем иным, как Метерлинком и Шоломом Ашем. Из пьес Метерлинка выбрана была самая отвлеченная, почти аллегорическая — «Слепые», Шолом Аш

был представлен драмой «Аммон и Томор», словно бы призванной доказать, что существует на свете и национальный, «собственный», еврейский символизм. Подкрепить этот тезис взялся тогда и Михоэлс, он написал для второго вечера студии пьесу-пролог «Строитель» — тоже вполне символическую — и сам играл в ней фигуру, которая называлась «Дух былого» или проще — «Вчера». Текст этой первой и единственной пьесы Михоэлса, насколько нам известно, не сохранился, и трудно судить, в какой мере она — хотя бы символически — отражала свершившиеся в стране перемены. Во всяком случае, впоследствии Михоэлс о ней старался не вспоминать.

А. Эфрос говорил, что в те ранние годы Михоэлс показался ему «исполнителем чужой воли, не больше» (имеется в виду воля Грановского), что он производил впечатление «взрослого человека, севшего за школьную парту». Все это, без сомнения, верно, и нет никаких фактов, которые позволяли бы утверждать, что Михоэлс оспаривал театральные идеи Грановского. Но, в отличие от Грановского, замкнутого в себе, отгородившегося от общественной и театральной жизни своего времени, Михоэлс обладал жадной восприимчивостью.

Конечно, и Грановский делал эксперименты «в духе времени». Но его смелость чаще всего выражалась только — и единственно — в смелом выборе художника. Одним из таких экстравагантных экспериментов было приглашение Марка Шагала, достаточно уже известного, но никогда в театре не работавшего. А. Эфрос, который был тогда одним из руководителей студии, позднее прекрасно рассказал об этом. Трудно удержаться от искушения воспроизвести его рассказ. Шагалу поручено было оформить первый после переезда студии в Москву и слияния ее с московской студией спектакль — «Вечер Шолом-Алейхема».

В Шагале, вспоминал Эфрос, «не оказалось театральной крови. Он делал все те же свои рисунки и картинки, а не эскизы декораций и костюмов. Наоборот, актеров и спектакль он превращал в категории изобразительного искусства. Он делал не декорации, а просто панно, подробно и кропотливо обрабатывая их разными фактурами, как будто зритель будет перед ними стоять на расстоянии нескольких вершков, как он стоит на выставке, и оценит, почти на ощупь, прелесть и тонкость этого распаханного Шагалом красочного поля. Он не хотел знать третьего измерения, глубины сцены, и располагал все свои декорации по параллелям вдоль рампы, как привык размещать картины по стенам или по мольбертам. Предметы на них были нарисованы в шагаловских ракурсах, в его собственной перспективе, не считающейся ни с какой перспективой сцены...

Когда раздвигался занавес, шагаловские панно на стенах и декораций с актерами на сцене лишь повторяли друг друга. Но природа этого целого была настолько нетеатральна, что сам собой возникал вопрос, зачем тушится свет в зале и почему на сцене эти шагаловские существа движутся и говорят, а не стоят неподвижно и безмолвно, как на его полотнах. В конце концов вечер Шолом-Алейхема проходил, так сказать, в виде оживших картин Шагала. Лучшими местами были те, где Грановский проводил систему своих «точек», и актеры, от мгновения к мгновению, застывали в движении и жесте¹. Линия действия превращалась в совокупность точек. Нужен был великолепный сценический такт, свойственный уже проявившемуся дарованию Михоэлса, чтобы шагаловскую статику костюма и образа соединить в роли реб Алтера с развертыванием речи и действия. Спектакль строился на компромиссе и шел, переваливаясь из стороны в сторону.

Мы должны были пробиваться к спектаклю, так сказать, через труд Шагала. Его возмущало все, что делалось, чтобы театр был театром. Он плакал настоящими, горячими, какими-то детскими слезами, когда в зрительный зал с его фресками поставили ряды кресел; он говорил: «Эти поганые евреи будут заслонять мою живопись, они будут тереться о нее своими толстыми спинами и сальными волосами». Грановский и я безуспешно, по праву друзей, ругали его идиотом, он продолжал всхлипывать и причитать. Он бросался на рабочих, таскавших его собственноручные декорации, и уверял, что они их нарочно царапают.

В день премьеры, перед самым выходом Михоэлса на сцену, он вцепился ему в плечо и иступленно тыкал в него кистью, как в манекен, ставил на костюме какие-то точки и выписывал на его картузе никакими биноклями не различимых птичек и свинок, несмотря на повторные, тревожные вызовы со сцены и кроткие уговоры Михоэлса, — и опять плакал и причитал, когда мы с силой вырвали актера из его рук и вытолкнули на сцену»².

Все эти колоритные эпизоды с превеликой наглядностью показывают, в каких трудных условиях начинал Михоэлс, какой неуверенный рулевой вел корабль. А ведь Михоэлс мог чувствовать себя на борту всего лишь юнгой. Тем не менее, невзирая на качку, он достаточно уверенно делал первые шаги.

В «Вечере Шолом-Алейхема» самыми значительными были

¹ Такие моменты фиксации действия, вдруг словно бы замедившего в неподвижности, Грановский старался приурочить к самым острым ситуациям пьесы, он считал, что тем самым мизансцене придается символическая значительность. — *К. Р.*

² А. Эфрос, *Художники театра Грановского*. — Журн. «Искусство», М., 1928, № 1—2, стр. 62—64.

его работы — реб Алтер и Менахем-Мендель. Критики замечали в его ролях тонкое сочетание комедийности с глубоким лиризмом. Его актерская тема обозначалась как тема высокой мечты, осеняющей жалкую, прозаическую действительность. Смешные и трогательные герои Михоэлса были поэтами в душе и потому — прескверными практиками в жизни. Высокая настроенность души мешала им заниматься делом, они оказывались всегда в проигрыше среди реальной, суровой жизни.

Уже в середине двадцатых годов «театр Грановского» стал восприниматься и как «театр Михоэлса».

В 1927 году критик М. Загорский писал, что еще неизвестно, как сложилась бы судьба этого коллектива, «если бы этот театр не нашел такого блестящего артиста, каким показал себя Михоэлс»¹.

«Перемещение центра тяжести» с режиссера на актера в принципе характерно для советского театра конца двадцатых годов. П. А. Марков еще в 1925 году заметил, что если в первые послереволюционные годы «не актер определял эстетическое направление и не он выражал сценический стиль эпохи» — все это было привилегией режиссера, — то к середине двадцатых годов стал гораздо более интересен «индивидуальный образ актера, возникший из сочетания традиционной техники, глубоко личных приемов мастерства... Применительно к каждому отдельному актеру возникает проблема «внутренней формы»... Возобновляется значение актера на театре... Театр отдает накопленное богатство актеру»². В это именно время Б. В. Щукин стал наиболее притягательной силой Вахтанговского театра, в театре им. Мейерхольда вышли на первый план сперва И. Ильинский, затем Э. Гарин, МХАТ 2-й стал театром Михаила Чехова, в театре им. МГСПС все лучшее сосредоточилось вокруг В. Ванина и т. д. Так было в новых, возникших после революции театрах. В старых, давно завоевавших славу коллективах, стремительное выдвижение молодых артистов было еще заметнее: стоит лишь назвать имена С. Кузнецова, В. Пашенной, Н. Хмелева, Б. Добронравова, Н. Баталова, М. Яншина, А. Тарасовой, О. Андровской, чтобы в этом убедиться.

Почему в театре Грановского именно Михоэлс воплотил в себе характерное знамение времени? Оставим пока в стороне талант и интеллект актера. Обратимся только к фактам его биографии.

К счастью для артиста, юность Михоэлса сложилась так, что наиболее сильные театральные впечатления его связаны

¹ М. Загорский, С. М. Михоэлс. — «Красная нива», 1927, № 14, стр. 27.

² П. Марков, Современные актеры. — «Временник РГО», кн. I, М., 1925, стр. 241—250.

были с творчеством великих артистов: Элеоноры Дузе и Александра Моисси, В. Давыдова, К. Варламова, В. Комиссаржевской и П. Орленева. Уже зрелым художником С. М. Михоэлс много раз с глубоким удовлетворением, с гордостью даже повторял, что знал В. Ф. Комиссаржевскую во всех ее лучших, прославленных ролях. Орленева он смотрел в лучшие для знаменитого трагика годы, когда его искусство несло с собой волнующий пафос защиты человечности, обладало тонкостью проникательного психологизма, когда Орленев еще был «в полной силе».

В 1944 году Михоэлс вспоминал: «Мне выпало большое счастье видеть в свое время многих крупных актеров. Я видел Комиссаржевскую во всем ее репертуаре, видел Орленева в молодости, когда он играл царя Федора, помню знаменитую интонацию, Орленевым найденную, угаданную, когда он спрашивал: «Я царь или не царь?» Весьма примечательно, что эти свои юношеские впечатления Михоэлс соединил, «сдвинул» с теми более поздними впечатлениями послереволюционных лет, когда его поразил, взволновал возобновленный в новой режиссерской редакции К. С. Станиславского «Ревизор» с М. А. Чеховым — Хлестаковым и М. М. Тархановым в роли Луки Лукича Хлопова.

Михоэлс рассказывал: «Когда Чехов — Хлестаков, завираясь, сообщал, что у него с министрами и послами «ивист свой составил: министр иностранных дел, французский посланник, английский, немецкий и я», то актер мгновенно, не задумываясь, указывал рукой, кто где за столом сидел, где один посланник, где другой, а где уж он сам, и эта простейшая деталь силой конкретности видения сразу придавала хлестаковскому вранью необычайную убедительность, она полностью парализовала все вполне вероятные сомнения оторопевших слушателей. Такая деталь только кажется простой, близко лежащей, на самом деле ее надо найти, и — трудно найти, ибо это полноценное образное средство, это прием реалистической характеристики... Другой такой же прием поразил меня в этом спектакле у Тарханова. Я считаю Тарханова художником огромной образной силы, он пишет масляными красками, с увлечением, с преувеличением, нарушая порой внешнее правдоподобие, но абсолютно убедительно. Так вот, когда Хлестаков — Чехов приставал к Луке Лукичу «насчет женского полу» и домогался, какие ему больше нравятся, «брюнетки или блондинки», Тарханов — Лука Лукич долго мялся, стеснялся, путался, отмалчивался, а потом вдруг во весь голос кричал Хлестакову — «Оробел!!»¹.

¹ С. Михоэлс, Работа актера над образом. Стенограмма беседы 8 декабря 1944 г. Архив С. М. Михоэлса.

Михоэлс часто ссылался также на творчество Степана Кузнецова и Андрея Петровского. Но суть не в тех или иных конкретных фактах. Суть в том, что прочным фундаментом его творчества и его артистическим компасом служили юношеские восприятия игры великих мастеров тонкого психологизма Дузе и Моисси, артистов-поэтов, какими были Комиссаржевская и Орленев, что с этими впечатлениями смыкались мощно воздействовавшие на Михоэлса события советской театральной жизни послереволюционных лет. Он меньше всего склонен был вариться в студийном соку, его влекло за собой стремительно развивавшееся искусство К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова и его учеников и многих других. На сцену еврейского театра Михоэлс приносил осмысленный им по своему опыт русского советского театра. Позже он с большим вниманием знакомился с искусством других театров нашей страны — украинского, белорусского, грузинского, узбекского. Он быстро начал ощущать себя прежде всего советским художником — советским и по мировоззрению, и по своим политическим взглядам, и по своей позиции в искусстве. И это именно ощущение сумел конкретно, зримо, реально выразить в сценических образах.

Такова была общая линия его движения и развития. Но, при всей стремительности этого движения, оно не было беспрепятственным. Как трудно приходилось Михоэлсу поначалу, показывает опыт его работы над Уриэлем Акостой. В петроградской постановке трагедии Гудцова (1919) начинающему артисту Михоэлсу вредили не только напыщенность декламации и связанность движений (обычные грехи дебютантов, брошенных в сценическое действие, как щенки в воду, — без подготовки, без тренажа, без обучения), не только плохой перевод текста и элементарный рационализм режиссуры (ставил «Уриэля» не Грановский, а один из его малоизвестных сподвижников), но и собственное Михоэлса представление об Уриэле. Уриэль виделся ему жертвой, а не борцом. Он говорил после, что этот неудачный Уриэль ассоциировался в его сознании с образом человека, у которого перебиты руки. Отсюда возникли и характерные детали костюма: один рукав — белый — пересечен черной полоской, другой — черный — перерезан белой полоской. Руки перебиты, неспособны к действию — вот каков был лейтмотив роли.

Через три года в Москве, в постановке самого Грановского, Михоэлс играл Уриэля уже совсем по-иному. Актер, профессионально сложившийся, уверенно владевший теперь своим телом и голосом, очертя голову кинулся в другую крайность. Теперь Уриэль был для него воплощением безудержного фанатизма, агрессивной энергии мысли. Это был бунтарь с ры-

жей, огненной головой, в любую минуту готовый сложить свою голову за идею, которой служит. Этому Акосте вовсе не интересна была Юдифь, любовные сцены он только формально «отыгрывал», а его отречение выглядело по меньшей мере небудительно...

Что же произошло, почему одна крайность сменила другую? Видимо, первый Акоста в спектакле 1919 года был сыгран еще «безотносительно» к революции, зато второй, в 1922 году, был полностью обусловлен стремлением вложить в роль революционное бунтарство, сделать образ, как тогда говорили, «созвучным революции». Обе попытки не удались, обеим актерским концепциям упрямо противилась пьеса. Но перемена позиции Михоэлса была знаменательна.

2

Михоэлс и Грановский были сверстники, одногодки, но когда сейчас пытаешься проникнуть в их взаимоотношения тех лет, в «кухню» их совместных работ, то Грановский выглядит всезнающим и благоразумным учителем, умеренным, давно сложившимся человеком, а Михоэлс кажется бурно развивающимся юношей, для которого каждый год — новый год, каждая роль — новый этап жизни, каждый шаг — шаг вверх.

С Михоэлсом, как и с Зускиным, и со многими другими артистами, но прежде всего и сильнее всего — именно с Михоэлсом, в «цивилизованные», по метроному рассчитанные и размеренные спектакли Грановского врывалась крикливая, суетливая, на первый взгляд никакой организации не доступная и вообще «внеэстетичная», грязная и жалкая, скудная и безнадежная местечковая жизнь. Она полным голосом вопила о своих бедах, как только театр прикасался к Шолом-Алейхему, Гольдфадену, Перецу, Менделе Мойхер-Сфориму и другим классикам еврейской литературы. И, вопреки всем ожиданиям, эта местечковая жизнь не только поддавалась в спектаклях театра определенной эстетической организации, но получала и вполне четкое идейное осмысление. «Переоценка старых ценностей, — говорил позднее Михоэлс, — стала линией идеологического поведения театра. Он с ожесточением обстреливал идеологические позиции местечковых масс и мелкобуржуазной интеллигенции...».

Едва ли не самым любопытным в этом плане был спектакль «Колдунья», Грановским поставленный, И. Рабиновичем оформленный, но в актерской игре Михоэлса обретший стиливую и смысловую завершенность.

Старая, наивная пьеса Гольдфадена рассматривалась режиссером и художником как предлог для «народной игры». Ра-

бота над спектаклем велась вплоть до конца 1922 года, отзвуки таировской «Принцессы Брамбиллы» и вахтанговской «Принцессы Турандот» были в нем неизбежны и слышались вполне явственно. Пьеса, в которой злая баба с помощью злой колдуньи упрятала мужа в тюрьму, а падчерицу продала в гарем турецкому султану, была, конечно же, просто сказкой и ставить ее имело смысл только с той же целью, с какой Таиров ставил сказку о Брамбилле, а Вахтангов — сказку о Турандот: чтобы канву сказочного сюжета расшить праздничными блестками веселой и озорной театральности, чтобы в самой радости представления выразить радость освобождения.

Грановский, по словам А. Эфроса, ставил «Колдунью» «как народную игру, как спектакль еврейских масок, и ее невзыскательный, наивный сюжет пробивался у него точно нитка через елочные игрушки, от блеска к блеску, от пляса к плясу, от песни к песне. Рабинович, добрым товарищем, переводил это на свой язык: он был занят тем, чтобы расширить пространство, а не сужать его, усложнять, а не схематизировать, вызывать на использование, а не ограничивать, показывать актера и реквизит со всех сторон, а не с нескольких точек... «Колдунья» была слажена только из лестниц и коробов, но они жили, и все жило на них — каждая ступень, каждый выступ ждали актера и предъявляли его; эти ни на что реальное не похожие формы создавали тем не менее городок, еврейское местечко...»¹.

Многое в этом спектакле тяготело к гротескным средствам выразительности. Гротеск был театральной формой проклятия навсегда ушедшему прошлому. Расставаясь с ним, зло и желчно его высмеивая, сцена часто порождала образы жуткие, фантазмагорические. «Густые и яркие краски гротескного грима», — писал много лет спустя Михоэлс, щедро накладывались на лица актеров. Тяготение к гротеску не было, разумеется, монополией театра Грановского или артиста Михоэлса, не было их открытием, оно тоже было «знамением времени» и внутренне обусловило, например, стиль игры Михаила Чехова в «Ревизоре», поставленном Станиславским, сказалось в таких работах Мейерхольда, как «Смерть Тарелкина», последовательно проявлялось в искусстве Вахтангова.

В «Колдунье» герой Михоэлса, Гоцмах, неожиданно для всех превратился в веселого скомороха, заводилу и затейника в местечковой толпе. Новшеством и чрезвычайной актерской смелостью было уже одно то, что Михоэлс этого плутоватого уличного торговца, коробейника, превратил в скомороха-сатирика, весело высмеивающего и пародирующего все на свете: мо-

¹ А. Эфрос, Художники театра Грановского.— Журн. «Искусство», М., 1928, № 1—2, стр. 66—67.

литвенные причитания, торговые махинации, местечковые обычаи и нравы. Еще важнее оказалось другое: здоровый, мажорный тон, радостный оптимизм, которым была в преизбытке насыщена роль. Ее внешний рисунок обладал гротескной остротой, критики писали об «экстатической игре», о «рвущейся наружу экспрессии» Михоэлса, но самый характер экспрессии был новым. В Гоцмахе кипела, переливалась через край радость бытия, жила победоносная тема сметливости, находчивости, неумной энергии. А. Эфрос впоследствии упрекал Михоэлса в том, что он «не смел дать Гоцмаху жизненность судьбы», «не исправил сценария». Действительно, в этом персонаже Михоэлса не было отражения определенной человеческой судьбы, на чем артист впоследствии всегда настаивал. Гоцмах был фигурой скорее театральной, чем жизненной, это была маска. Гоцмах — шут, арлекин. Но его задорная арлекинада, не раскрывавшая судьбы героя и даже никак не объяснявшая и не комментировавшая ее, несла с собой нечто более существенное: радостное и ликующее ощущение судьбы освобожденного народа. Недаром один из рецензентов писал тогда о веселом празднестве толпы «во главе со своим Гоцмахом, этим сочетанием местечкового прасола и арлекина, зубоскала, Фигаро и Дон Кихота»¹. Особенность игры Михоэлса состояла в том, что он вводил своего местечкового героя в круг таких далеких, казалось бы, ассоциаций.

Если «Колдунья» в целом была связана нитью преемственности с таировской «Брамбиллой» и вахтанговской «Турандот», то Михоэлс — Гоцмах отчасти являл собой перенесение вахтанговского принципа сценической импровизации на подмостки еврейского театра. Его задачи в спектакле были в принципе такими же, как задачи Щукина — Тарталья, Кудрявцева — Панталоне, Глазунова — Бригеллы и Горюнова — Труффальдино в спектакле Вахтангова. Эти маски тоже не обладали «жизненностью судьбы». И «сценарием», и режиссурой им была вменена в обязанность импровизация. По свидетельству Н. М. Горчакова, Вахтангов ставил перед исполнителями этих ролей такие требования: «В любом моменте пьесы — почувствуете ли вы, что падает ритм той или другой сцены, произошла ли накладка у цанни, или еще что-то нелепое, — вы должны мгновенно появляться и своими действиями, импровизацией закрывать прорыв, поднимать ритм, спасти положение. Вы, четверо недремлющих, — стража спектакля»². В «Колдунье» такую задачу принимал на себя один Михоэлс — Гоцмах. Он был «заводилой» не только в местечковой толпе, но

¹ «Прожектор», 1923, № 22, стр. 28.

² Н. М. Горчаков, Режиссерские уроки Вахтангова, М., 1957, стр. 157.

и в спектакле, он приводил действие в ход, управлял его темпом и ритмом, он был живой душой представления.

Происходило это не только потому, что сценические функции масок в «Принцессе Турандот» и Гоцмаха в «Колдунье» были сходны. В сходных случаях возможны разные решения. Михоэлс избрал вахтанговский прием и создал свою вариацию вахтанговской темы по той простой причине, что тогда, в конце 1922 года, открытие, свершенное Вахтанговым в его «Принцессе Турандот», воспринималось — вполне справедливо — как самое свежее, самое смелое слово театральной теории и практики.

Михоэлс отдавал себе ясный отчет в том, что происходит в театральных залах Москвы — у Станиславского и Немировича-Данченко, у вахтанговцев, потерявших своего учителя в том же 1922 году, у Мейерхольда, у Таирова. Михоэлс варился в московском театральном котле. Его восхищало многое, но он с безошибочной точностью отбирал «себе», «для себя» то, что было родственно и близко его собственному таланту.

Вахтанговское ощущение выразительности сценической формы Михоэлс «присвоил» на всю жизнь и энергично отстаивал даже в те времена, когда перестали видеть разницу между выразительностью формы и формализмом.

Следующей после «Колдуньи» значительной работой Михоэлса была роль Шимеле Сорокера в спектакле «200.000» по Шолом-Алейхему. Михоэлс играл бедного портного, внезапно вознесенного судьбой «из грязи в князи» и снова — с чувством облегчения и радости — вернувшегося к прежнему, скромному и трудовому житью-бытью. С чрезвычайной силой противопоставлял Михоэлс своего простодушного портного, случайно разбогатевшего и неминуемо обреченного на разорение, — тем, кому богатство досталось не по капризу судьбы, а по закону власти сильных, изворотливых и цепких. Случайность выглядела горестной и безоружной перед лицом суровой закономерности.

Сколько бы ни важничал Шимеле Сорокер, как бы он ни пыжился, все равно он был незащищен перед теми, с кем на короткое, лотерей назначенное мгновение сравнился только для того, чтобы опытные местечковые хищники могли его обобрать. Но, подтрунивая над своим казавшимся героем, иронически обыгрывая его тщетные попытки казаться «на высоте положения», Михоэлс с большим воодушевлением выдвигал на первый план и поэтизировал тему труда. В поэтизации прозаического ремесла, в смелой метаморфозе, делавшей портного художником, вдохновенным творцом (пусть простоватым, но — вдохновенным), таился главный секрет роли. Тут совсем другая закономерность торжествовала свою, неизмеримо более важную победу: честная и искусная работа несла с собой высо-

кую радость, недоступную и непостижимую для хитроумных маленьких буржуа.

Впоследствии Михоэлс много думал, говорил и писал о поэзии в актерском творчестве, о поэтическом реализме. В этих его размышлениях учитывались, конечно, и уроки Вахтангова.

Вахтангов писал: «Верно найденные театральные средства дают автору подлинную жизнь на сцене. Средствам можно научиться, форму надо сотворить, надо нафантазировать. Вот почему я это и называю фантастическим реализмом»¹.

Акт «сотворения формы» скоро станет для Михоэлса обязательным и неизменным условием работы над ролью. В этом аспекте Михоэлс, практик и теоретик театра, быть может, наиболее интересен, ибо чаще всего у него речь идет о форме актерского образа, в которую должно свободно изливаться актерское переживание. И форма эта не задается актеру режиссером и не подсказывается ему, нет, она самим актером, сознательным художником, самостоятельным поэтом «для себя» фантазируется и творится. Тем самым жизненной правде дается осмысление, она становится правдой художественной, одухотворяется поэтической мыслью, другими словами — через нее раскрывается идея образа.

При всей близости Михоэлсу этих лет художественных взглядов Вахтангова между ними было и коренное различие. Оно предопределялось привязанностью искусства Михоэлса к быту, к бытовой конкретности, к определенному человеческому материалу, которым он располагал, от которого он только и мог начинать акт творчества. Куда бы он ни шел, он выходил из местечка. Местечковая жизнь, местечковые люди были предметом его творчества.

Горестная и суетная нищета, беспорядочная и бесшабашная толчея, путаница бедствий, из которой вырывались на сцену его герои, — все это требовало какого-то осмысления. Можно было однажды, приплясывая и балагурия, пройти по краю этой беды, и в роли Гоцмаха Михоэлс так и поступил. Но он чувствовал, что одним только смехом с цепким миром прошлого не разделаться. В этот крикливый хаос надо было внести порядок, из него надо было извлечь некую мысль. Вот здесь-то, в поисках обобщающей мысли, способной помочь человеку разобраться в повседневной суете, дать его жизни смысл, начиналась философская тема в актерском искусстве Михоэлса. Она определилась не сразу. Но, едва наметившись, только еще созревая, силой своей серьезности, ответственности выводила артиста за пределы вахтанговской театральности. Театральное

¹ Сб. «Евг. Вахтангов, Материалы и статьи», М., 1959, стр. 214.

и праздничное оттеснялось жизненным и философским. В роли Шимеле Сорокера это уже ощущалось.

Что же касается театральных средств, которым, по словам Вахтангова, «можно научиться», то Михоэлс многому действительно научился, многое поднял до уровня высокого искусства.

Он отполировал, очистил от шероховатости и возвратил народу в облагороженном виде освобожденные от пошловатого налета песенки, поговорки, пляски. В обеих ролях, с которых начинается зрелый Михоэлс — в Гоцмахе и в Шимеле, — он выходил на сцену во всеоружии синтетического искусства.

Его сценическим созданиям, несомненно, сопутствовал сильно и явственно выраженный национальный колорит, образы Михоэлса приносили с собой атмосферу той жизни, из которой были извлечены. Но в этих образах национальное не выступало в самодовлеющих этнографических формах, не становилось ни главным объектом актерских усилий, ни предметом поэтизации. Мысль артиста устремлялась в более высокие сферы, искала обобщений, выходящих за пределы привычной тематики коллектива ГОСЕТ. Образы Михоэлса, словно бы попутно захватывая с собой все прекрасно освоенные актером богатства национальной характерности, решительно вырывались из объятий цепкой местечковой экзотики. В них звучало — все сильнее и все явственнее — новое, социалистическое по духу и смыслу понимание и утверждение гуманизма.

Знаменателен в этом смысле был фильм «Еврейское счастье» (1925), сценарной основой которого послужили рассказы Шолом-Алейхема. Центральной ролью фильма стала уже игранная Михоэлсом на сцене роль Менахем-Менделя.

Когда фильм появился на экране, критик М. Загорский сразу заметил, что кинообраз «во много раз перерос его первоначальный сценический вариант и может считаться совершенно самостоятельным созданием, живущим совершенно в других измерениях и отношениях с людьми и миром. Михоэлс недаром заставляет своего Менахем-Менделя на экране видеть себя в мечтах королем всемирного треста по устройству семейного счастья. В этом сне, в этих мечтах раскрывается самый замысел Михоэлса превратить своего маленького героя силой своей влюбленности в детский, чистый и ясный мир его души, силой своего романтического воображения и патетического сочувствия в большой и символический образ еврейского неудачника и мечтателя, в сердце которого живет громадная любовь ко всем людям. Здесь был дан выход из местечкового быта в широкий мир фантастики и романтики, но при полном сохранении аромата самого образа...»¹.

¹ М. Загорский, Михоэлс, М.—Л., 1927, стр. 31.

Сам Михоэлс высказался по этому поводу короче и проще: «Я задался целью создать в картине не маску, а образ»¹. В этих словах выражено было определенное — как к пройденному этапу — отношение к самым первым студийным работам, к тому «Вечеру Шолом-Алейхема», когда Михоэлс, взятый в тиски Грановским и Шагалом, пытался в наивной обобщенной форме театральной маски нащупать собственную, человеческую и актерскую тему. Тогда она еще едва обозначалась и полностью исчерпывалась в границах характерности, «аромата», экзотики. Теперь речь шла о полнокровном образе живого человека, каким и явился на экран Менахем-Мендель.

Образ этот рождался в сложной борьбе. Фильм ставил А. М. Грановский, его на этот раз воодушевляли задачи этнографические. Учитывая, что «картина заказана Америкой, для которой изготавливается специальный негатив с еврейскими и английскими надписями», он хотел дать в фильме «целый ряд еврейских обрядностей — свадьбу, похороны, со всеми теми бытовыми и фольклорными оттенками, которые с революцией почти совершенно исчезли...»². Он хотел быть реставратором ушедшей «экзотики». Однако Михоэлса, по-прежнему относившегося к Грановскому вполне уважительно, интересовало нечто совсем иное. Он выступил во время съемок фильма в журнале «Советский экран» с маленькой статьей «На сцене и в кино», в которой писал, между прочим:

«Если для режиссера здесь открываются огромные возможности вовлечь в композицию множество явлений, подчинить своим заданиям внешний мир, городскую сутолоку, деревенский пейзаж и т. д., — то для актера возможности не только суживаются, но и очень часто сводятся лишь к техническому выполнению заданий».

Так — исподволь, в форме общих рассуждений Михоэлс-актер заявлял о своем несогласии с методами Грановского-режиссера. И продолжал:

«В первый раз увидев себя на экране, я испытал то же чувство, какое у меня было, когда я впервые услышал свой голос в фонографической передаче. И, конечно, сцену живую, непосредственную кино для актера заменить не в состоянии».

Один исключительно важный урок получает актер сцены в кино, — оно научает его объективировать результаты своей работы, отделять внутренне актера-автора от актера-образа (в актере сцены эти два момента — объективный и субъективный — сливаются)³.

¹ «Кино», 1925, № 36.

² «Советский экран», 1925, № 22, стр. 11.

³ С. М. Михоэлс, На сцене и в кино. — «Советский экран», 1925, № 22, стр. 5.

К размышлениям о природе авторского, творящего начала в актерской игре Михоэлс впоследствии будет возвращаться неоднократно, тема эта навсегда останется острой, сложной и волнующей для него.

Что же касается практики, то в этом смысле итог его первого выступления в кино был довольно неожиданным. После всех жалоб (и вполне искренних — это видно хотя бы из того, что впоследствии Михоэлс кино не любил и снимался в редчайших случаях) актер одержал полную победу и над режиссурой, и над новой для него раздражавшей его техникой.

Главное, что было сделано и сохранило до наших дней живое обаяние искусства в фильме «Еврейское счастье», — было сделано Михоэлсом. Страсть Грановского к реставрации ушедшей местечковой экзотики, сложность разрозненных съемок, когда — по словам Михоэлса — «самому актеру не дано синтетически объединить все эти отдельные и разрозненные эпизоды»¹, были какой-то трудно постижимой силой отодвинуты и преодолены. Сотворила это чудо и властвовала мысль актера, пронизавшая и скрепившая воедино все эпизоды, глубокая и взволнованная мысль о том, какое могущество заключено в человеческой мечте. Герой Михоэлса, пусть неудачник, был мечтателем и оптимистом. Его вера в возможность настоящего счастья для всех людей, в недавнем прошлом еще обездоленных, для всех, кто был преследуем и гоним, придавала картине в целом бодрый и мажорный тон.

Нельзя сказать, что этот фильм, как мечтал Грановский, очень поразил американских зрителей. Но по советским экранам он прошел с большим и вполне заслуженным успехом.

Следовало бы ожидать, что успех этот будет по достоинству оценен и понят Грановским. Но этого не произошло.

Актеры ГОСЕТ почтительно слушались Грановского, но учились больше у Михоэлса и у Зускина. Грановский же был несколько растерян, бросался в крайности.

«Ночь на старом рынке» Переца ставилась в мистическом полумраке, под звуки траурной музыки, старались создать спектакль-реквием, пугали публику тоскливыми вереницами шествовавших по сцене оживших мертвецов. Цель была странная: создать «карнавал ужасов». От спектакля веяло полузабытым к этой поре Леонидом Андреевым, средства выразительности заимствованы были из символистских работ Макса Рейнгардта, хотя сам Рейнгардт в это время давно уже считал их пройденным этапом и ставил Шекспира.

Другой крайностью явилась постановка «Труадека» Жюлья Ромена, которая ввергала театр в веселую стихию сатириче-

¹ С. М. Михоэлс, На сцене и в кино. — «Советский экран», 1925, № 22, стр. 5.

ского фарса и понуждала к «игре гротесками», уже не удовлетворявшей Михоэлса. Его влекло к реалистической полноте жизни, к емкости, обширности идейного и эмоционального содержания ролей. Этому не отвечали ни мрачная мистика «Ночи на старом рынке»; ни хлесткая памфлетность «Труадека», где более всего восхищала работа художника Н. Альтмана. «Из черноты раскрытой до глубин сцены он извлек с помощью электрических фонарей видение ночного Парижа», — писал критик Н. Волков. «Альтман шел во главе спектакля, — писал и А. Эфрос. — Тонкий и сознательный талант Михоэлса — Труадека должен был стараться лишь не отставать от художника»¹. Михоэлса хвалили и в «Ночи на старом рынке», и в «Труадеке», но похвалы звучали довольно сдержанно.

Михоэлс мастерски делал, что требовалось, но то, что требовалось, было не очень ему интересно, и душу свою он в эти роли не вкладывал, а после редко и неохотно о них вспоминал.

Зато в «Путешествии Вениамина III» Менделе Мойхер-Сфорима Михоэлс и Зускин, дружно и в ногу, сделали огромный шаг вперед. Если говорить о взаимоотношениях внутри-театральных, значение которых обычно критикой недооценивается, то это был шаг, который вывел обоих — и Михоэлса и Зускина — прочь из круга довольно навязчивых театральных идей Грановского, чья «рейнгардтовщина» стала, по злому и меткому выражению А. Эфроса, «падать до кафешантанности». Двое актеров выступили на авансцену решительно и вполне самостоятельно. К чести Грановского надо признать, что он всегда отступал перед силой таланта, отступил и на этот раз.

И Михоэлс и Зускин в спектакле «Путешествие Вениамина III» преобразовали самую природу актерского искусства своего театра. Л. Тамашин, изучавший ранние годы деятельности этого театра, замечал: «Искусство актера ГОСЕТ было рационалистично и условно, лишено тонкого мхатовского психологизма; в основе облика спектакля был четкий ритм, строго разработанный подчеркнутый жест, пантомимически-выразительная группировка персонажей, непрерывное, но строго выверенное и сценически обработанное движение». Театр, продолжал Л. Тамашин, «стремился к созданию синтетического искусства, органически сочетающего в себе слово, пение и танец»². Все это мастерство и богатство Михоэлс и Зускин захватили с собой, отправляясь в новое сценическое странствие. Но перед ними на этот раз были новые цели, значит, им понадобились и новые средства.

¹ А. Эфрос, Художники театра Грановского. — Журн. «Искусство», М., 1928, № 1—2, стр. 73—74.

² Л. Тамашин, Еврейский театр (1917—1925). Рукопись.

Менделе Мойхер-Сфорим, классик еврейской литературы, писатель прошлого века, в «Путешествии Вениамина III» дал национальную вариацию бессмертной темы Дон-Кихота. Вениамин — не кто иной, как местечковый Дон-Кихот, его друг, Сендерл, конечно же, Санчо Панса. Михоэлс и Зускин сквозь Мойхер-Сфорима рвались и прорывались к великому гуманизму «первоисточника», к Сервантесу.

Актерский дуэт Михоэлса и Зускина звучал в спектакле с такой слитностью, что анализировать каждого в отдельности почти невозможно. Вдвоем, в дуэте, актеры вели одну тему, которую Михоэлс обозначил как «подрезанные крылья». Что означает это выражение, в чем его смысл? В невозможности оторваться от прозы жизни, в неосуществимости поэтической мечты.

По-видимости, мечта Вениамина довольно скромна: он покидает жалкую Тунейдовку, ибо до него дошли вести, что где-то далеко есть совсем иная страна, в которой людям живется свободно и радостно. Одушевленный мечтой попасть туда, Вениамин увлекает за собой своего друга, благоразумного Сендерла, и они пускаются в путь. История их странствий показывает, как мало нужно было для счастья человеку изнуренному, изношенному жизнью. Хотя бы иллюзия перемены обстоятельств уже способна была его удовлетворить. Для Вениамина важен — и целиком поглощает его — именно волевой импульс. Он совершил поступок, решился, сделал шаг, ушел. Уже одно это наполняет его сердце вдохновением и гордостью. Все, что угодно, но он — не вернется. Ни шагу назад!

Перец Маркиш писал, что на протяжении всей почти роли Михоэлс старался так строить мизансценический рисунок, чтобы зрители видели Вениамина в профиль. Наблюдение это не подтверждается, такого замысла не было, и многие мизансцены были фронтально обращены в зал. Зрители видели Вениамина и в фас и в профиль. Интересно, однако, что в сознание Маркиша врезался именно вдохновенный профиль Вениамина, запомнились резко, силуэтно очерченные напряженные черты мечтателя, упорно шагающего в неведомые, фантастические края.

Михоэлса всегда занимала проблема «авторства» актера, иначе говоря, его волновала концепция образа. Роль Вениамина выдвинула перед ним весьма сложные задачи, поставила его перед необходимостью строго продуманных и точных решений.

Пьеса, написанная И. Добрушиным на основе прозы Менделе-Книгоноши (прозвище Менделе Мойхер-Сфорима), предлагала актеру резко отрицательное, презрительное даже отношение к Вениамину, которого она вполне уравнивала с другими, жалкими и глупыми «небокоптителеми», обывателями

Тунеядовки. Образ Дон-Кихота, маячивший перед актером, требовал, напротив, возвышения Вениамина над общим уровнем, возведения его на пьедестал подлинной трагедии, ибо, хотя препятствия на пути Дон-Кихота являются мнимыми, все же сам он — активно действующий герой, волевая натура.

Обе эти возможности были Михоэлсом отвергнуты. Он дал Вениамину вдохновение мечтателя, неистовый темперамент. Подобно Санчо, Сендерл, которого играл Зускин, постоянно сдерживал энергию и притормаживал активность Вениамина. Но в большой мере связывал темперамент Вениамина и сам Михоэлс — иронией, подстерегавшей героя на каждом шагу. Духовная красота Вениамина, благородство порыва и чистота намерений не подвергались сомнению, и уже поэтому зачислить его в разряд «небокопитителей» оказывалось невозможно. Но Михоэлс не наделил своего Дон-Кихота ни храбростью, ни готовностью сложить голову за собственные мечты. Артист помнил, что этот Дон-Кихот вышел из Тунеядовки, а не из Ламанчи. Робость сопутствовала самым вдохновенным его порывам. Крылья были подрезаны. Когда иные критики с пафосом утверждали, что надо «обладать огромным тактом и таким недюжинным умом, как у Михоэлса, чтобы понять, что здесь нельзя допустить и тени комизма»¹, — они ошибались, ибо «тьнь комизма» следовала за Вениамином неотвязно.

Он тем и брал за душу, что был, несмотря ни на что, смешон, этот хлипкий человечек в ермолке, в странном, порванном на локтях капотике, в кургуzych брючках, высоко подвернутых заодно с белыми подштанниками — чтобы удобнее было шагать, — в потрепанном зеленом платке, ерзающем вокруг шеи, и с перевязанной — тоже ради дорожных удобств — бородачкой... Такое ироническое снижение образа чрезвычайно сближало Вениамина с Сендерлом, дистанция между ними была гораздо более короткой, нежели дистанция между горделивым, возвышенным Дон-Кихотом и прозаичным Санчо. Лиризм Зускина, как это происходило неоднократно, здесь сливался с темпераментом Михоэлса, и Сендерл-Баба, жалкий кривоногий человечек, полностью разделял мечту своего товарища, не теряя, однако, связи с реальным, будничным миром.

После всех мытарств и превратностей путешествия, ограбленные дочиста, усталые, едва живые, герои возвращались домой. К разбитому корыту. Но в этот момент, в момент полного краха, оба вспоминали свое мучительное и неудачное странствие, как прекрасный, волшебный сон. Отныне в их жизни появился особый смысл. Они не добились счастья в настоящем и не получают его в будущем, но они завоевали и выстрадали прекрасное прошлое. Этого у них теперь не отнимешь.

¹ О. Любомирский, Михоэлс, М.—Л., 1938, стр. 55.

В конечном счете это был спектакль о красоте мечты, о том, что высокая, благородная мечта способна и маленького человека приподнять, вытащить из болота обывательского существования, возвысить над повседневностью.

Образный строй спектакля — и прежде всего игра Михоэлса и Зускина — поражал предельной, найденной в долгих поисках и пробах, простотой и естественностью, лаконичностью формы и емкостью мысли.

К. С. Станиславский мудро и афористично сказал: «Содержательная простота богатой фантазии — самое трудное в нашем деле»¹. Этому труднейшему требованию соответствовал спектакль «Путешествие Вениамина III».

Почвой искусству Михоэлса служил поначалу горестный и анекдотический местечковый быт. Раньше этот быт только оплакивали или высмеивали, из него извлекали только жалобы или улыбки, мелодрамы или анекдоты. Актерской целью Михоэлса стало преодоление жалости, превращение анекдота в философскую притчу. В потешных или скорбных сценках ему всегда виделась проблема, в каждой из них угадывался многозначительный, почти символический эпизод жизни народа. Люди с урезанными правами и подрезанными крыльями, вечные неудачники в его исполнении наделялись волей к действию. Он не мог избавить их от неудач, но он мог заставить их осмыслить свои неудачи, а заодно — и самих себя. Все эти «продавцы воздуха», страстные коммивояжеры и вдохновенные портные, странники, шагавшие неведомо куда и зачем, выводились актером на путь познания. Местечковые философы, начетчики и талмудисты, тщетно старавшиеся совместить Библию с реальностью, выволакивались из углов, где они любили разглагольствовать, и сталкивались с настоящей, быстро меняющейся жизнью. Эти столкновения были болезненны, но боль становилась импульсом к самостоятельности мысли.

Но одного этого актеру было мало. Он — вместе со зрителями — размышлял над судьбами своих героев, проверял их выводы опытом нового времени. Судьбы их читались, как книги, и каждая отдельная судьба оказывалась одним из аргументов в философском споре, который шел в спектакле.

Позже диапазон Михоэлса расширился, образы его стали масштабнее, он далеко ушел от местечкового мира и его обитателей. Но философскую окраску творчество артиста сохранило навсегда.

Роль Вениамина венчала и завершала искания Михоэлса двадцатых годов. Его актерская судьба вовсе не была исключительной, напротив, путь Михоэлса вполне совпадал с общим движением советского актерского искусства.

¹ К. С. Станиславский, Собр. соч., т. I, стр. 395.

Как и другие актеры его поколения, Михоэлс перепробовал многое и многим увлекался. Среди экспериментов, пусть не всегда удачных с сегодняшней точки зрения, в лаборатории режиссерских опытов, где актер выполнял порой довольно скромные функции, росла и воспитывалась целая плеяда актеров нового поколения.

К концу двадцатых годов выросли молодые ученики Станиславского, Немировича-Данченко, Вахтангова, Мейерхольда, Таирова, Курбаса, Марджанишвили. Каждое имя звучало как раскрытие целого мира: Хмелев, Добронравов, Завадский, Щукин, Коонен, Бабанова, Андровская, Ильинский, Гарин, Бучма, Крушельницкий, Чхеидзе и еще многие — каждый по старым понятиям мог бы вокруг себя силой одного своего таланта держать целый театр. Каждый был самостоятельным, большим, умным и тонким художником. Для каждого приближалось время зрелости и расцвета. Близились тридцатые годы.

Вскоре после «Путешествия Вениамина III» Михоэлс еще раз — и совсем по-иному — продемонстрировал свои возросшие возможности, зрелость мастерства, широту диапазона, интеллектуальную насыщенность игры. В пьесе Д. Бергельсона «Глухой» он исполнил заглавную роль, сыграл Глухого.

О том, как он работал над этой ролью, Михоэлс неоднократно и увлеченно впоследствии рассказывал сам, и читатель, разумеется, предпочтет узнать подробности в изложении самого артиста. Сейчас нужно отметить только одно обстоятельство, о котором Михоэлс не говорит, но которое было чрезвычайно важным. Пьеса Д. Бергельсона (написанная им по мотивам его одноименного рассказа, появившегося еще в 1910 г.) по своей теме и по художественной природе восходила к образам и идеям ранней прозы Горького. С горьковской ясностью социальных мотивов, с горьковским чувством «густого» быта раскрывалась в ней трагедия простого работника, его стихийный бунт, бессилие ярости, метания в поисках выхода, действия... Горьковские краски возникли и в игре Михоэлса. Суровый реализм этой актерской работы 1930 года в каком-то смысле словно бы предугадывал близившееся шестиве пьес Горького по сценам советских театров, которое началось два года спустя вахтанговским «Егором Булычовым».

Еще до премьеры «Глухого», в апреле — декабре 1928 года, ГОСЕТ предпринял большую зарубежную поездку. Театр гастролировал в Германии, Франции, Бельгии, Голландии, Австрии. В Москву коллектив вернулся без Грановского. Интервью журналистам давал Михоэлс. Он говорил:

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

Левая революционная печать приняла нас чрезвычайно горячо, безоговорочно признавая значительность и художествен-

нюю ценность наших постановок. Что касается прессы буржуазной, то и она должна была в некоторых случаях пойти на признание очевидности нашего успеха. Конечно, не обошлось без обычных злобных выпадов со стороны буржуазной печати по нашему адресу. Мы были для них прежде всего театром «Страны Советов, но все же, видя наш успех, и они вынуждены были, хотя и с неохотой, признать его.

Еврейская буржуазная печать заняла несколько «своеобразную» позицию по отношению к нашему театру — она просто молчала о нас.

Прием, оказанный нам революционной левой печатью Германии, нашел себе подражание и во Франции. Печать, уделяя нам много места, сообщала о наших выступлениях в восторженных тонах...

Не менее теплый прием оказали нам Австрия и Голландия, конечно, я здесь не говорю о буржуазной прессе. В день нашего отъезда из Вены — тревожный для Вены день — 7 октября, когда предполагался поход фашистов в рабочую часть города, огромная толпа явилась на вокзал и проводила нас пением «Интернационала». Нужно отметить, что исполнением «Интернационала» нас провожали и встречали почти везде.

Значительность и нужность нашей поездки была с достаточной ясностью определена нашим полпредом во Франции тов. Довгалеvским, сказавшим на митинге: «Поездка Еврейского Камерного театра явилась фактом не только большой художественной ценности, но и фактом политического значения...»¹.

О Грановском Михоэлс мог сообщить только то, что он «задержался» в Германии, где заканчивает постановку «Мещанина во дворянстве» в переделке В. Газенклевера и Э. Толлера в Лессинг-театре. Но скоро стало ясно, что Грановский не возвратится. Споров о том, кому возглавить театр, не было, всем было понятно, что возможна только одна кандидатура. В 1929 году С. М. Михоэлс формально принял должность художественного руководителя.

Положение этого театра было особым и в достаточной степени трудным. Все национальные театры, которые давали спектакли не на русском, а скажем, на грузинском, узбекском, татарском языке, в тридцатые годы с успехом пользовались новыми достижениями русской и украинской советской драматургии. ГОСЕТ этой возможности практически не имел. Смешно было бы играть по-еврейски «Оптимистическую трагедию», которая тут же рядом, на Тверском бульваре, триумфально шла в Камерном театре в постановке А. Таирова с Алисой Коонен в главной роли. Смешно было бы вступать в конкуренцию с МХАТ, на сцене которого Платона Кречета играл До-

¹ «Новый зритель», 1929, № 3, стр. 14.

бронравов. Можно было бы вообразить Михоэлса в роли Егора Булычова, например, но Булычова в Москве играли Б. Щукин в театре им. Вахтангова и Л. Леонидов — в Художественном. Соревноваться с ними, противопоставляя переводной текст оригиналу, было бы занятием по меньшей мере странным и, конечно, безнадежным. Еврейскому театру предстояло ориентироваться в основном на свою, национальную современную драматургию, а драматургия эта была достаточно скудна, схематична и наивна.

Михоэлс принимал к постановке сравнительно слабые пьесы и играл в них, стремясь вдохнуть жизнь в едва намеченные абрисы образов, стараясь придать значительность и серьезность мысли схематичным построениям драматургов. Иногда это удавалось, чаще длительные и напряженные усилия приносили весьма незначительный эффект. Спектакли «Земля» П. Маркиша, «Четыре дня» М. Даниэля, «Спец» И. Добрушина и И. Нусинова, «Мера строгости» Д. Бергельсона рождались в муках. Очень часто, начиная работу, Михоэлс говорил, что неудовлетворен пьесой¹. Тем не менее ее приходилось ставить, в ней приходилось играть.

В пьесе «Четыре дня» Михоэлс играл большую роль Юлиуса, в пьесе «Спец» — роль инженера Берга. Но ни Юлиус, герой гражданской войны, ни Берг, индивидуалист, который хотел быть нейтральным по отношению к советскому обществу, но стал вредителем, — не принесли Михоэлсу подлинного успеха.

В первом случае огромная энергия была затрачена на то, чтобы поставить мелодраму как героико-романтическую трагедию. Михоэлс старался играть Юлиуса возможно более строго, сдержанно, сурово. Но в пьесе герой был окружен сентиментальным ореолом мученичества. Превозмочь сентиментальность Михоэлсу удалось, однако справедливых упреков в излишней рационалистичности игры он не избежал.

В спектакле «Спец» артисту предстояло переосмыслить и наполнить реальным содержанием довольно примитивную и банальную схему: аполитичность обязательно ведет во вражеский лагерь, из позиции политического нейтралитета неизбежно рождается преступление. Такие схемы были весьма распространены, подкрепляя ходовой ложный тезис о том, что классовая борьба «неизбежно обостряется» в связи с успехами социалистического строительства, хотя реальная жизнь свидетельствовала обратное, тысячи недавно еще аполитичных людей становились сознательными и убежденными борцами за дело социализма.

¹ См., напр.: «Две земли». Дискуссия в Командемии. — «Советское искусство», 7 апреля 1931 г.

Михоэлс говорил тогда, что проблема интеллигенции решается на театре упрощенно, и заявлял, что именно в роли Берга попытается дать более глубокое осмысление «этических и эстетических» аспектов этой проблемы¹. Но схема оказалась непреодолимой. Рецензенты признавали, что театр «приложил воистину героические усилия», что «местами режиссуре все-таки удалось кое-чего добиться»². Но в пору, когда многие другие театры имели всекие основания гордиться тем, что на их сценах актеры ведут с аудиторией содержательный, насыщенный реальной жизненной проблематикой, острый и интересный разговор о современности, такие похвалы звучали грустно. ГОСЕТ своего вятного слова о новой жизни не произнес.

3

Актер Михоэлс на протяжении ряда лет оставался самой значительной и самой притягательной фигурой театра, в котором он работал. Актерская слава и выдающийся ум создали ему прочный авторитет. Естественно, что он и возглавлял театр. Есть все основания думать, что у Михоэлса были достаточно ясные представления о программе театра и он знал, куда направить, куда вести коллектив. Но никто, не исключая и самого Михоэлса, не знал, может ли он ставить спектакли. Дополнительная сложность состояла в том, что, весьма определенно желая, чтобы Михоэлс театром руководил, коллектив отнюдь не намеревался расставаться с актером Михоэлсом. Да и сам Михоэлс никогда не помышлял отказаться от актерского творчества.

Именно в это трудное, смутное, переходное для Михоэлса время он встретился с К. С. Станиславским. Вот его рассказ об этой встрече.

«Я не имел счастья работать под руководством Константина Сергеевича. Он, несомненно, был большой мыслитель и напряженно думал о самых сокровенных тайнах актерского искусства. Когда я был у него, он уже писал книгу «Работа актера над собой». Я встретился с ним случайно — в Барвихе — и беседовал с ним. Помню, он говорил, что на склоне лет во многом стал сомневаться, что прежняя ясность и определенность уступили место новым раздумьям. Многое теперь казалось ему другим, выглядело теперь иначе, чем раньше... Жизнь и время, говорил он, ставили новые задачи, и перед лицом этих задач оказывалось, что нужно не только переучиваться, но и — заново учиться.

В разговоре со мной Константин Сергеевич спросил: занимаюсь ли я режиссурой. Я ответил: занимаюсь.

¹ «Вечерняя Москва», 18 января 1932 г.

² «Комсомольская правда», 17 апреля 1932 г.

— В жизни каждого актера, — сказал Станиславский, — наступают такие моменты, когда он не в состоянии слушать — и слышать самого себя. Каждое собственное слово, каждое движение вызывают неприязнь. Голос и жесты кажутся до отращения штампованными. Вот в такую минуту, когда очень не нравишься самому себе, начинаешь особенно пристально наблюдать за партнером, возникает острый, почти навязчивый интерес к другому актеру. Когда рождается такой интерес, в этот момент вы начинаете становиться режиссером.

— Актерское искусство, — продолжал Константин Сергеевич, — чрезвычайно субъективно. В режиссуре же момент объективности дается уже тем, что вы смотрите со стороны. Вы действуете не «в себе», работаете не «над собой», а — над другим. Поэтому вам (когда вы — режиссер) дано видеть то, чего актер видеть не может: в какой степени, насколько удачно воплощается замысел. Актер является автором опыта, но результата он, в сущности, до конца никогда не знает, ибо он результата не видит, результат — в нем самом, в им созданном образе. Из этого, однако, вовсе не следует, что актеру — всегда трудно, а режиссеру — всегда легко. Среди многих редких дарований, которыми должен обладать режиссер, обязательно должно быть чрезвычайно острое и тонкое умение ощущать «другого», вдохновенно чувствовать актера, чтобы безошибочно определить, когда выразительность актера — правдива и когда его правда — выразительна. Без этого чувства нет режиссера»¹.

Беседа, о которой рассказывал Михоэлс, состоялась примерно в 1932—1934 годах. Она немного прибавляет к тому, что известно о взглядах Станиславского на искусство режиссера; в этом смысле интересно оригинальное и, вероятно, очень личное рассуждение о том, как актер «становится режиссером». Но слова Станиславского о правдивой выразительности и выразительности правды произвели на Михоэлса сильное впечатление, вероятно, потому, что в собственной практике актера, режиссера и руководителя театра он тогда был занят именно этой проблемой.

Оставшись без Грановского и себя еще режиссером всерьез не считая, Михоэлс пригласил в театр С. Э. Радлова. У Сергея Радлова было в то время довольно громкое режиссерское имя, за его плечами было уже целое десятилетие интенсивной работы постановщика. Некоторые спектакли, осуществленные Радловым в ленинградских театрах, имели большой успех. Кроме того, Радлов выступал по теоретическим вопросам, был острым и талантливым полемистом. Все это говорило в его

¹ С. Михоэлс, Работа актера над образом. Стенограмма беседы 8 декабря 1944 г. Архив С. М. Михоэлса.

пользу. Радлов должен был и, думалось, мог расширить кругозор театра, вывести его опыты и искания в более широкую сферу исканий всего советского театра, замкнутости Грановского противопоставить большую восприимчивость. Другими словами, приглашая Радлова, Михоэлс как бы предлагал всему коллективу позицию, которая давно уже была его собственной, актерской позицией. Радлов призван был вывести коллектив в передовую когорту советских театров.

И тем не менее выбор Михоэлса отнюдь не был идеальным. В двадцатые годы С. Э. Радлов интересно экспериментировал в Театре народной комедии. Отчаянно сражаясь против «настроений» и «переживаний» искусства психологического реализма, он ставил на площадях Ленинграда грандиозные массовые зрелища. Потом стал адептом «театрального супрематизма» и проповедовал «чистую стихию актерского искусства», высшим выражением коей полагалось «беспредметное творчество актера». Как и многие другие режиссеры, Радлов болезненно пережил исторически-неизбежный, самой жизнью обусловленный кризис «левого театра» и эстетических концепций, вокруг него возникавших. В конце двадцатых годов он много и активно работал в опере, особенно увлекаясь обновленными приемами создания феерических спектаклей. Стремление к яркой зрелищности, пышной постановочности, эффектной, броской внешности спектакля глубоко укоренилось в радловском творчестве. Выразительность понималась Радловым по преимуществу как выразительность внешняя, и мизансцены он строил, заботясь главным образом о том, чтобы их рисунок был «красив», чтобы актер был выгодно «подан» зрителю. Но при этом естественность и свобода актерского самочувствия в лучшем случае отступали на второй план, а в худшем — вовсе игнорировались. Актерский образ учитывался Радловым как один из «компонентов» движущихся картин спектакля, не более того.

В этом была причина противоречий, возникших между Михоэлсом и Радловым вскоре после прихода Радлова в театр и достигших крайней остроты в работе над «Королем Лиром».

Когда ставились довольно слабые в художественном отношении, схематичные драмы современных авторов, Михоэлс и Радлов (независимо от того, в каких сочетаниях они выступали: один ставил, другой играл, или — ставили вместе, а Михоэлс играл) соединяли свои усилия, ибо общую для них трудность представляла пьеса, ее всякий раз надо было улучшать и углублять. Для Михоэлса это было своего рода школой режиссуры. Но его позднее ученичество протекало в условиях неблагоприятных и невыгодных. Конечно, у Радлова можно было многому научиться, он, как и Грановский, был крепким режиссером-профессионалом. Но как художник, самостоятельный

творец, он уступал и Грановскому. Радлова влекло к решениям внешнеромантическим, выглядевшим на советской драматической сцене тридцатых годов достаточно импозантно и достаточно старомодно. А потому, работая вместе с Радловым, Михоэлс нередко чувствовал, что они ищут каждый свое, что их интересы расходятся.

Неудачи, постигавшие их в это время, должны были побуждать Михоэлса все чаще задумываться о тех особенностях радловского мастерства, которые его, актера и руководителя театра, не увлекали и не удовлетворяли. Во всяком случае, в 1932—1933 годах Михоэлс уже сам, без Радлова, осуществил постановку пьес «Спец» и «Мера строгости», а водевиль Лабиса «Миллионер, дантист и бедняк» ставил французский писатель и театральный деятель Леон Муссинак. Михоэлс же играл дантиста и восхитил французов — Муссинака и Жан-Ришар Блока.

Однако следующая работа, которой предстояло стать крупнейшим свершением всей творческой жизни Михоэлса и важным событием в истории советского театра, — постановка «Короля Лира» была вновь поручена С. Э. Радлову.

В те годы в Москве, на Тверской и на Тверском бульваре, часто можно было видеть странного человека. Высокий, широкий в плечах и в то же время сутулый, чуть склонивший набок большую, круглую, казалось, слишком для него тяжелую голову, он рассеянным, мутным взглядом смотрел на прохожих. На нем была несвежая длинная черная сатиновая рубашка, перехваченная тонким пояском, обтрепанные парусиновые брюки, старые брезентовые ботинки. Иногда он подолгу стоял возле клуба мастеров искусств и ждал. Потом вдруг хватал за рукав какого-нибудь юнца, выдергивал его из толпы:

— Молодой человек, я прочту вам Шекспира!

И читал. Гамлета, Ромео, Лира, Шейлока. Читал он плохо, голосом оспешим, дребезжащим, его красное мясистое лицо подергивалось.

Это был Николай Россов, в прошлом — известный провинциальный трагик. Шекспир был единственной, всепоглощающей страстью его жизни. О Шекспире он знал едва ли не все, что возможно было знать. Московские актеры, с опаской избегавшие его импровизированных уличных концертов, порой не без интереса выслушивали оригинальные концепции, которые он мог предложить для любой из трагедий Шекспира.

Старый трагик где-то узнал, что Михоэлс намеревается сыграть Лира, подкараулил его, цепко схватил за локоть и зловеще произнес:

— Не кощунствуйте! Не оскверняйте Шекспира! Для актера Шекспир должен быть божеством. С вашим ростом, лицом... Как вы смеете думать об этой роли!..

Михоэлс не рассказывал, что он ответил Россову. Он рассказывал другое: как, уходя, оглянулся и увидел на углу Страстной площади массивную, нелепую, отяжелевшую фигуру прославленного трагика, короля актеров, навсегда потерявшего свой трон и свою власть. Бури не было, накрапывал мелкий дождь, но все же Россов чем-то напоминал старого Лира в своей гордой и горькой отрешенности от людей.

Для Михоэлса, после периода долгих раздумий и сомнений, уже не было вопроса, играть ли ему эту роль. В сущности, он готовился к ней всю жизнь, а сыграв Лира, до конца своих дней думал, говорил и писал о нем.

Здесь незачем подробно анализировать интереснейший замысел Михоэлса и великолепное его воплощение. Об этом много говорит сам Михоэлс. Но взаимоотношения актера и режиссера в процессе создания этого спектакля представляют специальный интерес.

Радлов приближался к шекспировскому шедевру с почтением, но и с уверенностью. Недавняя его постановка «Отелло» на ленинградской сцене прошла успешно, и у режиссера были некоторые основания считать, что «ключ» к Шекспиру им найден. Михоэлс, напротив, «вообще о Шекспире» тогда мало что мог сказать и даже через два года еще утверждал: «в смысле понимания Шекспира, как личности известного мировоззрения и ощущения, Радлов стоял выше меня». Но Михоэлс уже все — или почти все — знал о Лире, каким он хотел бы его сыграть. А у Радлова, по мнению Михоэлса, «образ Лира... не жил», режиссер своим внутренним оком не видел героя будущего спектакля.

Работа велась в 1934 году. Шекспиром тогда увлечены были многие. Горький в известной статье «О пьесах» призвал мастеров театра «учиться больше всего у Шекспира». Остужев обдумывал роль Отелло, Астангов и Бабанова под руководством Алексея Попова репетировали «Ромео и Джульетту». В Баку азербайджанский трагик Ульви Раджаб играл Гамлета, в Ташкенте роль Гамлета готовил Абрар Хидояттов. В Тбилиси Акакий Хорава уже помышлял об Отелло. Статьи о Шекспире обильно печатались в театральных журналах. Свои толкования творчества Шекспира в целом, отдельных его трагедий или комедий, тех или иных шекспировских образов предлагали критики, актеры, режиссеры. Нередко писал тогда о Шекспире и Радлов. Его статьи позволяют лучше понять позицию режиссера.

Исходной точкой рассуждений Радлова была простая и как будто бесспорная мысль: «Классика имеет огромную познавательную ценность». Задачу свою он видел, соответственно, в том, чтобы «дать подлинного Шекспира». Он писал: «Мы должны быть убеждены в том, что «Гамлет» интереснее

Н. Акимова, что «Отелло» ценнее С. Радлова, что «Ромео и Джульетта» крупнее А. Попова...». Роль режиссера сводилась, по мысли Радлова, к «изучению эпохи Шекспира», «познанию социального профиля Шекспира», выяснению, «каков Шекспир на данном этапе, то есть в той пьесе, которую мы ставим», а также — «какова ведущая мысль данной пьесы Шекспира»¹. Эти проблемы, конечно, не Радловым выдуманы. С ними сталкивается каждый режиссер. Но их практическое разрешение имеет смысл только в том случае, когда режиссер уже знает, в какой связи с современностью, во имя чего ставит он сегодня творение Шекспира. Радловский подход к Шекспиру был скорее «профессорским», литературоведческим, чем режиссерским: Шекспир воспринимался, как данность, как историко-литературный факт, подлежащий тщательному изучению, дабы постигнута была вся его познавательная ценность. Прямым результатом такого восприятия явилась и трактовка «Короля Лира», которая была объявлена Радловым в программе спектакля: «Гибель Лира — это трагедия субъективного и индивидуалистического понимания действительности. Лир противопоставлял себя и свою стихийную волю объективным законам развития общества, исторически-прогрессивному объединению Англии»².

Другими словами, Лир рассматривался как государственный деятель, пытавшийся противостоять ходу истории, как реакционер и консерватор: дело идет к объединению Англии, а он режет свое королевство на куски, за что и наказан Шекспиром, стоящим на страже исторического прогресса...

Такое толкование трагедии серьезных возражений не заслуживает, оно только свидетельствует — весьма красноречиво, что даже к моменту премьеры, когда печаталась программа, Радлов имел довольно смутное представление об идее спектакля, выходявшего в свет «за его подписью». Спектакль готовился в условиях напряженной борьбы, далеко не всегда она сохраняла формы вежливой и любезной полемики. Радлов неоднократно отказывался продолжать репетиции, он считал, что Михоэлс действует слишком самостоятельно, «настолько самостоятельно, что мне не придется, очевидно, работать». Но Михоэлс его не отпускал и упорно проводил свою линию. Его поддерживали художник А. Тышлер и актер В. Зускин, репетировавший роль Шута, — все они выступали в полном единстве.

Радлов хотел вести спектакль в романтической тональности (с явным привкусом оперности), несколько «шиллеризиро-

¹ С. Радлов, Шекспир и проблемы режиссуры. — «Театр и драматургия», 1936, № 2, стр. 57—58.

² «Король Лир». — Программа спектакля ГОСЕТ, М., 1935.

зять» Шекспира. Его постановочные планы были вполне традиционны, форма будущего спектакля виделась ему благообразно-академической. Михоэлс, Тышлер, Зускин упрямо и настойчиво сопротивлялись. Все, что им было известно о сценической истории Лира, их не устраивало. Они читали пьесу, как новую, только что написанную. Здесь был узел противоречий, забавно обнаружившихся в «инциденте с бородой».

Лира всегда играли седобородым старцем, и Радлов безбородого Лира представить себе не мог. А Михоэлсу в этой роли борода была ни к чему. В согласии с актером Тышлер сделал эскиз грима Лира — Михоэлса без бороды. Возмущению Радлова не было границ, рисунок Тышлера показался ему кощунственным озорством и послужил поводом еще одного отказа вести работу над спектаклем. Но Радлова вновь уговорили не отказываться от работы, которой он фактически уже не управлял.

Инцидент этот выявлял различное — почтительное у Радлова и свободное у Михоэлса — отношение к сценической традиции.

Радлов и Михоэлс обнаруживали также различное понимание эволюции образа Лира. Радлов считал, что эволюция эта идет по нисходящей, что на протяжении трагедии происходит угасание личности и крушение идеалов Лира. Михоэлс же вел линию роли «вверх» по сложной кривой: банкротство личности и идеи, познание новой идеи, обретение Лиром нового смысла жизни в тот трагический момент, когда жизнь уже вся, полностью, истрачена, израсходована.

Не в оправдание Радлова, а ради исторической объективности анализа, обратим внимание на одну интересную закономерность, характерную для шекспировских спектаклей тех лет. Почти все они отнюдь не поражали новизной и даже просто художественной целостностью режиссерских решений. Самые прославленные удачи советского театра тридцатых годов в шекспировском репертуаре были достигнуты по преимуществу актерскими усилиями. В трагедиях Шекспира торжествовали Остужев, Хорава, Нерсеян, Вагаршян, Хидоятов, Ульви Раджаб, Поляков. Цельных и стройных режиссерских концепций постановщики этих спектаклей не предлагали: в лучшем случае все построение спектакля концентрировалось вокруг центральной фигуры — так было в тбилисском «Отелло», в худшем — оказывалось нейтральным фоном ее деятельности — так было в радловском «Отелло» в Москве.

Принципиально новое режиссерское решение шекспировской трагедии дал в те годы один Алексей Попов в спектакле Театра Революции «Ромео и Джульетта».

В спектакле Алексея Попова Джульетта — М. Бабанова, ясная, лукавая и нежная, озорная и хрупкая, воплощенная

радость и чистота, оттеснила на второй план Ромео — М. Астангова. Критики отмечали неудачу Астангова. Ю. Юзовский заметил у астанговского Ромео «морщинки Гамлета». Астангов, писал он, играет «с таким пронзительным и зловещим пафосом, который вовсе не свойствен этой первой шекспировской трагедии». Действительно, неудачу Астангова предопределили тревога, боль и сарказм его Ромео. Но Астангов противоречил не Шекспиру, он вступал в противоречие с Бабановой и Поповым, он был неуместен в спектакле, постановщик которого, по точному замечанию Юзовского, «не хотел настаивать на той трагичности, которой преисполнена «Ромео и Джульетта». Он убирал, сколько мог, лишние черные краски, разгопал, где только видел, мрачные тени, которые возникают между строк шекспировской трагедии»¹.

Шекспир в ощущении и воплощении А. Попова был просветленным, мажорным. Кто сказал: «Нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте»? Вздор, эта повесть сияет жизнерадостностью, искрится оптимизмом! Спектакль Театра Революции был посвящен комсомолу.

Такой Шекспир — лиричный, четкий по очертаниям, гармоничный и изящный — был явлен миру впервые. В нем отразился светлый и безграничный оптимизм тех лет.

С сегодняшней точки зрения режиссерская концепция А. Попова выглядит почти парадоксальной. Тогда она воспринималась и как безусловно-точная, вполне соответствующая Шекспиру, и как новаторская. Она и была новаторской. Через Шекспира Попов выразил свое время, дух и пафос тридцатых годов.

Характерно, однако, что смелое, точно рассчитанное и умное новаторство Попова поступило затем на вооружение режиссеров, ставивших комедии Шекспира («Укрощение строптивой» в постановке самого А. Д. Попова, «Как вам это понравится» в постановке Н. П. Хмелева), и в сфере шекспировской комедии принесло Попову заслуженное мировое признание. Но постановщики более поздних шекспировских трагедий за ним пойти не могли, даже если бы и хотели. Концепция Попова проступала и в трагедийных спектаклях Шекспира тех лет, но уже не с той цельностью. Наоборот, она вносила разлад. Удавался Отелло, не удавался Яго. Гамлет оказывался недостижимым. Гамлета репетировали Остужев и Ливанов, но в Москве тогда трагедия сыграна не была.

Целостное воплощение шекспировской трагедии, которое по своему осмысливало и постигало и Шекспира и современность, было достигнуто в «Короле Лире».

Мы знаем точку зрения Радлова, поняли, как он подступал

¹ Ю. Юзовский, Спектакли и пьесы, М., 1935, стр. 393—408.

к Шекспиру. Послушаем Александра Тышлера, фактически определившего всю внешнюю форму спектакля. Тышлер высказывался тогда редко, но очень твердо. «Если проследить все, что я сделал в театре, — писал он, — то можно отметить несколько основных характерных черт. Первая: стилевое единство (начиная с общего оформления и кончая костюмом и вещами). Вторая: цветовое единство (гармонирующее со всем, что находится на сцене). Третья: оформление всегда является самостоятельным организмом. Мое оформление всегда можно вынести из театра, поставить в другое пространство, и оно не развалится, оно крепко, пластически сколочено. Я не становлюсь рабом сцены, у меня всегда есть свой пол, свой потолок, свои стены, свое, так сказать, пластическое хозяйство. Я люблю, когда мое оформление укладывается целиком в зрачке, как силуэт, как архитектурный образ, когда оно укладывается в сознании и как место, где могло произойти только данное событие, могли родиться, жить, умирать только данные герои.

Для всей моей работы характерен иронический оттенок, пластический парадокс, гротеск. Мне хочется всегда поразить, удивить зрителя. Может быть, это не совсем солидная черта для художника, но что поделаешь, — таков уж я»¹.

Тут важно выделить цели Тышлера: стремление к концентрированности («оформление укладывается целиком в зрачке»), к выражению сути (оформление, как место, где «могли рождаться, жить, умирать только данные герои»). Все это обязывало художника быть в единстве с актером. И Тышлер утверждал: «Пространства и вещи на сцене должны создать необходимую атмосферу, которая нужна актеру для выявления его образа и действия... Пластическое и образное взаимодействие между актером и окружающим его сценическим миром должно быть выявлено предельно»².

Тышлера сближала с Михоэлсом и отталкивала от Радлова любовь к сценической иронии.

Радлов считал, что «ироническое отношение к действующим лицам» обличает только приверженность режиссера к штампам. А михоэлсовское восприятие Лира было — при всей мощи и остроте его трагедийности — пропитано саркастической иронией.

Приведу в подтверждение (и в дополнение к вошедшим в книгу речам и статьям Михоэлса) отрывок из записи прочитанного в Ленинграде в 1935 году доклада «Король и шут». Михоэлс говорит:

¹ А. Тышлер, Диалог с режиссером. — «Театр и драматургия», 1935, № 7, стр. 22.

² Там же, стр. 21.

«Король и шут — это не две разных роли. Это почти один образ. Король и шут — близнецы. Есть секунды, когда трудно разгадать, кто король и кто шут. Духовное родство этих двух образов, рядом и смежно идущих, было ясно мне и В. Л. Зускину, с которым мы работаем почти с первых дней рядом и вместе. Мы так и ощутили — есть король и его изнанка.

Обычно в «Лире» играли тему эмпирическую; признавали, что «Король Лир» есть трагедия человеческой, в частности дочерней неблагодарности, что шут — это трагедия дружбы, трагедия совести. Подобные определения страдают тем, что они глубоко эмпиричны, не возвышаются до уровня философских обобщений.

Если встать на точку зрения эмпирическую, то придется признать, что сегодня «Король Лир» звучит недостаточно убедительно.

Спрашивается, что же играть в «Короле Лире»?

Нам, участникам спектакля, представляется это так: жил король, просуществовавший восемьдесят лет на весьма выгодной должности короля (сейчас она невыгодна, в те времена неплохо было). Однажды он призвал своих дочек и сказал им: скажите мне, как вы меня любите, и я каждой из вас отдам по королевству. Одна заявила, что обожает, — получила часть королевства, другая заявила, что обожает, — получила часть королевства, третья сказала, что любит постольку, поскольку ей велит дочерний долг, — ничего не получила, выгнал ее король.

В чем тут дело? Восемьдесят лет человек находился на вершине власти, на вершине могущества! И дошел до такого нигилистического тона в отношении всего, до Екклесиаста: «все суета сует и всяческая суета», «твой мед и твоё жало одинаковы».

Шут, который над всем смеялся, очевидно, что-то ценил, а король Лир ни над чем не смеялся и ничего не ценил. Снял перчатку и бросил вызов миру: будете меня хвалить — берите себе королевство. Что такое власть? Я мудрее власти. Что такое могущество? Мой ум могущественнее власти. Ах, ты не хочешь, ты упрямисься, ты считаешь, что ты не такова, так вот ты, самая любимая мною Корделия, иди. Правда, его отцовское сердце страдает, но он знал, что бургундский герцог — дурак, никогда пользоваться вниманием Корделии не будет, а французский король увлечен Корделией, — нечего заботиться, что она будет на улице. Следовательно, прогоняя Корделию, Лир был уверен, что в особой опасности она не находится.

Итак, Лир — маленький человек, к восьмидесяти годам почти утративший вкус к жизни, отрицатель, «все суета сует». Возле него любимый шут — его изнанка, моментами — его совесть, моментами — его оправдание. Шут, знай, поет постоянно о глупых поступках короля. Король только улыбается.

Король говорит: «Я мудро поступил, что разделил королевство». А шут говорит: «Нет, не мудро, а ты набитый дурак».

Но философия Лира оказалась ложной. Через всю трагедию, через безумие король обретает новый ум, через страдание — новую правду, и тогда, когда он снова обретает Корделию, он уже обретает не просто дочь, а человека, но, к сожалению, поздно. Найденного человека — Корделию — он лишается. Тогда король не просто умирает, а он ложится живым в гроб возле Корделии и возле Корделии умирает.

Что же такое трагедия короля Лира?

Это трагедия банкротства определенной идеологии, трагедия о том, как познаются основы новой идеологии. Вот в чем оказалась для нас полезной эта тема и что помогло нам раскрыть образы...

Какими актерскими путями мы раскрываем эту задачу? Я остановлюсь на шуте. Я сказал уже, что шут — изнанка Лира. Самое понятие изнанки обязывает к определенной схеме движений, к определенной системе поведения на сцене. Я специально возьму одну песенку шута, и вы в его движениях уловите эту изнанку. Посмотрите, как он выворачивается каждый раз: правда как будто бы простая, нет — она такая.

Итак, я возьму одну песенку шута, чтобы понять основу, первую предпосылку подхода к образу.

Тема этой песенки примерно такова: ты, король, сделай глупость, много зверей в лесу, но что звери? Дочери хуже. Трудно доверяться дочерям, ты бы лучше сделал, если бы свою голову и свою корону доверил зверям, а не дочерям.

В области мизансценирования движений шута — как бы укусы запоздалого сожаления у самого короля: так набрасываются где-то угрызения, дразнят его, как будто бы его второе осознание правды. Одна правда — мудрость, ну что же, ушла Корделия, Гонерилья выкидывает неприятные вещи, — ничего, я знаю какую-то правду, знаю, что «все суета сует», а эмпирическая правда все же тревожит его. Отсюда система движений шута. Дальше в раскрытии шута найдена еще одна сторона.

Шут — он от народа, шут обращался к английскому партеру, а в партере были простолюдины, в ложах, ярусах — аристократы. Отсюда у шута, который у Шекспира играет ведущую роль, есть еще один лозунг — народность, народные прибаутки, сказки. И вот у шута есть это ощущение, эта непрерывная игра: образы данного языка, его народность превращаются в одну из философских основ для раскрытия трагедии...»¹.

¹ «Король и шут». — Доклад народного артиста С. Михоэлса о «Короле Лире». — «Литературный Ленинград», 18 мая 1935 г.

Совершенно очевидно, что ирония сопровождает и пронизывает весь режиссерский, концепционный анализ трагедии, который дает здесь и в других своих работах Михоэлс.

Он вместе с Тышлером стал по сути дела фактическим постановщиком «Короля Лира» и, в конечном счете, повел Радлова за собой — в этом сомнения нет. Но теперь ясно, что вклад Тышлера Михоэлс несколько недооценил, вклад Радлова склонен был оценивать слишком высоко. Во всяком случае, в своей большой статье «Моя работа над «Королем Лиром» Шекспира» Михоэлс рассказывает о том, как он вместе с Радловым оспаривал предложения Тышлера, первые эскизы которого их обоих «в одинаковой мере озадачили», как потом Радлов подсказал Тышлеру лейтмотив оформления. Все это, конечно, именно так и было, как рассказывает Михоэлс. Но эстетический результат не есть простое производное от идеи, от подсказки, пусть даже самой точной. Облик спектакля, созданный Тышлером, не укладывается, конечно, в формулу, предложенную Радловым: «главное — это ворота замка, закрывающиеся перед Лиром». Тышлер сделал неизмеримо больше, он угадал и открыл — вместе с Михоэлсом и для Михоэлса-актера — весь стиль представления, стиль философской притчи, форму иронического осмысления трагедии.

В 1936 году Михоэлс рассказывал — и Радлов не возражал ему, — что их спор, «принципиальный, творческий», был практически решен, когда актер показал режиссеру свою режиссерскую «разбивку первых актов трагедии». Конечно, Радлов внес в работу Михоэлса свои коррективы, но в целом, почувствовав смелость, убежденность и правоту актера, пошел за ним. В дальнейшем, как скромно сообщал Михоэлс, «у нас возник полный контакт, и работа зашпорилась».

В работе с Остужевым над «Отелло» Радлов также оказался в положении ведомого. Он сразу сумел оценить по достоинству «поразительную пламенность», которую обнаружил Остужев на первых же репетициях, и сам писал после, что эта «пламенность» актера заставляла его «как можно быстрее и разнообразнее комбинировать перед ним такие мизансценные проекты, которые позволяли бы наиболее полно воплотить то богатство, с каким Остужев приходил на сцену»¹. По свидетельству участников репетиций «Отелло», Радлов, «отойдя от своего первоначального плана, пошел за артистом»².

Сохранившиеся стенограммы бесед Радлова с Остужевым показывают, что он ограничивался в работе с актером частными, чрезвычайно деликатными и целесообразными замечаниями.

¹ С. Радлов. Моя встреча с Остужевым. «Остужев — Отелло», Сб. ВТО, М.—Л., 1938, стр. 39.

² Л. Ходорковская, А. Клиничин, А. А. Остужев — актер Шекспира. — «Шекспировский сборник», ВТО, 1958, стр. 351.

ниями, заботясь о правильном распределении сил артиста на огромном протяжении роли, почти не посягая на остужевский замысел, на его концепцию. Были, впрочем, у Радлова и замечания «по существу», интересные для нас потому, что в них по-своему выразило себя время. Радлов противился нотам грусти в знаменитом монологе, где Отелло прощается с войсками. Здесь, считал он, «бесконечно выгодно дать... Отелло — великого полководца, снимающего с себя знаки отличия, как бы ломающего над своей головой тот самый меч, который служил ему десятки лет. Отелло перестает быть воином, но в эту минуту он воин, в последний раз [...] Это как бы последний прощальный парад [...] Мне кажется, что особенно хорошо получился бы у вас этот монолог, если бы вы его подали несколько «баритонально», представив перед собой непрерывную ленту идущих и удаляющихся от вас войск. Я не люблю ссылаться на авторитеты, но напомню вам, что Верди, на старости лет создавший свою гениальную оперу «Отелло», именно так понимал эту арию, дав в аккомпанементе оркестра маршировку уходящих полков»¹.

Остужев этими советами Радлова не воспользовался.

Еще более симптоматично другое соображение Радлова: «Все мы живем и творим, — говорил он, — в нашей стране, а наша страна — страна победившего пролетариата, и наш зритель — победивший пролетарий. Пролетариат суров в выражении чувств, и это органично, потому что он пришел к победе через долгие и суровые годы борьбы и лишений». Отсюда Радлов прямо делал вывод, что в Шекспире наиболее близки советским зрителям «мужество и стоицизм, понятые как суровая борьба разума с эмоцией, ибо это характерно для нашей эпохи». А потому важно, чтобы Отелло никому «не показался бы плаксивым»².

Последнее требование режиссера само по себе, конечно, обязательно. Интересно, однако, что опасения в этом смысле вызывал у Радлова Остужев. Интересно также поставить эти опасения в связь с мыслью о борьбе разума против эмоции — борьбе, в которой эмоция должна была проиграть. Как видим, попытка Радлова осознать взаимоотношения Шекспира с современностью была довольно груба и влекла за собой последствия, неблагоприятные для Шекспира.

Правда, Остужев и тут за Радловым не пошел, его Отелло был эмоционален и лиричен. Но, в отличие от Михоэлса, Остужев не вторгался в сферу режиссерского построения спектакля. Он занят был только своей ролью, Радлову же оставил все, что

¹ Стенограмма замечаний С. Э. Радлова к роли Отелло от 29 сентября 1935 г. Указана Л. С. Ходорковской.

² Стенограмма замечаний С. Э. Радлова к роли Отелло от 3 октября 1935 г.

было вокруг нее. И в результате явился в спектакле гениальным одиночкой, чуть ли не гастролером, выступившим на относительно нейтральном, привычно романтизированном фоне, созданном Радловым. Остужев существовал сам по себе, замкнутый в своем гордом достоинстве. Достоинно отвечала ему только В. Пашенная в роли Эмилии. Возвышенной элегии Остужева Пашенная противопоставляла трезвый здравый смысл Эмилии. С Радловым и со спектаклем Остужев был связан только формально, только тем, что в этом спектакле играл. Мог бы играть и в другом.

В 1950 году Радлов поставил «Короля Лира» в Русском драматическом театре в Риге. По-своему цельная, вполне законченная работа по всем пунктам опровергала знаменитый спектакль 1935 года. Тут Радловым был водружен на сцену Шекспир торжественный, монументальный, номинально-романтический, по существу же — высокопарный, декламационный, возможный для любого времени, для любой страны и потому в любое время и во всякой стране равно безжизненный. И Лир был такой, каким он всегда виделся Радлову, — высокий гордый старец с длинной белой бородой. Ожившая иллюстрация из Шекспира, изданного Брокгаузом и Ефроном. Внушительное зрелище! Оно, конечно, было вполне к месту в душевной, застойной атмосфере искусства конца сороковых — самого начала пятидесятых годов. Тут концепция Радлова пришлась ко времени, никто не вносил беспорядка в его продуманные планы. Спектакль был встречен дружным хором одобрительных рецензий и тотчас забыт.

Почти одновременно с мажорным шекспировским спектаклем Алексея Попова, выразившим доверчивый оптимизм и ясную радость тридцатых годов, «Лир» 1935 года, созданный в полемике с Радловым и вопреки ему силой трех мощных талантов — Михоэlsa, Зускина и Тышлера — прозвучал с шекспировской трагической болью, со страстью, с иронией горькой и беспощадной.

В спектакле за злой и жестокой волей шла по пятам, преследуя и высмеивая ее, ироническая и свободная шекспировская мысль.

4

Начиная с 1934 года, то есть с того самого времени, когда репетировался «Король Лир», Михоэлс в речах и беседах неоднократно — в той или иной форме — высказывал свои, иногда только частные, иногда — более общие и принципиальные возражения против «системы» Станиславского.

Прежде чем рассмотреть эти возражения по существу, заметим, что тогда, в начале тридцатых годов, люди театра, за

исключением только группы ближайших учеников Константина Сергеевича, имели о новой фазе развития «системы» довольно смутное представление. То, что было известно о теории Станиславского в двадцатые годы, тот опыт, который был сконденсирован в «Моей жизни в искусстве», — это, разумеется, стало уже тогда общим достоянием. Но достоверно знали, что Станиславский продолжает работать над «системой» и что он стремительно движется дальше, — не знали только, куда именно, в каком направлении.

Станиславский же напряженно трудился над первой книгой задуманного им изложения «системы» — той, где речь шла о работе актера над собой в процессе переживания. По соображениям чисто композиционным и отчасти педагогическим на первый план были в этот момент выдвинуты вопросы органики актерского творчества. О работе актера над ролью в процессе воплощения Станиславский предполагал (и начал) писать позже. Единство процесса переживания и воплощения, неразрывное для Станиславского, для его теории и практики, было — только ради простой последовательности изложения — расчленено. Грубо говоря, в данный период Станиславского интересовало «одно» переживание.

Теории это условное разъятие ничем, разумеется, не грозило. Но из дома в Леонтьевском переулке расходились ученики Станиславского, и вместе с ними расходились вести о том, чем занимается, о чем думает, что говорит Станиславский. Этими сведениями питалась театральная Москва. Ими — и только ими — располагал и Михоэлс. Возникло — и, естественно, настораживало людей мыслящих — некое мнимое противопоставление переживания — воплощению, содержания — форме. Причем этот миф являлся как бы от имени Станиславского и потому особенно озадачивал. Он же (уже чуть позже, в середине тридцатых годов) чрезвычайно неудачно и, с точки зрения подлинных взглядов Станиславского, противоестественно врзался в хаос крайностей и передержек, сопровождавших борьбу против формализма. Авторитет Станиславского — одни демагогически, другие — по неосведомленности — стали использовать для атак против самой идеи выразительности формы. Дело дошло до того, что прямые ученики Станиславского, Л. М. Леонидов и Н. М. Горчаков, выпуская спектакль «Земля», торжественно заявили, что внимание «должно быть собрано на раскрытии содержания и идеи пьесы, а не на поисках формы спектакля». Что же касается формы, то вопрос этот, считали они, сам собой разрешится: «формой же спектакля должна быть сама жизнь»¹.

¹ Л. М. Леонидов, Н. М. Горчаков. О постановке «Земля» Н. Вирты. «Земля», изд. Музея МХАТ, 1937, стр. 36—38.

К сожалению, ошибка, о которой идет речь, оказалась весьма долговечной. При жизни Станиславского вышла только первая часть его труда. После его смерти ее почти канонизировали. Вторая часть, посвященная вопросам воплощения, появилась много позже, посмертно, и была воспринята как труд меньшей важности. Очень долго, забывая обо всей жизни Станиславского в искусстве, судили о нем только на основании первой части «Работы актера над собой». Отголоски такого рода суждений и истолкований живы поныне, упрощенное, одностороннее и догматическое изложение идей Станиславского (фактически означающее их умерщвление) продолжается.

И если Михоэлс, начиная с 1934 года, выдвигал возражения против «системы» Станиславского, то, по существу, не со Станиславским он спорил.

В 1934 году в беседе «Пути к образу» Михоэлс говорил, будто в Художественном театре стремятся к тождеству актера и образа. Он возражал: «Я строго разделяю и отделяю образ от себя... Не всю свою индивидуальность включаю в образ. Другими словами, когда я подхожу к какому-нибудь образу, какой-нибудь творческой задаче, то стараюсь быть выше, больше и шире этой задачи».

Легко было ответить Михоэлсу, что индивидуальность Хмелева, например, отнюдь не поглощалась «всей» ни Силаном в «Горячем сердце», ни Пеклевановым в «Бронепоезде 14-69», ни Скроботовым во «Врагах», ни любым другим образом, что художник Хмелев всегда был «выше, больше и шире» своих созданий. Известная формула «системы» К. С. Станиславского — «я в предлагаемых обстоятельствах» — открывает актеру наиболее удобный вход в образный мир роли, дает самую простую возможность приближения к будущему образу. Но эта формула охватывает лишь самое начало актерского пути к цели, помогает выработке естественности сценического поведения. И она отнюдь не отменяет требования отбора выразительных средств, нужных и пригодных только для данной роли, отнюдь не обязывает актера оставаться «самим собой», она знаменует собой начало работы, в ходе которой актерская индивидуальность дает роли не «всю себя», а только то, чего требует роль.

«Отделение образа от себя», собственно, и есть процесс воплощения образа, перевоплощения в образ. Тут можно сказать, что полемические замечания Михоэлса вызваны простым недоразумением.

Но Михоэлс упомянул еще и о том, что в МХАТ «стремятся, чтобы поведение человека на сцене было таким же или почти таким же, как его поведение в жизни. Они допускают лишь небольшие, вызванные спецификой театра поправки к

жителейскому и жизненному опыту». Вот здесь Михоэлс действительно попал в цель, здесь он тонко заметил тогда еще весьма невятно выраженное, но уже себя обнаружившее противоречие между Станиславским и некоторыми тенденциями повседневной практики МХАТ. Речь шла о том, что позже пытались теоретически обосновать и соединить с именем Станиславского, о псевдореалистической тенденции выражать жизненную правду «в формах самой жизни». Борцом против такого рода низведения искусства на уровень внешнего правдоподобия, рабского копирования действительности Михоэлс оставался всю жизнь.

В 1935 году редакция журнала «Советский театр» попросила Михоэлса высказаться о проблемах театрального образования. «В первую очередь учащимся надо обучать мыслить, — писал он, — и не только мыслить, но и излагать эти мысли на сценическом языке...

...Следует опасаться всяческого принижения выражений творческой мысли. Учащиеся склонны часто прибегать к лобовым, анфасным изображениям. Поэтому главной задачей является также развитие фантазии, помогающей видеть и изображать выпуклый, яркий профиль нашей действительности...»¹.

Актерская пассивность, готовность послушно и вяло подчиняться режиссуре, предлагать себя режиссеру, как глину, из которой тот волен лепить все, что хочет, стала для Михоэлса «врагом номер один». В актере он всегда хотел видеть мыслителя, поэта своих образов.

По существу, Михоэлс боролся против начетнического усвоения «системы», за ее творческое и критическое восприятие и развитие. Его возмущали факты механического, ремесленного, пассивного усвоения «системы» Станиславского, с которыми он все чаще сталкивался и о которых говорил в 1939 году в известной статье «С чего начинается полет птицы?» и в докладе на режиссерской конференции «Роль и место режиссера в советском театре». Говоря о первом томе «Работы актера над собой», он замечал: «все зависит от того, как продирижировать партитуру этой книги». Для Михоэлса, для его интерпретации «системы» самым существенным становилось выявление мысли в актерском образе. Заботу о естественности, об органичности поведения актера, а также «психологический анализ» Михоэлс тогда отодвигал на второй план.

Тому были две причины. Первая — самая простая: Михоэлсу, как и любому актеру, обладающему огромным талантом, заботиться о естественности не приходилось, «правда пережи-

¹ С. Михоэлс, Проблемы театрального образования.— «Советский театр», 1935, № 11—12, стр. 2.

вания» рождалась у него «сама собой». Станиславский, кстати, неоднократно замечал, что артистам, от природы наделенным счастливым даром по собственной воле включать в сценическое действие весь свой психофизический аппарат, — первичные элементы «системы» не нужны. Вторая же причина состояла в необходимости полемически противопоставить одностороннему увлечению «азами» «системы» — одним только хлопотам об органичном существовании актера в предлагаемых обстоятельствах роли — требованию сознательного, одушевляемого идеей сотворения всей художественной структуры образа. Ведь не секрет, что выдвинутый Станиславским принцип органичности актерского творчества совсем еще недавно превращался вульгаризаторами из средства в самоцель. Рассуждали примерно так: коль скоро я действую как персонаж, значит, я буду и чувствовать то, что чувствует персонаж, и превращусь («перевоплочусь») в него. Такое исключение из сферы актерского творчества идеи образа, его замысла на практике приводило к неосмысленному жизнеподобию, к правде мелочей, которые вкупе не создают целого, к исключению образности из актерского искусства. Впрочем, искусством это называть нельзя.

Эту опасность Михоэлс разглядел давно, и его полемика против примитивного, догматического истолкования «системы» велась во имя истинного ее понимания, в защиту подлинных идей всей жизни Станиславского.

Среди оппонентов С. М. Михоэлса был и крупнейший советский режиссер А. Д. Попов. Выступая на режиссерской конференции 1939 года, он говорил:

«Михоэлс, с моей точки зрения, прав, когда высказывается против канонизации системы Станиславского и выдвигает образ и образное начало как основу выражения идеи. Напрасно только Михоэлс противопоставляет образное раскрытие — психологическому. Для доказательства его мысли это совсем не нужно. Через психологическое раскрытие роли актер может подняться до образного выражения, но не всегда поднимается — и вот об этом надо говорить»¹.

Эти слова А. Д. Попов считал нужным напомнить и в 1960 году в статье «Беспокойные мысли». Он вновь полемизировал с Михоэлсом, «продолжал спор», считая почему-то, что Михоэлсу принадлежит утверждение, будто «помехой к образному решению служит психологический подход к задаче»². Свойственный Михоэлсу сложный процесс поисков образного решения А. Д. Попов считал процессом «глубоко индивидуальным». Он предостерегал: «Подражать Михоэлсу, я бы сказал, рискованно,

¹ Режиссер в советском театре. Материалы Первой Всесоюзной режиссерской конференции, М.—Л., 1940, стр. 354.

² А. Д. Попов, Беспокойные мысли.— «Театр», 1960, № 8, стр. 47.

потому что эти поиски образного решения присущи творческой структуре данного художника».

В принципе А. Д. Попов был прав. То, что хорошо для одного художника, может повредить другому. Однако, вникая в «беспокойные мысли» Попова, читатель убеждается в том, что автор статьи не принимал не только методы Михоэлса, но и его лучшие творения. «Элементы рационализма в творчестве Михоэлса, — писал Попов, — очень сильны... Это свойство его творческой природы. Усугублялось оно еще тем, что он, играя, режиссировал себя. Все, кто видел воплощение им образа Лира, могли наблюдать одновременно актера Михоэлса и руководящего им Михоэлса-режиссера».

Михоэлса — Лира видели очень многие, и многие писали об этом шедевре актерского искусства. Однако наблюдение, которое, по словам Попова, могло быть всеобщим, осталось только его, А. Д. Попова, личным наблюдением. Причем, поделившись с читателем этим наблюдением через четверть века после премьеры «Короля Лира», А. Д. Попов счел все же нужным оговориться: «Разумеется, когда мы говорим о сильном рационалистическом начале в творчестве Михоэлса как актера, то мы не можем не связывать это с огромным темпераментом, присущим ему, и с особым умением оправдывать эмоционально то, что было перед этим достигнуто рассудком»¹.

Итак, во-первых, ясно, что лучшее создание Михоэлса — образ Лира — А. Д. Попова не увлекло. Он признавал и учитывал огромный успех Михоэлса в этой роли, старался его по своему объяснить, но при этом неизбежно возникали противоречия: ведь если «достигнутое рассудком» оправдано эмоционально да еще «с огромным темпераментом», то ни один зритель, даже такой пронизательный, как А. Д. Попов, не почувствует «элементов рационализма».

Во-вторых, не принимая Лира, А. Д. Попов должен был сказать, что «глубокоиндивидуальный» процесс «поисков образного решения», свойственный Михоэлсу, был плох и вреден не только для других, но и для самого Михоэлса. Ибо художника судят и ценят не за его методы и поиски, хорошие или плохие, а только по достигнутым результатам. Значит, и здесь у Попова — неразрешимое противоречие.

Откуда же они возникают, эти противоречия, в одной из самых поздних работ А. Д. Попова? Думается, что их причина — желание «доспорить», горевшее в душе Попова, с конца тридцатых годов, желание, заставившее его подчинить своей трактовке творческого метода Михоэлса восприятие и осмысление живого произведения искусства. Оно в данном случае заставляет Попова рассуждать по принципу: коль скоро метод,

¹ А. Д. Попов, *Беспокойные мысли*. — «Театр», 1960, № 8, стр. 48.

по-моему, неверен, то, стало быть, и результат не может быть хорош... Именно это Попов как бы между прочим и замечает. «Один из самых дорогих для актера жестов, — укоризненно пишет он, — был найден еще до репетиций, до процесса живого взаимодействия со всем окружающим миром, тогда, когда актер еще не мог в полной мере зажить ролью. Михоэлс опережал высказывания органической природы артиста и тем самым, я уверен, творчески обеднял себя»¹.

Значит, до начала репетиций, наедине с шекспировским текстом, вчитываясь, впиваясь в него, сливаясь с ним, артист не вправе нафантазировать, предугадать, вызвать в своем воображении ни одного из жестов героя, в которых так или иначе заявит о себе предчувствуемый и созидаемый образ! Значит, всякая самостоятельная и предварительная работа актерской мысли и фантазия способна только «опередить высказывания органической природы» и потому «обеднить» образ. Значит, «органическая природа» мертва, когда артист читает роль и думает о ней, она оживает и пробуждается только в тот миг, когда в репетиционный зал входит режиссер и «сводит» артиста с текстом, с образом, с партнером... Как будто воображение давным-давно этого не сделало!

Именно против такого понимания Станиславского С. М. Михоэлс восставал. Это не означает, однако, что он противопоставлял образное раскрытие психологическому. Совсем наоборот. Он утверждал: «Психологический анализ вне ведущей, образно выраженной идеи ничего собой не представляет». То есть он ставил их в прямую связь, выступая за подчинение «органической природы артиста» его сознанию, его мысли, его поэтическому восприятию мира. Он не хотел дожидаться, пока «органическая природа» сама «выскажется». Он знал, что хочет сказать, и знал, как хочет сказать. Той мысли, которая его волновала, тем средствам, которыми он свою мысль намеревался выразить, «органическая природа» обязана была слушать и повиноваться.

В одной из недавних своих статей В. О. Топорков, вспоминая репетиции «Мертвых душ», рассказал, в частности, о том, как Станиславский для тренировки в поклоне Чичикова предложил артисту такое упражнение: «Положите мысленно себе на темя каплю ртути, затем скатывайте ее по спинному хребту до пяток, но так, чтобы она не сорвалась раньше времени на пол. Повторяйте это ежедневно. Слышите!»². Такие задания, определявшие внешнюю пластическую форму образа, шли в практике Станиславского об руку с заданиями, вводив-

¹ А. Д. Попов, Беспокойные мысли.— «Театр», 1960, № 8, стр. 48.

² В. Топорков, Импровизация в творчестве актера.— «Театр», 1964, № 7, стр. 46.

шими актера в образ с помощью «магического если бы». Действуя «от собственного имени» в предлагаемых обстоятельствах и тем самым как бы сливаясь с персонажем, актер, однако, вовсе не освобождался от обязанности свой образ сотворить, найти его форму, уверенно владеть тщательно отобранными и отработанными средствами выразительности. Одним из таких средств были и «лейтмотивные» жесты Михоэлса, всегда обусловленные идеей или, как говорил Станиславский, «сверхзадачей» актера.

5

Лири был вершиной актерского искусства Михоэлса, но не единственной. В 1937 году он сыграл Зайвля Овадиса в пьесе Переца Маркиша «Семья Овадис», в 1938 году — Тевье в спектакле «Тевье-молочник» по Шолом-Алейхему. Обе эти роли, как и роль короля Лира, могут быть названы среди образцов актерского искусства социалистического реализма. В обеих ролях мысль актера словно бы создавала электромагнитное поле высокого напряжения, воздействием которого определялась вся художественная структура образа.

Исторический оптимизм и вера в будущее окрашивали все творения актера. Это не было наивной восторженностью. Искусство Михоэлса тридцатых — сороковых годов совершенно лишилось сентиментальности, сквозившей в ранних его ролях, наполнилось суровой силой. В его образах была емкость мысли, они несли с собой и горечь, и желчь, и сарказм, и холодную — теперь уже вовсе не ваханговскую — иронию, с которой сокрушались мнимые ценности, ложные идеалы, высмеивалась книжная мудрость и мишура тщеславия. Его герои знали — или узнавали, — что почем. Михоэлс вел их сквозь грязь, унижения, муки.

Артист не оговорился, когда назвал «маленьким человеком» Лира — для него и король и молочник мерялись одним масштабом, были маленькими людьми, способными, однако, обрести величие. Для этого требовалось только одно: высота понимания человеческого предназначения, к которой он их вел. Иногда впечатление было такое, будто не вел даже, а проволакивал по жизненному пути. Его мало занимали драмы, в которых проблема решалась тем или иным поступком, тем или иным, пусть даже героическим действием. Для того чтобы извлечь урок из судьбы человеческой. Михоэлс должен был иметь перед собой и преподнести публике всю эту судьбу, всю жизнь в ее протяженности. А потому его привлекали пьесы, в которых героям, как Лире или Тевье, предстояло множество испытаний. В отличие от многих других артистов и режиссеров, Михоэлс не боялся инсценировок. Напротив, они, при всей их

обычной фрагментарности, его занимали, ибо чаще давали возможность поразмыслить не над поступком, а над целой жизнью, пришедшей к определенному итогу. Вот тут, в конце пути, можно было подумать и противопоставить его итогам свое понимание мудрости и красоты бытия.

Михоэлс настаивал: вопреки всем обстоятельствам, всем трагедиям времени человек сам творит свою личность и свое счастье. Ни беда, ни грязь, ни горе не могут победить волью к добру и красоте. Проза жизни не в состоянии заглушить поэзию. Всякое зло — преодолимо для человека, свободного от иллюзий, не поддающегося обманам тщеславия, религии, власти.

Это был оптимизм, полный мужества, духовной твердости, готовности выстоять в трагической ситуации. Недаром в спектакле «Фрейлехс» — лучшем режиссерском создании Михоэлса — праздник начинался с похорон.

«И пусть у гробового входа младая будет жизнь играть...» — эти пушкинские слова могли бы стать девизом всей творческой зрелости Михоэлса.

Такое суровое и горькое, гордое и трагическое искусство плохо вязалось с бодрым, не задумывающимся оптимизмом, который был задан в конце тридцатых годов как основная и обязательная нота. Михоэлсу чужда была поверхностная и легккрылая мажорность. Его искусство тяготело к напряженной и смелой мысли.

Михоэлс отчетливо видел на горизонте мрачные тучи фашизма и войны. Он понимал, что одно только искусство не многое способно противопоставить близящимся грозным событиям. И артист стал оратором, общественным трибуном. Его манера говорить была необычна, совершенно лишена пафоса, звонкого красноречия. Он просто размышлял вслух. Этого было довольно: сила и острота мысли, неожиданность и точность ассоциаций, широта кругозора, безыскусная откровенность заставляли слушать Михоэлса с напряженным вниманием. Его речи, как и его роли, были своего рода притчами. С трибуны, как и со сцены, он не обещал легкой жизни и легкой победы. Он предупреждал о грозящей беде и звал к мужеству. Актер и оратор говорили об одном.

Начиная с Лира актерское творчество Михоэлса обретает все большую мужественность. Он становится все экономнее, строже и точнее в отборе средств выразительности, добивается сдержанности, близкой к скупости. Но чем меньше деталей, тем интенсивнее врезается в сознание зрителей каждая из них. Чем строже форма, тем свободнее мысль, ее нашедшая и в ней излившаяся. Актерские партитуры Михоэлса внешне просты, почти бедны, но за видимой и обмацивой скупостью их были долгие недели размышлений, догадок, озарений и разочаро-

ваний. Найденное — прочно. Рисунок роли раз навсегда продуман и закреплён, сценическая жизнь образа поэтически осмыслена и технически организована, его решающие структурные элементы, пластические и интонационные, с безукоризненной чистотой отшлифованы и пригнаны друг к другу.

Поэтому Михоэлс может не «священнодействовать» в день спектакля и даже во время спектакля. В антрактах и просто в те минуты, когда он не на сцене, Михоэлс без всякого ущерба для искусства занимается самыми разнообразными делами театра. Затем по вызову помрежа выходит на сцену, и в момент, когда он оказывается перед публикой, это — Лир, Тевье, Овадис...

Вопреки довольно распространённому мнению, столь точная отделанность формы вовсе не означает, что артист обязательно привержен к «школе представления» и далек от искусства переживания. Напротив, у Михоэлса строжайше выверенная, безукоризненная, тончайшим образом организованная форма в непосредственном сценическом действии давала простор чувству, переживанию. Она не принимала вариаций, посторонних теме и смыслу роли, но в нее естественно входили все возможные оттенки, соответствующие общему замыслу роли. Аморфная же, неорганизованная форма открыта для случайностей.

Герои Михоэлса жили на сцене естественной жизнью, чутко отзываясь на каждую новую интонацию партнера, остро воспринимая все реакции зрительного зала и тотчас отвечая на них.

Михоэлс чрезвычайно близко подошел в вершинных своих ролях к тем принципам, которые стремился теоретически осмыслить и выверить на практике Станиславский, когда добивался точнейшего усвоения артистом всей цепи мельчайших психофизических действий, составляющих роль. Правда, Михоэлс оперировал более крупными «строительными элементами». Но это уже объясняется иным, трагедийным содержанием, философией его образов, особенностями его таланта.

Год от года, однако, актер Михоэлс вынужден был уступать все больше времени и сил Михоэлсу-режиссеру и руководителю театра. Число новых ролей Михоэлса с годами все уменьшается, число его постановок возрастает. Но хотя среди его постановок есть работы поистине великолепные — такие, как «Блуждающие звезды», «Тевье-молочник» или «Фрейлехс», хотя слава Михоэлса-режиссера в последние годы его жизни была очень велика, все же в интересах истины следует сказать, что значение режиссерской деятельности Михоэлса в целом уступает масштабу и резонансу его актерского творчества.

Это, вероятно, можно объяснить тем, что заниматься режиссурой он начал сравнительно поздно и в какой-то мере

вынужденно. Сам он говорил, что посвятил себя режиссуре «не по призванию, а по производственной необходимости»¹. Вряд ли можно согласиться с распространенным — особенно среди актеров — мнением, будто актером надо родиться, а режиссером можно «сделаться». Режиссеру необходимы самые разнообразные познания, опыт, мастерство — все это может быть приобретено. Однако не менее обязательны для режиссера свойства, которые вряд ли можно «приобрести», — волевое начало, пространственное воображение, педагогический талант и т. д. Опытные и талантливые актеры часто весьма охотно идут «в режиссеры», но далеко не всегда у них получаются талантливые спектакли. Применительно к Михоэлсу такая постановка вопроса явилась бы неоправданно резкой, его спектакли, без всякого сомнения, были талантливы. Тем не менее определенная дистанция между его актерским и режиссерским талантом существует.

Для режиссерской деятельности Михоэлса характерно было прежде всего стремление привить национальной еврейской сцене достижения русской советской режиссуры, воспринять, осмыслить и практически реализовать в соответствии с возможностями ГОСЕТ «режиссерские уроки» Станиславского, Немировича-Данченко, Вахтангова, Мейерхольда, Таирова. Всех названных мастеров, а также А. Д. Попова, Ю. А. Завадского Михоэлс ставил очень высоко и со свойственной ему наблюдательностью и восприимчивостью учился у них. Конечно, его стремление следовать в фарватере исканий передовых мастеров советского театра отнюдь не было робким ученичеством. Напротив, многие режиссерские решения Михоэлса привлекают внимание именно своей самостоятельностью, внутренней независимостью. Тем не менее решения эти осуществлялись в пределах уже достигнутого советским театром; самостоятельность Михоэлса, обнаруживаясь в конкретных постановочных планах, не порождала принципиально новых театральных идей. Если его актерское искусство знаменовало собой важный этап обновления сценического реализма, то его режиссерское творчество не дает серьезных оснований говорить о новаторстве, скорее оно может рассматриваться как пример чрезвычайно успешной реализации и развития до Михоэлса выдвинутых и опробованных открытий, догадок, принципов.

Подход Михоэлса-режиссера к пьесе был по преимуществу все же актерским, анализируя пьесу, он прежде всего и активнее всего анализирует главную роль, все равно — свою (Лир, Тевье) или чужую (Соломон Маймон). Конечно, ухватываясь за это главное звено, он всегда вытаскивал всю цепь,

¹ «Литературная газета», 10 января 1940 г.

судьба главного героя открывала ему значение других судеб, подсказывала самые существенные элементы формы спектакля. Но в таком подходе были и определенные минусы: блестящая и всегда необычайно интересная интерпретация одного образа придавала подчиненное значение другим, превращала их в фигуры служебные.

Если добавить к сказанному, что труппа не блистала выдающимися актерскими талантами, что рядом с Михоэлсом стоял один только Зускин, то станет ясно, почему спектакли ГОСЕТ почти неизменно либо обрамляли творение одного актера, Михоэлса или Зускина, либо аккомпанировали их актерскому дуэту¹.

Можно высказать также предположение, что один из самых пронизательных мыслителей театра своего времени, блестящий интерпретатор драматургии, тонкий аналитик, Михоэлс был не столь силен в умении конкретно работать с актером над его ролью.

Щедро одаряя идеями, подсказывая интереснейшие приемы, он, однако, постоянно уповал на самостоятельность каждого актера, на его собственное сознание, его собственный дар образного видения. Он в каждом актере предполагал и хотел раскрыть созидательную силу таланта и интеллекта, равную его собственной творческой силе. Свою режиссерскую энергию он расходовал, стремясь возбудить эти предполагаемые потенции.

Когда же их не оказывалось или они обнаруживали себя менее ярко, чем предполагал Михоэлс, он волей-неволей должен был с этим мириться.

В рецензиях на спектакли ГОСЕТ довольно часто справедливо говорилось о том, что актерам (кроме Михоэлса и Зускина) «не хватает естественности... слова не западают в душу, им не хватает убежденности»².

Подлинного ансамбля Михоэлс достиг только в спектакле «Фрейлехс», в значительной мере — с помощью талантливейшего балетмейстера Эмилия Мея.

Режиссерская инициатива Михоэлса сковывалась необходимостью ставить пьесы, которые далеко не вполне его удовлетворяли. Драматургия в конце тридцатых и в сороковые годы испытывала сильное, угнетающее воздействие идеологии и

¹ Зависимость судьбы всего театра от двух этих артистов с трагической остротой обнаружилась, когда их не стало. Михоэлс погиб в 1948 году. Зускин был в 1949 году незаконно репрессирован и погиб в 1952-м. Без Михоэлса и Зускина театр оказался нежизнеспособным, зрительный зал его опустел, и закрытие ГОСЕТ, явившееся характерным актом административного произвола периода культа личности, получило тем самым формальное оправдание.

² «Литературная газета», 10 января 1940 г.

практики культа личности. Наивно было бы думать, будто Михоэлс оказался вне воздействия этой идеологии. Как и другие его товарищи по искусству, он разделял иллюзии своего времени, как и другие, обманывался, полагая, скажем, что схематизм современной драматургии есть результат некоей несогласованности, неувязки во взаимоотношениях между писателями, с одной стороны, и театрами — с другой.

«Драматургия, — писал он тогда, — отстала от театра, и это отставание еще не ликвидировано.

Наши пьесы в подавляющем своем большинстве — нечего это скрывать — схематичны»

Михоэлс упрекал драматургов: мы, актеры и режиссеры, говорил он, «приносим сюда (на сцену. — *К. Р.*) свою кровь, свои нервы. А вы даете нам мякоть». Он с весьма симптоматичной для тех лет, хотя вовсе не свойственной его интеллекту, склонностью останавливаться перед опасной чертой, не задавался, в сущности, вопросом, почему это происходит, почему писатели предлагают театру «мякоть», почему даже такие даровитые люди, как, например, им самим названный Афиногенов, довольствуются «созерцательностью» и «мыслят схематично». Он чувствовал, что разлажены и нарушены связи драмы с жизнью, но не отдавал себе отчета в том, насколько разлад этот обусловлен отказом от ленинских принципов демократии, подавлением творческой инициативы масс, противоестественным возведением воли одного человека — в нерушимый для всех закон, а его дилетантских суждений об искусстве — в эстетический норматив и канон.

Если говорить точнее, то драматургия тех лет несла на сцену не «мякоть», а, наоборот, жесткость заданных, опробованных и одобренных построений, которые призваны были иллюстрировать и более или менее убедительно доказывать мысли, многократно излагавшиеся в докладах и газетных передовицах. Реальная жизнь в лучшем случае могла лишь расцвечивать приблизительно правдивыми подробностями заранее заготовленную схему. Подлинные таланты, конечно, и в этих условиях пробивали дорогу к правде. Тогда появлялись и сразу увлекали режиссеров и актеров сильные, страстные произведения. Но нередко до сцены они не доходили.

Так было с «Метелью» Леонида Леонова. Драма увлекла Михоэлса, он решил даже ставить «Метель» одновременно с Малым театром. Но Сталин прочел пьесу и запретил ее, Леонова клеймили в печати, обвинили в «достоевщине», в клевете на советскую действительность, образы его драмы, без сомнения наполненные плотью и кровью, были объявлены вымышленными, возникшими в больном сознании писателя...

Значительно позднее, уже после войны, С. М. Михоэлс участвовал в обсуждении Художественным советом Комитета

по делам искусств спектакля «Сотворение мира» Н. Погодина в Малом театре. В своем выступлении он сопоставил первый вариант пьесы с ее окончательным вариантом, воплощенным на сцене. Михоэлс говорил: «Я хорошо знаком с работами Н. Ф. Погодина и считаю, что он — один из лучших наших советских драматургов. Замысел был исключительно интересный. Речь шла о возвращении человека к жизни. Центробежные силы в человеке раненом, потрясенном жизнью, вернувшемся на свое старое пепелище, потерявшем абсолютно все, что он породил и создал, в человеке ущемленном, обиженном — эти центробежные, созидательные силы в какой-то момент сумели восторжествовать над силами центростремительными. Процесс возвращения к жизни, поисков утраченного душевного равновесия — вот в чем было содержание пьесы, ее интерес. Но, очевидно, над пьесой проделали слишком много манипуляций, израсходовали в этом смысле все лимиты. Теперь герой ее, Глаголин, с самого начала, буквально через несколько минут, возвращается к жизни, и дальше ему делать нечего. Дальнейшие эпизоды лишены драматического напряжения и смысла. Если Глаголин в самом начале уверовал в свои силы, то драмы нет и центральная мысль автора упразднена. Слишком рано наступает полное примирение с жизнью, слишком много света, слишком рано начинается радостный мир и возникает перед нами какая-то уютная дачка в воскресный день...»¹.

Этот частный и не самый выразительный пример все же достаточно конкретно показывает в действии одну из постоянных тенденций идеологии культа личности в сфере драматургии. Современная драма очищалась от драматизма, он снимался тщательно и последовательно, с помощью самых различных «манипуляций», сводился на нет.

Затрудненность раскрытия современных конфликтов, реально пронизывавших жизнь советского общества, слишком часто побуждала драматургов, писавших для ГОСЕТ, искать обходные пути, эксплуатировать исторические и даже библейские сюжеты. Такие попытки иногда приводили к интересным, значительным результатам. Среди лучших режиссерских работ Михоэлса должны быть названы «Пир» Переца Маркиша, «Соломон Маймон» М. Даниэля. Менее удачны были спектакли «Разбойник Бойтре» М. Кульбака и «Суламифь» С. Галкина. Усилия Михоэлса выразить в этих произведениях современные мысли, связать их с философской и морально-этической проблематикой новой жизни осуществлялись далеко не полностью. Затраты энергии на преодоление

¹ Стенограмма заседания Художественного совета Комитета по делам искусств 28 декабря 1945 г. Архив С. М. Михоэлса.

элементарных погрешностей драматургии были слишком велики, а придать пьесе современное звучание не всегда было возможно.

Иной раз Михоэлсу вообще не удавалось довести до конца начатый труд. Быть может, наиболее в этом смысле характерный пример — его упорная, длительная, но так и оставшаяся незавершенной работа над пьесой Д. Бергельсона «Принц Реубейни». Действие драмы происходило в начале XVI века, в Португалии. Ее тема волновала Михоэлса. Он законно усматривал некую аналогию между религиозной нетерпимостью инквизиции и расизмом гитлеровцев. «В теме пьесы, — говорил Михоэлс, — есть то, что меня взволновало идейно, как продолжение той борьбы против фашизма, которую ведет наш советский народ, которую ведет каждый из нас, как гражданин нашей Советской страны».

Однако тщательно изученная и талантливо разработанная Д. Бергельсоном тема, возбуждая некие современные аллюзии и выдвигая определенные аналогии, не могла, разумеется, принести с собой близкую современности позитивную программу. Ибо в прошлом нетерпимости одной веры могла противостоять только другая вера, одной религии — другая религия. Извлечь из сложнейшей коллизии, связанной с появлением в Португалии в XVI веке мессии-самозванца Реубейни, идею, которая хотя бы косвенно совпадала с идеями, воодушевлявшими советских людей в борьбе против фашизма, не могли ни Д. Бергельсон, ни С. Михоэлс. Энергичные усилия преодолеть источаемый этой коллизией дух национализма к успеху не привели. В конце концов Михоэлс, последовательный интернационалист и непримиримый атеист, от пьесы отказался.

Огромная заслуга С. М. Михоэлса, режиссера и руководителя театра, состояла в том, что он выступал в качестве последовательного борца за единство многонациональной социалистической культуры. Интернационалист до мозга костей, Михоэлс совершенно чужд был идеям национальной замкнутости и никогда не ставил перед собой в качестве специальной цели задачу выявления «национальной специфики». Национальное выступало в его творчестве и в его размышлениях о театре как конкретно-художественное выражение социалистического, интернационального. Его равно способны были увлечь творения мастеров театра любого из советских народов.

В этом смысле весьма выразительны такие, например, высказывания С. М. Михоэлса:

«О В. И. Немировиче-Данченко не может быть двух мнений. Владимир Иванович — это самый высокий творческий ум в нашем искусстве. Можно с ним не соглашаться в целом ряде его положений, но надо сказать, что он альфа и омега совет-

ской театральной культуры. Это — вышка. И подвергать это особому обсуждению не приходится.

Я должен сказать, что я не все разделяю в спектакле «Три сестры». Но в тот момент, когда Владимир Иванович повернул трех сестер в зрительный зал и напряженные глаза прошлого взглянули в зрительный зал, в глаза современных, ныне живущих и дышащих людей, я увидел, как глаза современников роняют особого рода слезы. Это был встречный взгляд, который так редко удается в искусстве и который мог создать только художник огромного масштаба.

«Остужев — феноменальное явление в нашем искусстве. Это по-настоящему творческая фигура. Когда судьба ополчилась против него, когда вместо слуха у него остались лишь очертания окружающего, когда он погрузился в молчание, то он даже глухоту свою превратил в силу. Это показывает огромные творческие резервы, титанические резервы человека, которого не смогла оторвать от сцены даже тяжелая болезнь.

В пьесе Гудцова «Уриэль Акоста» Остужев сумел высоко подняться над тем драматургическим материалом, который он имел перед собой. Актер играет не только пьесу — он играет проблему.

Я работал над Уриэлем и знаю, какие трудности скрываются в этой роли. Я считаю, что Остужев сделал очень много. Я бы сказал, что это новое в толковании Уриэля. У него нет штампа, у него — своя манера, своя школа. Самые интересные места в игре Остужева это — не места подъема, не бунтарские ноты. Я считаю, что он блестяще произносит монолог о слепце и посохе.

У Остужева полнокровно зазвучала мысль о равенстве людей, идущая не от Гудцова, а — от атмосферы, от всего окружения. И прозвучала эта мысль как нельзя более своевременно, — она имеет актуальное политическое значение теперь, когда гитлеровцы раздувают мерзкий огонь расовой ненависти. Если говорить о политической стороне нашего искусства, то нельзя обойти и этот вопрос.

«Хорава — один из лучших актеров советской современности. Актер, которому отпущено от природы очень многое: изумительный рост, потрясающий голос, один из лучших голосов актерских, которые пришлось мне слышать. К этому можно прибавить, что редко когда у актера внешние физические данные столь органично соединяются с огромным сценическим темпераментом. Темперамент у Хоравы огненный, вулканический. Он владеет сценическим языком выразительности, образности. Я знаю, что это — выдающееся явление нашей театральной жизни».

«Бучма — актер другого склада. Это — не героический характер. Но у него исключительная характерная выразитель-

ность. В роли Микола в классической пьесе Франко «Украденное счастье» диапазон такой: вначале он молчальник. Видит, как у него забирают любимую жену, — молчит, его самого по доносу сажают в тюрьму — молчит, хотя на него доносит любовник жены. Как будто полная безнадежность. И думаешь, выйдет ли этот некрасивый внешне человек из такого чудовищного трагического положения?

А в финале он топором убивает противника. Этот образ как будто символизирует собой путь мужика в прошлом. Человек как будто не знает ни пути, ни дороги, даже не веришь, что этот человек сможет когда-нибудь выйти на столбовую дорожку своей жизни. И вот этот человек совершает убийство не в припадке бешенства, а — от накопившейся силы. Его поступок — это крик справедливости. Вышел человек с топором в руке, человек, который знает свое право.

Это актерская задача исключительной сложности, и Бучма решил ее на диво, на удивление. Это не зазвучало мелодрамой, это была по-настоящему неизбежная необходимость, закономерность. Логика поднятого топора выражена Бучмой с потрясающей убедительностью. Образ, созданный Бучмой, — изумительная работа по глубине и реализму, по силе истины, которая в этом образе выражена»¹.

В этих высказываниях явственно слышен голос человека, которому близко все самое сильное в советском искусстве. Михоэлс сопоставлял свой опыт с опытом лучших его мастеров, размышлял о его настоящем и будущем. Михоэлс всегда был и ощущал себя активным строителем новой, социалистической театральной культуры. Именно поэтому его мысли об искусстве доньше сохраняют свою актуальность.

Есть, впрочем, тому и другая причина. Она — в самой индивидуальности Михоэлса. Подобно К. С. Станиславскому, С. М. Эйзенштейну, А. П. Довженко, С. С. Прокофьеву, Михоэлс всегда испытывал потребность в тщательном аналитическом исследовании своего творческого труда. Его властно влекло к осмыслению собственных созданий, приемов, средств выразительности. Совершенно не принимая ходячие представления о процессе творчества как процессе стихийном, неуправляемом и не поддающемся контролю разума, Михоэлс был убежден, что интеллект «регулирует и проверяет все: и вкусовые моменты актерской игры, и ритмическую кривую актерской работы». Он настаивал: «контрольный аппарат — проявление идейной целеустремленности актера в тот момент, когда

¹ Высказывания С. М. Михоэлса на заседаниях Комитета по государственным премиям (стенограммы; публикуется впервые). Из личного архива С. М. Михоэлса.

актер пользуется своим специфическим языком, в момент, когда его актерская техника находится в движении, в действии».

Работа мысли всегда предшествовала у Михоэлса акту сотворения образа, вернее, начинала творческий акт и управляла им, затем контролировала сценическую жизнь артиста в момент исполнения роли и, наконец, подвергала скрупулезному анализу всякое его художественное свершение. Результаты такого анализа творческого труда и строения образов — своих и чужих — едва ли не самое ценное в театральном наследии С. М. Михоэлса.

Особую актуальность эстетике Михоэлса придает его постоянное внимание к идейному содержанию искусства. Принцип идейности актерского творчества Михоэлс отстаивал темпераментно и последовательно, с редким упорством. Все многочисленные и многообразные проблемы сценической формы решались им исключительно с точки зрения возможно более полного, энергичного, одухотворенного выражения ведущей идеи драматурга, режиссера, актера.

В статьях и речах Михоэлса принцип идейности художественного творчества осмыслен активно, с поразительной конкретностью. Приводя многочисленные примеры, Михоэлс показывает, как идея входит в художественную ткань образа, как она выражается в сценическом поведении актера, какими средствами и приемами пользуется актер, чтобы передать одушевляющую его идею зрительному залу.

Вл. И. Немирович-Данченко, характеризуя С. М. Михоэлса, сказал:

«Замечательный художник нашей страны Соломон Михайлович Михоэлс часто любит употреблять слово «комедиант» по отношению к актеру. Но этот народный шут, которого прославляет Михоэлс,— это умница и философ, человек больших масштабов и горячих страстей. И советский актер мне представляется не «умником», отяжеленным портфелем сомнительных теоретизирований, а художником, одержимым творческой страстью, способным к высокому творческому полету».

Таков был Михоэлс.

К. Рудницкий

**СТАТЬИ
БЕСЕДЫ
РЕЧИ**

Пути к образу

За пятнадцать лет работы в театре я сыграл более двадцати ролей и приблизительно такое же число ролей продумал, проработал, можно сказать, — сыграл мысленно. Об этих несыгранных ролях у меня складывалось подчас вполне определенное представление. Я специально говорю об этом, потому что размышление — тоже одна из важнейших форм работы над ролью.

Я досконально продумал ряд образов, которые не были осуществлены. В силу, может быть, наивности я поверил обещанию Алексея Михайловича Грановского, который мне к десятилетию театра обещал роль Гамлета. Я очень много думал тогда о Гамлете. Было время, когда я очень увлекался и ролью Отелло, причем обосновал для себя целый ряд концепций, то есть систем построения этого образа. Я могу назвать и некоторые другие роли, над которыми много думал и работал, предполагая, что рано или поздно мне придется с ними встретиться в реальной действительности.

Неосуществленные работы актера всегда органически связаны с его осуществленными работами. То, что ты не успел сделать в какой-нибудь конкретной роли, которую так и не доведется, может быть, сыграть, — ты потом осуществляешь в другой роли, переносишь в другую роль.

Но сегодня я буду говорить, конечно, главным образом о тех ролях, которые мне в самом деле удалось сыграть, и о том опыте, который я из этих ролей извлек.

Первой моей работой было участие в массовой сцене в спектакле «Грех» Шолома Аша. Я играл старика еврея на кладбище. Старик мой стоял в толпе, наблюдавшей за похоронами. Так случилось, что моя актерская жизнь, можно сказать, началась на кладбище.

Следующей ролью был Енодов в спектакле «Аммон и Томор» Шолома Аша. Затем я играл Слепорожденного в «Слепых» Метерлинка, Менахем-Менделя в «Агентах» Шолом-Алейхема и, наконец, Уриэля Акосту.

Это были пять первых шагов, которые дали мне возможность познакомиться с основами методологии и технологии нашей работы. Методология говорит о способах, о методах, путях к образу; технология — о том материале, из которого мы строим образ. Методология теснейшим образом связана с мировоззрением; технология помогает нам выражать в искусстве наши познания, почерпнутые в жизни.

Когда говоришь о том, как ты работаешь над образом, всегда имеешь в виду мысль, которая непрерывно сопутствует твоей работе. Потом уже привлекается практический опыт, знание силы сопротивления того или иного материала, тех более или менее надежных приемов — чисто технических, — с помощью которых можно расширять, раздвигать рамки образа. Технология дает актеру возможность знать себя, знать свои приемы, свой материал, свои «данные», свой тембр голоса, свои движения и т. д. Первые роли были, взятые вкуче, моим первым шагом к постижению принципов технологии актерского творчества.

Потом начинается период второй: роли реб Алтера в «Мазлтов» Шолом-Алейхема, Шапшовича в «Боге мести» Шолома Аша, вторая редакция роли Уриэля Акосты.

Дальше идет уже цепь ролей третьего периода, периода Малой Бронной. Это — Гоцмах в «Колдунье», Шимеле Сорокер в спектакле «200.000», Бадхен в «Ночи на старом рынке».

И, наконец, последний период моей работы, который, надо сказать, не блещет ни количеством, ни качеством. Я говорю о ролях Глухого, Юлиуса и Берга

После всех этих предисловий приступаю к самой теме: как я работаю над образом. В данном случае уже в самой формулировке темы имеются два основных элемента, о которых нужно говорить. «Как я работаю над образом» — главное здесь это «я» и «образ». В актерской работе происходит интереснейшее сочетание в одном лице объекта и субъекта творчества: я сам — автор и сам — произведение. Во мне сочетаются художник и творение. Об их сложных взаимоотношениях нам с вами придется сегодня довольно серьезно и внимательно говорить.

Совершенно ясно для меня, и это, собственно, и руководит

мною в работе, что вне меня, вне моего собственного развития, как человека, как гражданина определенной страны, как представителя определенной социальной группы, как человека, страдающего, радующегося, мыслящего, волнующегося, обладающего страстями,— вне всего этого нет творчества, нет работы. Вот почему так часто нас, актеров, спрашивают: как вы пришли к театру, каков ваш биографический путь, что заставило вас остановиться именно на этой работе? Эти вопросы предполагают в известной степени раскрытие нас самих. А и вы, и я, и он — любой, кто работает актером, раскрывает в образе именно себя, себя, а не что-нибудь другое. Не просто образ во имя образа — образ, в первую голову, служит мне как средство раскрытия себя. Вне этого ничего не существует. Мои страдания я воплощаю в образе, мои радости я несу на сцену. В образе дает себя знать мое развитие, в образе обнаруживается мой духовный мир. Вне меня, вне всей суммы моих мыслей, вне всей моей жизни не существует образа.

Поэтому можно перефразировать известное изречение: «Скажи, каков твой образ, и я скажу, кто ты».

Те мысли, которые мы раскрываем, то ценное, что мы оставляем после себя и что получает от нас зритель,— это не есть что-то, глухой стеной отделенное от нашей актерской — моей, твоей, вашей — определенной индивидуальности. Мы говорим: «Я видел такого-то актера». Если же мы говорим: «Я видел такой-то персонаж, не помню только, кто играл», значит, большие дефекты были в этом образе. Значит, актер не сумел передать ощущение индивидуальности, которую нес с собой образ. В таких случаях в актерской работе есть какая-то погрешность и актер — не на высоте положения. В таких случаях мы можем быть лучшими или худшими мастерами, лучшими или худшими ремесленниками, но мы — не актеры. Актерами мы становимся тогда, когда образ становится органическим раскрытием актерской индивидуальности, когда образ вбирает в себя и выражает собой опыт нашей жизни.

Вот почему, когда я преподаю своим ученикам, я им всегда говорю: пусть в твоей жизни отныне не будет ни одного дня, когда бы ты не мог похвастаться тем, что прочел, по крайней мере, пять строк. Дело, как вы понимаете, не в количестве. Дело в том, что актер, который творит образы так сказать «из себя», из своего духовного мира, должен каждый день обогащать этот духовный мир, должен заботиться о том, чтобы его собственные знания, мысли и чувства были достойны внимания самых передовых его современников, чтобы он, актер, обладал умением жить в унисон с жизнью народа, не отставал от его стремительного шага. Поэтому надо воспитать в себе потребность непрерывно себя обогащать и совершенствовать, находить новые и новые стимулы развития

мысли, пополнения знаний, уметь верно и тонко анализировать окружающую действительность. Все это — главная основа нашей работы.

На основе мироощущения мы строим свое мировоззрение, то есть мы начинаем сознать, что мы ощущаем. Мировоззрение иногда оправдывает и объясняет наши ощущения, иногда борется с ними. И вот раскрытие своего мироощущения и подчинение его определенному мировоззрению, мысленному осознанию, когда мы все стараемся объединить, синтезировать, привести в систему всю сумму наших впечатлений, — есть процесс бесконечно важный для актерской индивидуальности. Если человеку, когда он выходит на сцену, в сущности, нечего сказать, тогда он может сделать жест лучше или хуже, говорить более приятным голосом или менее приятным голосом, приятно интонировать или менее приятно интонировать, — все равно, это ничего не дает, куда не ведет.

Многие мои прежние роли я теперь оцениваю по-новому. Теперь, когда они уже от меня отделились, когда они стали для меня уже объектами, стали осуществленными произведениями, к которым у меня есть свое отношение, иные образы я люблю, другие — не люблю, одни — признаю, другие — уничтожаю, безжалостно критикую. Почему это происходит? Ведь каждый образ — в какой-то мере я сам? Да. Но я-то, к счастью, меняюсь, развиваюсь, как всякий человек. И хотя в каждом образе как бы материализовалась частица моей индивидуальности, тем не менее она обозначала только известный этап моего собственного внутреннего развития и роста. Я — иду, и многое остается позади.

В тот котел, в котором я варю свои работы, я в виде специй, в виде приправ вкладываю все, что испытал и что знаю. Если меня спросят — из какого материала вы делаете ваши работы, я скажу: я их делаю из Михоэлса, я их леплю из себя, то есть из моего мировоззрения, которое непрерывно складывается, изменяется, растет, углубляется, из моего мироощущения, из моих болей, страстей и радостей, — из меня, — а я, конечно, не есть нечто отделенное от всего остального, я являюсь как бы следствием всего окружения, всей той действительности, насыщенной борьбой, страстями, задачами, победами, поражениями, которая нас сегодня окружает.

Теперь, остановившись на этом положении и объяснив, что такое «я» в актерском понимании, что такое «я» в авторстве, — я, как автор, человек, задумывающий образ и осуществляющий его, поговорю о второй стороне дела — именно о самом образе. А что такое образ? Над этим словом много бились философы, эстетики. Многие теоретики дают понятию «образ» самые различные объяснения. В сфере сценического искусства сложность этого термина как бы удваивается. Наш самый

серьезный, тщательно осмысливающий свой собственный опыт, создавший свою систему театр — это Московский Художественный театр. Именно этот театр первый превратил работу актера в определенную научную систему, подтвержденную изучением реальных закономерностей и обильными фактами. Там, в Художественном театре, образ — есть живой человек.

Так и говорят актеры МХАТ о себе: наша задача вывести на сцену живого человека. Другими словами, они стремятся, чтобы поведение человека на сцене было таким же или почти таким же, как его поведение в жизни. Они допускают лишь небольшие, вызванные спецификой театра, поправки к житейскому и жизненному опыту.

Здесь, товарищи, у меня с мастерами Художественного театра явное расхождение¹. Я отнюдь не считаю себя человеком равным по работе тем великанам художественной практики и мысли, которые творят в Московском Художественном театре. И если я оспариваю ряд их положений, то, очевидно, потому, что индивидуальность моя — иная и думаю я о своей работе тоже иначе — соответственно своей индивидуальности. Я строго разделяю и отделяю образ от себя. По библейскому преданию бог сотворил Еву из ребра Адама. Только что я говорил, что «делаю» образы «из себя». Но делаю я их из одного своего ребра, а не из всего себя. Не всю свою индивидуальность включаю в образ. Другими словами, когда я подхожу к какому-нибудь образу, какой-нибудь творческой задаче, то стараюсь быть выше, больше и шире этой задачи. Хочу только сразу же подчеркнуть, что при таком подходе к образу возможен наивный путь и возможен трезвый путь.

Наивный путь весьма распространен и состоит он в том, что некоторые актеры принижают свою работу: «Эх, дрянь работа, ерунда работа, не стоит даже над этой работой работать». Чаще всего так рассуждают, получив маленькую роль. Я не принижаю работу, никогда себе не позволю ее принижать, но — вдумываюсь в задачу и подымаю любую задачу на такую высоту, на какую только могу ее поднять. Стараюсь поднять каждое мельчайшее событие в жизни данного персонажа до невероятной высоты и значимости. Каждое событие в жизни роли воспринимается мною как величайшее событие. Но над этим событием, выше этого события должен быть я сам. И это своеобразное актерское самомнение мне очень часто помогает. Именно потому образ я понимаю не просто как образ живого человека. Я понимаю образ прежде всего как возможность раскрытия определенной сферы своего мироощущения.

Скромный местечковый портной Шимеле Сорокер воспринимался мною как герой фантастической гофмановской сказки.

Без больших ножниц я его почти вовсе не вижу: портной есть портной. Тем не менее Сорокер у меня с самого первого появления нес с собой ощущение тайны. Не в том дело, что вообще есть тайна, не в том дело, что надо раскрыть некую мистическую тайну. Дело в том, что есть нечто, что надо постичь. Образ должен предстать перед публикой как нечто заслуживающее разгадки, он должен чем-то заинтриговать, прежде чем будет понят. Я рассматриваю человека как задачу, как тайну, в которую надо пристально вглядываться.

Мои ученики знают, что я стараюсь выведать у них все, что могу, про родителей, про сестер и братьев. Зачем мне это нужно? Не пустое любопытство одушевляет меня, нет. Речь идет о желании разбить какие-то преграды, которые мешают нам постичь замкнутого, «другого» человека возле нас.

И поэтому, например, Бадхен, он тоже несет с собой ощущение тайны, обещание раскрытия тайны обреченности и гибели, нужной обреченности и нужной гибели.

И Вениамин несет в себе какую-то тайну. Он ничего, может быть, не скажет зрительному залу, но когда он подходит к рампе, становится тихо, и я знаю, почему становится тихо. Потому что ждут: «Сейчас он что-то важное скажет». А я ничего не могу сказать, кроме того, что знаю, что хочется раскрыть какую-то тайну, и я ее раскрываю с помощью юмора.

И, конечно, Вениамина «внутри себя» я называю иначе. Я его всегда называю не Вениамин III, а «Вениамин — подрезанные крылья». Не знаю даже, как родилось у меня это представление. Когда Фальк спрашивал о костюме, то я сказал: у меня такое чувство, что в плечах тесно, хочется полететь, а крылья подрезаны.

Почему я говорю об этом, почему я стараюсь каждый образ назвать известным именем? Потому что это помогает мне раскрыть самого себя, мои мысли, мои ощущения, то, что я испытываю, то, что меня внутренне волнует.

Уриэль, неудачный Уриэль — я могу назвать целый ряд причин этой неудачи — он был «Уриэлем — изломанные руки». Руки изломаны. Так и строился, если вы помните, костюм: черный рукав и в середине белая черточка, другой рукав — белый, а посредине — черная черточка. Этот костюм давал впечатление разбитости: у Уриэля — руки, которые неспособны действовать. Они, эти руки, условно говоря, способны еще мыслить, способны понимать, они могут держать перед собою хотя бы череп бедного Йорика, но эти руки — не действуют, к конкретному акту действия неспособны. Уриэль — изломанные руки.

Так и хранится он у меня, в моем внутреннем складе, так я записываю его в свою приходную книгу. И очень много мог

бы назвать образов, которым в глубине души давал свои «имена», прозвища.

Образ и — больше человека и — меньше человека. Образ есть обобщение, но образ есть и частица. Иногда это только одна сторона человека, та сторона, которая максимально его характеризует. А в человеке ведь всегда преобладает одна какая-нибудь черта, которая собирает, лепит вокруг себя все остальные свойства его. Поиски этого «зерна», самой существенной черты данного человека — одна из основных задач актера.

Вот простой пример. У человека близорукого всю систему его поведения рождает близорукость: руки либо вытянуты вперед, либо, наоборот, прижаты к телу. Движения его все обычно «очень близкие» — он движется в небольшом видимом ему пространстве. И даже голос у него как будто от близорукости приглушен. Но близорукость — это, конечно, внешняя черта, не основная, не центральная черта. В данном случае речь идет о внешнем выражении. Меня же внешнее никогда не интересует, не озадачивает. Мне не важно, будет у моего героя бородавка или он без бородавки.

Это, повторяю, не главное, не основное, не существенное. Меня интересуют откровения страстей, радостей, горестей, которые выражаются иногда в какой-нибудь одной черте, в одном штрихе. Такой штрих — только деталь, он, конечно, «меньше» одного человека, но в этом штрихе могут выразиться свойства огромной социальной группы людей. Вот в таких, важных для меня случаях я стараюсь быть выше и больше образа. Я, Михоэлс, знаю больше, чем открываю вам, зрителям, в образе. Поэтому отдельный жест уже в известном смысле есть образ, отдельная интонация есть уже образ — образ данной страсти. Моим образом не обязательно должен быть непременно Иван Иванович Иванов, живущий на такой-то улице, имеющий столько-то детей, такую-то жену и т. п. Это меня никогда не интересовало, и это коренным образом отличало мой способ работы от комнатного психологизма Художественного театра, от того «живого человека», от той крупинки, которую они раскрывают прекрасно. Они иногда потрясают своим мастерством, но не всегда додумывают свою собственную жизнь в образе до конца. Сказанное не относится к Станиславскому. Когда я его смотрел, он убеждал меня в совершенно обратном. Недаром говорят, что, собрав недавно своих учеников — стариков Художественного театра, — как их теперь называют, он им говорил: никакой «системы» Станиславского не существует, все это выдумка. И он совершенно по-новому осмысливает теперь свой опыт.

Образ, следовательно, есть обнажение (в области мироощущения и мировоззрения) того, что меня сегодня макси-

мально интересуется, того, что меня в данную секунду максимально захватывает.

Поэтому календарь ролей — есть календарь моей жизни.

Говоря об образе, говорят очень часто об органичности. Когда образ удачен, мы говорим — да, это органично. Мне хочется сказать о том, как я понимаю органичность. Я давно над этим думал, но не хотел произносить это слово, не отдавая себе отчет в том, что же это такое — «органичность»? По-моему, органичность — следствие организованности. Но как понимать эту организованность? Белинский, когда писал об органичности греческой культуры, заметил, что органика, органичность у него всегда ассоциируется с понятием круга. Попробуйте, укажите, где линия окружности начинается и где она кончается? Никогда не укажете, она замкнута — это раз. Она построена по определенному закону. Каждая точка ее находится на одинаковом расстоянии от центра — это два. Она непрерывна — это три. Она не имеет никаких заострений, углов, и — самое важное! — в каждой отдельной точке есть ощущение, что ей хотелось бы по принципу центробежной силы оторваться. Но по закону центростремительной силы она словно бы «привязана» к центру и двигаться может только по своему кругу. Окружность — это, если хотите, образ и символ органичности.

Есть еще один пример, который у меня лично связан с мыслями об органичности. Речь идет о кровообращении. Как известно, есть два круга кровообращения — большой и малый, две совершенно замкнутые системы. Вот, когда эти два круга находятся в таком сочетании, что сердце начинает биться, тогда мы можем сказать: возникла жизнь, возникла органичность.

В образе должна быть органичность, в нем должна быть закономерность, он должен строиться по определенному закону. Это есть обнажение той черты в образе, вокруг которой лепится все остальное.

Что заставляет биться сердце какого-нибудь, скажем, Гоцмаха? Я помню, когда Грановский дал мне эту работу, — а вы знаете, что Алексей Михайлович ничего не любил объяснять, — он мне только сказал: знаешь, у Гоцмаха походка мягкая. От этого первичного посыла у меня скоро возникло ощущение, что Гоцмах — вездесущ. Он легко и неожиданно появляется везде. Гоцмах, Гоцмах, Гоцмах — везде Гоцмах! — вот было образное выражение вездесущности, которое стало главным для меня.

Есть в образе, как и в спектакле, как и в любом произведении искусства, еще одна важнейшая черта — основа, начало и конец того, что мы делаем. Я имею в виду ритм. Между прочим, в этой области люди тоже часто путаются. Очень часто

говорят — «ритмично», «неритмично», «аритмично», «в замедленном ритме», «в ускоренном ритме». Люди, которые так говорят, обычно не понимают ритма и смешивают ритм с темпом.

Темп есть выбор единицы деления. Например, я должен дирижировать на четыре счета, но я могу единицу деления, одного взмаха, одну четвертую, взять более длинную, менее долгую, короткую и т. п.

Ритм — это совершенно другая сфера. Ритм есть обнажение и раскрытие диалектики хода вещей. Ритм обнаруживается в определенном чередовании противоречий, различий, разностей. Ритм есть всегда борьба, ритм — выражение борьбы, столкновений, встреч, разлук, из которых рождается процесс, из которых рождается новое явление и начинается поступательное движение. Вот что есть ритм. Там, где имеется спор, настоящий спор между черным и белым в картине художника, — там есть ритм. Если в картине Р. Фалька «Красная мебель»² на фоне красных пятен дан врывающийся лаково-белый кусок скатерти, то в этом цветовом столкновении есть ощущение ритмического начала. Если едва слышный тихий мотив, тихая грустная мелодия вдруг сменяется бурной, побеждающей темой, а тихая мелодия тем временем где-то ползет, ползет, пробивается сквозь щели труб, сквозь щели меди, побеждает, несет, утверждается, расширяется, — тогда, товарищи, вы слышите развитие, которое можно назвать ритмом.

И поэтому, когда мы говорим, что Алексей Михайлович Грановский работал в ритме, — мы не ошибаемся. Вы помните, как, бывало, он учил: эту фразу вы произносите тихо, а вот это слово вы выделяете. В одном случае он добивался раскрытия силы и значения слова, в другом случае, наоборот, успокоения и т. п. У него только не было точной терминологии, а кроме того, его подход к ритму бывал порой механическим, чисто внешним. Между тем внутреннее раскрытие всегда происходит в столкновении. Там, где нет противоречий, там, где образ не раскрывается в преодолении препятствий, там нет ритма и, вероятно, даже нет самого образа. Там — раз навсегда взятая одна какая-нибудь сильная нота, которая варьируется на разные лады.

Бывает, что в самой роли уже заложен ритм, его надо только выявить — такова, например, роль Менахем-Менделя, который сталкивается с целым рядом препятствий и преодолевает их, хотя Менахем-Мендель — всего только человек воздуха. Если бы я сегодня должен был строить образ Менахем-Менделя, то в ритмическом отношении я строил бы его иначе и богаче, может быть.

Ритм — корни, связывающие образ или произведение с тем широким и сложным социальным окружением, которым

образ порожден. Ритм черпается из социальной жизни. Вне огромной насыщенной социальной жизни, сквозь которую надо проталкиваться, пробиваться, расчищать себе дорогу, идти с ней в ногу или обгонять ее, против кого-то восставать,—вне этой социальной жизни нет ритма. Жизнь — это динамо. Это источник энергии, дающий образу ритмическое развитие. Когда мы говорим «ритм», мы говорим и о начале, и о конце образа, о всем пути движения образа сквозь внутренние и внешние столкновения, сквозь борьбу, сквозь все его поступки. Мы ведем свой образ в борьбу, и борьба дает ему ритм.

Наконец, еще одно важное свойство образа состоит в том, что он «процессуален», он раскрывается постепенно. Он живет минимум акт, иногда два, три, пять актов. Но если он живет какой-то промежуток времени, значит, нам дана возможность постепенного раскрытия, нам дана эта самая «процессуальность».

Таковы некоторые мои общие суждения относительно образа. Я не претендую на полноту, я говорю лишь о том, что меня в данную минуту максимально занимает в образе. Теперь, когда я вам рассказал о том, что находится вне моей творческой индивидуальности и что я понимаю под словом «образ», я хочу только еще раз напомнить: образ не существует без его создателя, без творца, который начинает с того, что творит себя,—вглядываясь в жизнь, осмысливает ее, много читает, впитывает в себя все духовные ценности, созданные человечеством, главное же — ощущает себя человеком, живущим в определенной общественной среде, живущим передовыми общественными интересами. Только в этом случае он будет в полном смысле слова хозяином и господином своего образа и сумеет подняться над материалом. Возьмем хотя бы Лира. Он — король, а я хоть и не король, но я — выше Лира. Вот какое чувство бывает у меня всегда, и это чувство хозяина, который приходит и распоряжается, меня не покидает в моей работе. Это вовсе не значит, что я очень уж самоуверен, это не значит, что я лишен сомнений. Это значит только, что я всегда чувствую себя ответственным за то, что скажет людям сегодня мой образ.

Теперь я перейду к технологии нашей работы — к той области, которая вас особенно должна интересовать. Говорят, что некоторые люди живут воспоминаниями. Еще говорят, что актеры создают образы на основе своих наблюдений, так сказать, творят из непосредственно виденного ими. Я не принадлежу к такого рода актерам. Для меня наблюдение над тем или иным человеком обладает, бесспорно, большой ценностью. Но не это главное для меня. Непосредственное наблюдение, было ли оно в прошлом или оно совсем свежее, я перенести сразу на сцену не умею и этим приемом не пользуюсь. Я го-

ворю: вот здесь у меня — мир, я своим ключом открываю этот мир, впускаю туда людей из моего детства, из моей юности, из моего зрелого возраста и, наконец, из той поры, которая идет за периодом зрелости и в которой я сейчас нахожусь. В этом моем мире — много людей, много впечатлений. Очевидно, у актеров, которые строят свою работу на непосредственном наблюдении, люди, впущенные внутрь, — там, внутри, и живут, причем актеры эти обладают замечательной способностью: если они впустили во вторник, 20-го числа такого-то месяца, такого-то года к себе в душу некоего человека, то потом они в любой день любого месяца могут его воспроизвести и оживить. А вот в моей душе эти люди, между прочим, задыхаются, погибают, они живут внутри меня недолго, они мною недолго владеют, погибают на этом кладбище, разлагаются на составные элементы, и из этих элементов я потом создаю совсем нового живого человека. Таким образом, я, к сожалению, не могу сказать, что источником моих ощущений является наблюдательность. Источником моих работ является не только наблюдательность, или, вернее, не только моя слабая наблюдательность, этим свойством я, очевидно, не наделен в достаточной мере, несмотря на огромный мой интерес к живому человеку. Источник моей работы — скорее размышление, чем наблюдение.

Тех людей, которых я вижу, знаю, я анализирую, словно бы расчлению, а потом, подобно библейскому богу, беру ребро и делаю из этого ребра Еву.

Когда я впервые прочитываю роль, которую мне придется сыграть, я стараюсь прежде всего изучить материал со своей точки зрения: стараюсь понять, в какой мере он может служить мне для выражения волнующих меня мыслей. То есть я делаю примерно то же самое, что делаю со своим лицом, когда гримируюсь. Я говорю гримеру, что надо в лице выделить, что надо в моем собственном лице подчеркнуть, чтобы оно максимально выразило то, что я думаю о данном образе.

Когда я работал над ролью Вениамина, Р. Фальк принес удачный эскиз. На этом эскизе Вениамин был весь рыжий. Когда же я приклеил рыжую бороду и надел рыжий парик, получилось совсем не то, что задумал Фальк. И совсем не то, что во мне внутри складывалось уже в виде образа. Я потихоньку от Фалька отменил и рыжий парик и рыжую бороду и прицепил себе седую острую бородку. Если вы сравните сейчас первоначальный эскиз с тем внешним впечатлением, которое я произвожу в этой роли, то вы увидите, что тем не менее я близок к этому эскизу. Только близость достигнута своим путем и «своим цветом». Значит, я должен подчинить эскиз своим мыслям, своей задаче и подобрать именно к себе, к своему лицу то, что необходимо для этого образа.

Я сегодня все время выдвигаю на первый план себя — как автора, себя — как творца. На практике мне, вероятно, гораздо реже удастся быть сознательным творцом — на словах это лучше получается. Но в принципе я убежден, что такая сознательность обязательна для актера вообще, для меня в частности.

Главное и первое для меня — какие мысли я хочу в данном образе раскрыть. Когда это становится для меня ясным, когда основная мысль образа выясняется, я приступаю к изучению материала с точки зрения «дневника» моего героя и его поведения. «Дневником» я называю последовательно понятое поведение персонажа в каждый отдельно взятый момент его сценической жизни. «Дневник» — это расположение материала. Если вы не можете рассказать живо, как абсолютный факт, как несомненность каждый момент роли, как в данный момент было, тогда нельзя работать. Не беда, если вы сначала будете спорить с материалом, если материал не будет вам подчиняться, если он «не захочет». Постепенно вы найдете верное решение. Но прежде, чем оно найдено, до того, как все готово, я считаю, что читать роль вслух очень вредно. Первую читку нужно делать тогда, когда глазами и тихо прочитал раз сто роль и пьесу. Распространенные у нас читки за столом с преждевременными поисками такого-то смысла, такого-то ритма, такого-то темпа прививают актерам ложные приемы, ложное понимание роли. Потом с этой ложью спорить и, конечно, обычно в конце концов ее перебарываешь. Но это пустая трата времени и сил.

В зависимости от того, как вы строите дневник поведения, идет все остальное. А что в дневнике интересно?

Во-первых, вы обнаруживаете причины движения, мотивы действия, его непрерывность, то есть процессуальность. Во-вторых, вы там обнаруживаете еще одну вещь, «тайну», о которой я говорил.

Известно, что женщины выработали целую систему приемов, чтобы нравиться мужчинам. Помимо красоты, данной ей от природы, женщина применяет, пускает в ход эти приемы — опускает глаза, поднимает глаза и т. д. и т. п. Женщина знает и умеет подать свои достоинства: у одной красивый смех, у другой красивая походка, у третьей изящная кисть руки, у четвертой взгляд с поволокой, у пятой красивые плечи и т. д. Умение «подать» свои достоинства можно было бы назвать «работой» женщин над своим обаянием. Женщины изучают приемы, с помощью которых они могут привлечь к себе внимание. Это очень интересный процесс, и актер в данном случае ничем не отличается от женщины.

И я откровенно вам говорю, что я на сцене все строю на тайне: «Вот скажу сейчас самое главное!» А на самом де-

ле, может быть, ничего не скажу. Это — прием. Я подхожу медленно к рампе, прикладываю руку к груди, делаю многозначительное движение: «Вы знаете, что...» Все остальное — не важно, потому что фактически я ничего не скажу. Этим приемом я пользуюсь для того, чтобы дневник роли с максимальной полнотой донести до зрителей, чтобы они заметили мельчайший шаг моего героя, мельчайший поворот в его внутренней жизни. Я говорю себе: самое важное я скажу в третьем акте, до третьего акта я того-то и того-то не скажу. В Менахем-Менделе самая любимая моя фраза: «Заберите его...» Я к этой фразе готовлюсь два с лишним акта. Она важна мне еще и потому, что я, произнеся эту фразу, становлюсь над Менахем-Менделем, я становлюсь его хозяином и при публике его оцениваю.

Расположение материала в таком порядке можно назвать ритмизированием. Я ритмизирую.

Значит, первая работа актера — это дневник героя, дневник его поведения в каждом слове, в каждом жесте, в каждом движении. Вторая работа — расположение материала и оценка его. Если вы сумеете оба эти этапа работы построить так, чтобы вы поняли для себя смысл роли, поняли, что и когда вы хотите этой ролью сказать зрителям, значит, вы уже кое-что сделали, продвинулись к цели.

Теперь двинемся дальше. Я играю значительно больше, когда молчу, чем когда разговариваю. Я играю «на партнере», пользуюсь партнером, как инструментом. Это вовсе не значит, что я мешаю ему играть, — поверьте, это не входит в мои обязанности. Это значит только, что я партнера включаю в свой внутренний мир и вне партнера (пока он на сцене) нет развития моих действий, моих движений. Партнер — это все. И поэтому я чувствую партнера не только по-актерски, нет, я еще чувствую его чувством моего героя. Мне интересно, как партнер выходит из такого-то и такого-то положения. У меня с партнером бывает немая борьба. Борьба эта не должна быть открытой. Я считаю, что предварительная договоренность с партнером очень вредна. Я против такой договоренности. Я никогда не пойду к актеру и не скажу: вы мне в такой-то момент страшно мешаете, не делайте того-то или того-то. Такие предупреждения я сделал в своей жизни всего два-три раза. В принципе этого никогда не делаю, потому что хочу найти способ «договориться» с партнером уже в самом ходе сценического действия.

Я расскажу вам один смешной случай. Была у нас актриса Лихтенштейн, трагист, она играла мальчика в «Колдунье». Грановский сказал мне, что я должен ударить этого мальчика пониже спины, чтобы он пошел поскорее и принес мне деньги. Актриса пожаловалась как-то помощнику режиссера, что я бью

ее больно. Помреж предложил ей очень простой способ: прикрыть мягкое место дощечкой, чтобы я сам почувствовал боль. Действительно, после очередного спектакля и очередного шлепка у меня болели пальцы. Приблизительно так отучают детей совать пальцы в рот — мажут им пальцы горчицей. В следующий раз я уже шлепнул ее осторожно. Так мы «договорились». Это, конечно, смешной и случайный пример, но нечто подобное — подчас гораздо более сложное — может происходить во взаимоотношениях двух партнеров. Поэтому нужно знать на зубок не только свой дневник, но и дневник своего партнера.

Кто такой партнер, между прочим? Партнер — это самый страстный зритель. Партнер — это делегат зрительного зала к тебе на сцену. Только так его приходится рассматривать.

С каждым из вас случалось, вероятно, такое, идете вы по улице, двое спорят или даже дерутся. Если вы человек страстный, вы непременно ввяжетесь в спор и в драку, примете сторону одного, будете его защищать. В конце концов вас поведут в милицию, причем не в качестве свидетеля, а в качестве участника драки. Если хотите, нужно уметь возбуждать в зрительном зале именно такую готовность к соучастию. Конечно, легче всего поступать так, как это делают иные режиссеры: они просто заставляют актера обращаться к зрителям с теми или иными призывами, воззваниями и т. п. В принципе возможны и такие приемы, но, по-моему, злоупотреблять ими не следует. Если ты однажды услышишь, проходя по набережной, вопли утопающего, ты попытаешься его спасти. Если ты каждый день ходишь по этой набережной и каждый день тебе кричат: «Спасите, тону!» — пожалуй, ты и к этому привыкнешь и ежедневно в воду кидаться не станешь. Боюсь, что наша публика начинает привыкать к подобным призывам и воспринимает их достаточно пассивно. Вместо того чтобы непосредственно обращаться к залу, лучше возможно более активно обращаться к делегату зрительного зала — к партнеру. Тогда возникнет то самое чувство соучастия, которое необходимо.

Но, конечно, партнер партнеру рознь. Иногда партнер есть просто как бы часть твоей роли: мы с Зускиным в Бениамине и в Сендерле не играем двух ролей, мы играем одну роль, только в двух разных ее аспектах. Мне представляется, что в «Короле Лире» мы с Зускиным будем вместе как бы один образ: в одном случае перед зрителями — Лир, в другом случае — изнанка Лира.

Когда вы осмыслили роль и осознали моменты ее ритмического развития, следует подумать о том, что я назвал бы «ароматом образа». Аромат образа возникает в результате взгляда на мир с точки зрения персонажа. Играя глухого, вы можете играть человека, который ничего, просто ничего не

слышит. Но вы можете играть человека, который слышит то, чего не слышат другие, и видит то, чего не видят другие. Вы можете сыграть глухого как самую острую напряженность слуха. От такой остроты и возникает особый аромат образа.

Конечно, наши возможности ограничены нашим материалом. Что у меня есть? Звук и молчание, речь и пауза, движение и неподвижность, жест и застывшее движение. Вот и все, вот весь наш материал, с помощью которого я могу обнажить вовне и рассказать другим, что я сделал. Должен признаться, для меня самое важное — связь между руками и лицом. Вероятно, потому, что только лицо и руки человека не прикрыты костюмом, обнажены. Все остальное скрыто. Эта связь между лицом и руками становится определяющим приемом в целом ряде моих ролей. Когда я нахожу эту связь, я себя чувствую как дома, и мне кажется, что самое основное найдено. Меня они волнуют, руки, без них я не умею обнажить ни одной своей мысли!

Вторым приемом в моей работе является то, что называется обычно «предыгрой». «Предыгра» это своего рода артиллерийская подготовка к наступлению. Она осуществляется перед тем, как произносится важный текст. Прежде чем сказать это важное, решающее слово, я делаю паузу, которая заполнена внешним действием и должна встревожить, настроить зрителя. Конечно, этот прием опасен. Я в некоторых ролях этим приемом злоупотреблял, и в этом смысле есть уязвимые места. Например, в роли Менахем-Менделя. Я стал уже убирать некоторые моменты «предыгры» в этой роли. «Предыгра» появляется, однако, тогда, когда я становлюсь уже хозяином образа, когда я в нем чувствую себя в качестве главного распорядителя. Она возникает постепенно, никогда не приходит первой, рождается потом, может быть, на сотом спектакле, в каких-нибудь нескольких местах складывается эта «предыгра».

Еще одним чисто техническим приемом преодоления материала у меня стало почти привычное чувство, что образ живет на сцене всегда рядом со мною. На сцене существуют словно бы два человека, а не один, причем я в себе это «чувство раздвоения» специально воспитываю. Мне важно чувствовать, что я сам словно могу отойти в сторону и посмотреть: что он там делает, как он живет, этот образ. Такое раздвоение есть результат самовоспитания, повторяю, я его в себе культивирую. Потому-то я обычно могу довольно точно сказать, в какой роли я добился своей цели, а в какой — не добился. «Раздваиваясь», я — автор заглядываю в зрительный зал. Но я — актер никогда в зал не заглядываю. Я — актер со зрительным залом не имею никаких взаимоотношений, кроме своей работы. Но я — автор данной роли прислушиваюсь к реакции

зрительного зала, моментально ее чувствую. Когда я слышу кашель, то я знаю, что в зале нет абсолютной собранности. Нужно, чтобы зал молчал, чтобы зал был мертвым, а если зал кашляет, значит, ты не дошел. Задача по отношению к зрительному залу у меня — автора такая: не я Шимеле Сорокер, а ты, зритель, Шимеле Сорокер, не я Вениамин, а ты Вениамин, не я Менахем-Мендель, а ты Менахем-Мендель, я тебя раскрываю. Такое «превращение» зрителя в мой образ, который идет за мной, который страдает со мною, — самая желанная цель для актера. Если же зрительный зал смеется в момент, когда ему смеяться ни в коем случае нельзя, когда смех его вовсе не входил в мои расчеты, то это значит, что я потерпел крупное поражение, и хотя принято думать, что смех — признак успеха, я таким неожиданным смехом не дорожу.

Вообще я убежден, что актер, который находится действительно на высоте своего призвания, должен уверенно повелевать реакциями зрительного зала. Я должен «управлять» своим образом, должен за руку вести образ и довести его до каждого ряда, до каждого стула, до каждого зрителя в отдельности. Иногда я с этой целью делаю даже поправки в тексте роли, иногда произношу, а иногда опускаю ту или иную фразу, в зависимости от того, насколько я уверен, что в зрительном зале сидят люди, которые ее верно поймут. Если я чувствую достаточную чуткость зрительного зала, я произношу эту фразу. Если нет — я ее опускаю. Так я «редактирую» роль и образ, пока веду его по сцене. Это один из приемов взаимоотношений со зрительным залом и работы над материалом.

Несколько слов о жесте. Многим товарищам кажется, что жест — вещь служебная, что жест помогает действию, как трамплин. Мне нужно что-то сказать, я помогаю жестом. Это значит, что я себе сам помогаю. Но для меня лично жест значит гораздо больше. Жест для меня есть выражение мысли. Вот почему я одно время увлекался даже так называемым «лейтмотивным жестом», точно так же, как одно время ложно увлекался «лейтмотивной фразой». Это было тогда, когда я работал над ролями Уриэля, Шапшовича. Мне казалось в ту пору, что самое важное — найти лейтмотив образа, его напевность, его музыкальное облачение. Даже в роли Шимеле Сорокера я искал такие лейтмотивы, но потом от них отказался, стал их варьировать. Тем не менее огромное значение жеста для выражения мысли я отстаиваю и сейчас. У моего Менахем-Менделя есть жест, который показывает, что ему — не просто некогда, а — трагически некогда. В эти минуты Менахем-Мендель переживает трагедию, которую гениально охарактеризовал один одессит; отвечая на вопрос, что такое ветер, он сказал: «ветер есть воздух, которому некогда». В ми-

нуты, когда ему так некогда, Менахем-Мендель прикрывает рукой глаза. Ему надо собраться с мыслями, сладить со своей непрерывной тревогой. И еще Менахем-Мендель часто скромничает, прикрывает рукой рот, чтобы не выдать свое желание, чтобы его не разгадали.

Из Художественного театра меня с такими жестами выгнали бы на следующий день, потому что люди так в жизни не делают, в этом нет необходимости. Но мысль актера подсказывает мне эту необходимость и подчиняет себе жест.

Я говорил, что часто ищущий жест. Но это не следует понимать буквально: я не сажусь за стол и не выдумываю жеста. Мысль привыкла идти через мои пальцы, она сама находит эту образность. Я ее уже вымуштровал, дисциплинировал, приглядываясь, кстати, к жестам своих товарищей. Причем я иногда отношусь критически к их жестам. Некоторые актеры не жестикулируют, а словно дирижируют своими словами. У них жесты превратились в дирижирование. Такого жеста я не признаю, он бессмыслен. Жест должен быть отягощен смысловой и образной нагрузкой.

Важное значение имеет также голос. Не речь. Речь само собой. Речь надо произносить так, чтобы слова были четки, чтобы логика была выявлена. Но речь сама по себе еще не дает образа. Голос делает образ. Вот почему каждый образ имеет свою интонационную окраску, и я, скажем, могу свой голос «одевать» в различные одежды. Я могу говорить, как реб Алтер, я могу говорить хрипло, как Глухой. Я могу, окрашивая тембр голоса, идти к Вениамину и попасть в Труадека. Словом, я так окрашиваю голос, чтобы он нес с собой внутреннюю характеристику образа: мягкость или жесткость, силу, мощь или слабость и т. п. Это — тембровая окраска голоса. Тут дело не в силе, а именно в окраске, и я, как маляр, крашу свой голос как мне нужно.

Что же мною руководит? Когда я сажусь за стол, я ничего не выдумываю. За столом я читаю только то, что мне необходимо, и пишу то, что мне необходимо. Кстати, скажу, что записи иногда помогают некоторым актерам. Мне лично они не помогают, и я почти ничего для себя не пишу. Я сквозь записанное ничего не вижу. Я умею говорить, но самое вредное для меня именно говорить о будущей роли, и вам советую никому на свете не рассказывать, что вы думаете о роли, над которой работаете. Вы в каких-то газетных выражениях выболтаете то, что несете внутри. Храните ваш образ внутри замкнуто, в крайнем случае — сообщите кое-что, но не рассказывайте до конца тайны, которую вы несете. Вы ее должны донести только до зрителей и больше ни до кого.

Наконец, я могу рассказать вам, где я репетирую. Я репетирую там, где максимальный шум: на улице, под грохот трам-

ваев и телег или в кафе. Там, где шум, там, где звуковая завеса, там я себя чувствую максимально уединенным, там мне никто не мешает. Единственный шум, который мне мешает,— это шум здесь, в театре, на репетициях.

Люблю я еще работать молча, перед сном. Сидеть и выдумывать я никогда не пробовал, никогда. Поэтому мне непонятно, когда Орленев пишет, что умел играть только тех, кого он мысленно уже видел. Он ложился на кровать, закрывал глаза и лежал до тех пор, пока не увидит образ,— как этот человек ходит, как он кашляет. Однажды он должен был играть мальчишку-сапожника — роль, в которой он выделился, роль, в которой его отметил Станиславский. Он вышел тогда на улицу, подстерег какого-то мальчишку-сапожника, напал на него сзади, схватил у него шапку,— тот испугался, Орленев запомнил его гримасу и перенес ее на сцену³. Такие эксперименты, по-моему, никуда не годятся. Такой подход мне совершенно чужд,— я этого не понимаю. Почему? Может быть, именно потому, что жизненность образа я постигаю через себя, образ складывается прежде всего из меня, из моего ощущения, из моих наблюдений, а не из чужих. Я — есть образ, мое лицо — играет, мои руки — выражают, мой голос — работает, я могу его окрашивать как угодно, но он проходит через меня. Я не должен выдумывать образ, если я понимаю ту миссию, которую образ выполняет.

Товарищи, может быть, я говорил слишком общо, потому что конкретно рассказать, как проходит весь период между первым знакомством с ролью до последней минуты воплощения, конечно, очень трудно. Я просто хотел рассказать вам о некоторых своих приемах работы.

Это, товарищи, не самое главное, потому что самое главное вот что: учиться всю жизнь, читать всю жизнь, думать всю жизнь, синтезировать всю жизнь, а образ есть раскрытие того, что ты думаешь и чем ты живешь.

В моей актерской жизни были, конечно, неудачи. Например, Ахитойфель — я его провалил. Это был конференсье, а не образ. Я отвратительно сыграл в «Докторе» Шолома Шатхена. Я добился роли Зусмана — Фласко Дриго — и эту роль тоже провалил. Но в более значительных своих работах я только раскрывал себя, свои мысли, свое ощущение жизни сквозь образ. Повторяю, образ для меня всегда или больше, чем человек, или значительно меньше, чем человек, но над ним, над образом, всегда нахожусь я сам — плохой или хороший, одаренный или бездарный актер.

О выразительности

Актер относится к тексту очень часто мистически, во всяком случае, он его фетишизирует, он преувеличивает значение текста, он обожает количество текста и ненавидит маленькие роли потому, что они незаметны, развернуться негде и т. п. А на самом деле текст, слово только венчают дело.

В последнее время, когда говорят о ведущей роли драматургии, придают слову огромное значение. Я не снижаю значения слова, но я не могу понять, почему на слове и только на слове заостряют наше внимание.

Есть замечательная область актерской работы, к которой мне хочется сейчас привлечь внимание. Видите ли, обычно образ строится так: в центре внимания — текст, за текстом идет жест, помогающий тексту. На эту сторону — на жест — обращалось до сих пор минимальнейшее внимание. Причем есть целый ряд режиссеров, которые говорят: это от вас зависит, если жест вам помогает — сделайте жест.

Я отвергаю подобное отношение к жесту. Конечно, есть служебные жесты, как имеются служебные слова. Но жест имеет и другое значение. Тот жест, который я вам показал (поддерживает кверху борт пиджака), обычный жест скрипачей — уже имеет не одно значение. Или когда вы анализируете, как близорукий человек здороваётся, то вы заметите, что здесь есть что-то, характеризующее какую-то сторону его внутреннего мира, который ему подсказывает форму его поведения.

Скажем, близорукий человек никогда не уверен, что его рука попадет в руку человека, с которым он здоровается. Поэтому он всегда смотрит не на человека, а на руку. Близорукий человек никогда не протягивает рук вперед, и очень фальшиво делают те, которые показывают ученикам, что слепые ходят и щупают руками. Это совершенно неоправданно. Слепой ходит «на ушах». Вас поражает в слепом то, что глаза смотрят в другом направлении. А между тем у слепого ухо обращено туда, откуда слышится голос.

Все эти жесты обнаруживают восприятие мира, мироощущение и никак не являются служебными жестами.

Но есть жесты говорящие, жесты характеризующие.

Движение и жест — вторая строчка партитуры, если говорить о роли как о партитуре, как о сложном звучании. Первая строчка — это текст, произнесенные слова; вторая строчка — жестикуляция и движение.

Использование жеста, использование движения есть оперирование движением на фоне неподвижности, оперирование неподвижностью на фоне движения. Иначе говоря, движение рождается из неподвижности и умирает в неподвижности. И умение не двигаться на сцене вырастает иногда в огромное и столь же красноречивое действие, как и умение двигаться. Вот почему в известную минуту застывший артист каким-то быстрым движением создает уже мысль. Вот почему ложно понимаемая актерская работа заключается в том, чтобы непрерывно двигаться. Все это чепуха.

А подходя к слову, к музыкальному звучанию слова, вы почувствуете, что слово, звук рождается из молчания и умирает в молчании, и хорошо и вкусно бывает актеру взять слово, окунуть его в безмолвие и извлечь оттуда — обновленное и прелестное.

Работа актера есть применение целого ряда средств для того, чтобы впечатлеть вас. Если мне удастся вас обмануть — будет замечательно, если вы мне поверите — это исключительно хорошо.

Причем зрительный зал — это не вы, вы и вы в отдельности, а зрительный зал есть нечто единое, слитное и новое. И вот, товарищи, в комнате, в фойе, где ренетируют, там возникает интимная обстановка, которой нет в зрительном зале. А когда вы выходите за рампу, между вами и зрительным залом устанавливаются новые взаимоотношения. То, что вы нашли у себя в тишине, ничего общего не имеет с тем, что будет в зрительном зале. Зрительный зал — это основное, что надо учитывать и при чтке пьесы и тогда, когда вы работаете в фойе.

Те товарищи, которые чувствуют на сцене неуют, холод (дует из-за кулис), которые думают, что это не то, что было

в фойе, когда двери были заперты, когда не разрешали громко разговаривать во время репетиции, — такие актеры никогда не дадут зрителям всего, что должны дать.

Я тысячи раз замечал, что когда я подхожу к рампе тихим шагом, очень спокойно, то весь зрительный зал тянется ко мне. Есть прекрасное чувство актера, когда в зрительном зале говорят: «Ш-ш-ш — тише!» Это самая счастливая минута! Когда актер видит каждое движение, слышит каждый шепот, тогда он чувствует, что он — вождь. А что значит быть вождем? Это значит возглавить, повести за собой. Ведь именно этого и добивается актер!

Все дело в том, что когда мы прорабатываем какую-нибудь пьесу, то мы ее прорабатываем с точки зрения вообще какой-то истины, которую нам интересно преподнести, и очень мало задумываемся, как сделать, чтобы найденная нами истина стала понятной, то есть учесть зрительный зал, не забывая о нем ни на минуту.

Мы часто говорим: странный зрительный зал, его ничем не возьмешь, его никак не растопишь. Это объясняется тем, что не найдена связь между вами и зрительным залом. Иногда бывает так, что ты чувствуешь, что слился со зрительным залом. Я, например, совершенно не знаю, что такое транс, наитие, интуиция. Я вижу абсолютно все, что происходит в зрительном зале. Я вижу, что такой-то товарищ спит. Даже сегодня в зрительном зале сидел один товарищ, у которого слипались глаза. Я его все время видел. Он меня волновал, я иногда повышал голос.

Вне его — вне зрителя — нет меня. Я, естественно, от него завишу, и поэтому я с ним считаюсь. Раз я о нем помню, то у меня есть ряд приемов, которыми я заставляю слушать. Это умею делать — это и есть одна из форм моей техники. Есть моменты, когда заставляешь замолчать его тем, что громко скажешь, а есть, наоборот, моменты, когда зритель ждет чего-то от тебя, а раньше, чем ты сказал, ты еще бросил что-то такое, что заставило его принять главное. Конечно, здесь колебания не в пределах нарушения роли, но об этих живых взаимоотношениях забывать нельзя.

Волей-неволей и эти взаимоотношения входят в наш сценический язык, оказывают воздействие на основные его элементы: на слово, жест, движение актера.

1934 г.

О театральной критике

Трудно актеру говорить о своих критиках. Не потому, что его стесняют обывательские опасения. Дело в необычности положения. Объект театральной критики становится субъектом критического суждения, объектом которого в свою очередь становится театральная критика. Мы как бы меняемся ролями, да еще какими — ролями прямо противоположных амплуа. Это необычно и непривычно. И пусть простится мне, если первый ответ выйдет комом.

Вряд ли нужно доказывать чрезвычайную важность и высокую полезность театральной критики. Тем не менее в театральных рядах существует некоторая недооценка этого необходимого спутника театральной работы и соучастника театрального творческого процесса.

Недооценка эта вызвана тем, что наша театральная критика далеко не всегда находится на должной высоте.

Рецензия редко дает объективную и подлинную оценку работы театрального коллектива, отдельных его мастеров и творцов театрального представления. В большей своей части она схематична, чрезвычайно поверхностна и скупа. Гора усилий коллектива часто рождает мышь беглого рецензентского отчета. Вынужден сказать, что далеко не всё и не все удаются даже беглой оценки.

Редко наша критика поднимается до высоты подлинно принципиальных и направляющих суждений. Но без принципа нет и оценки.

Правда, мне известны случаи глубоких, вдумчивых суждений. Могу привести в пример статью тов. Новицкого¹ о судьбах творческой индивидуальности Вахтанговского театра. Я отнюдь не выражаю своего согласия или несогласия с названной статьёй. Я хочу лишь указать, что подобная работа критика импонирует своей серьезностью и интересным выбором темы.

Несомненно интересны и ценны критические обзоры работ театра имени Мейерхольда тов. Литовского, одного из немногих рыцарей этого исключительного эпохального мастера. Можно назвать имена Юзовского, Маркова и других в числе тех, к которым питаешь наряду с уважением и доверием.

Но серьезные статьи тонут в море совершенно беспринципных, механических рецензентских суждений.

В обычной рядовой рецензии, которой питается большинство наших театров, несовершенно и слабо все — и содержание и форма. Содержание заштамповано. Пишется по трафарету сначала о пьесе и драматурге, потом об идеологических ошибках, затем кое-что о режиссере и вскользь об актере. Писать ли о художнике и композиторе — это личное дело рецензента, во всяком случае, это не обязательно. Рецензент редко задумывается над выбором темы сочиняемой им рецензии.

Форма — о ней не приходится говорить. Эта область в критике претерпевает едва ощутимое развитие. Многие под объективностью понимают бесстрастность. Отсюда крайний холод статей. Отсутствие темперамента. А театр вправе ожидать страстных суждений. Он сам поет всегда о живых людях, об их огромных горячих социальных страстях.

Устарела терминология. Беспомощные, ничего не определяющие эпитеты. Какие-то удивительно бездейственные глаголы, убогие определения.

Если изучить рецензентские оценки актерских работ, то легко обнаружить давно установившиеся рубрики. В одну войдут актеры, играющие хорошо, в другую — «справляющиеся с ролью», в третью — те, которым суждено всю жизнь «быть на своем месте» или просто «на месте» и тогда уже неизвестно на чем.

Какого актера (и когда?) подобная оценка его невероятнейших усилий чему-нибудь научила? Но дело ведь не только в оценке.

Рецензия является для большинства произведений театра одним из немногочисленных и скудных документов, которые остаются для истории, после того как творцы театральных вещей подчиняются неизбежной судьбе смертного человека. Тогда эти скудные рецензии приобретают еще и иные «качества» — недалековидности и мизерности.

А ведь благодаря Белинскому мы знаем Мочалова и любим его. Только благодаря исключительной внимательности поистине «нейстового» критика перед нами с остротой и яркостью вырастает могучая фигура исключительного по одаренности актера.

Но помнить об истории — это прежде всего быть верным сегодняшнему трепещущему дню, жить его страстями всюду — даже в рецензии.

1935 г.

Право на прием

Прения о портрете¹ всколыхнули огромную сумму вопросов, которые нас волнуют и к которым нельзя оставаться равнодушными. Дело, конечно, не только в том, как написать портрет. Вопрос касается борьбы творческих направлений. Она известна и нам, работникам театра, но, надо сознаться, у нас это дело несколько в прошлом. Целый ряд театров, которые раньше боролись за утверждение своих принципов, приемов, методов, несколько нивелировались за последнее время, — и это отнюдь не положительный факт... Одиноким поднимает знамя лишь один из величайших борцов за утверждение синтетического театра, одинокий театральный рыцарь нашего времени — Всеволод Мейерхольд.

В чем дело? Неужто можно отрицать, что еще существуют в искусстве явления формализма? Нет, нельзя этого отрицать. Можно ли отрицать, что сейчас существует и упрощенческое понимание реализма, доходящее до натурализма? Опасность натурализма нельзя отрицать, она существует. Тот, кто ездил по нашим городам, тот встречался со скульптурными произведениями натуралистической безвкусицы.

Мы, актеры, часто ездим. Мы это называем, и очень правильно, обслуживанием нашего зрителя. Мы приходим с ним в живое соприкосновение, его изучаем, пристально к нему приглядываемся. Но мы зрителя должны найти подготовленным, он должен расти из года в год. Помогаете ли вы, товарищи художники, развитию его вкуса? Нет. Я утверждаю, судя

по целому ряду памятников Ленину, — будь это в Воронеже, Бердичеве или Витебске, — везде ваши памятники не отвечают нашему представлению о величайшем гении Октября.

Теперь о формализме. Начало формализма лежит там, где у нас, выражаясь на актерском языке, начинается штамп. Человек штампуются. У человека уже нет живой, органической связи с темой, с материалом, с конкретным проявлением нашей действительности. Он влюблен только в свой прием. То, что у художников называется формализмом, в драматургии часто называется схематизмом. Схема мне представляется вроде аптеки, в которой имеются ящички с надписью «натрий броматы», «натрий сульфуриты» и т. д. Там, в ящичках, они лежат — и середняки, и кулаки, и бедняки, а потом все это смешивается и получается: сик транзит — 0,5, gloria mundi — 0,5².

А что такое наша конкретная действительность? Читая колхозные пьесы, вы не поймете этой действительности. Но когда в Грузии мне рассказывали, как проходила коллективизация, тогда я ощутил нашу животрепещущую конкретную жизнь. Мне рассказывали, что грузинские крестьяне, тогда еще не колхозники, при обсуждении вопроса о коллективизации спрашивали: скажите, пожалуйста, как мы будем принимать и угощать наших гостей? Дело в том, что в Грузии гостеприимство является вопросом конкретного быта — это явление повседневно. И очень интересно, что в колхозах был выделен особый фонд для гостей.

Здесь мы встречаемся не с отвлеченным понятием коллективизации, а с конкретными формами, которые процесс коллективизации принимал в нашей действительности.

С одной стороны, оставаться верным этой конкретнейшей действительности, а с другой стороны — синтезировать, поднимать и обобщать эту конкретную действительность до образа — вот задача нашего искусства, безразлично, воплощен ли образ на сцене или в живописи. Те художники, которые до сих пор волнуют, до сих пор показывают путь, светят прожектором в наших творческих поисках, — Рембрандт, Рубенс или другие великие мастера — замечательны тем, что, изображая конкретнейшую плоть, телесность мира, они поднимают это свое ощущение до образа могучей силы, образа большой человечности. Их портреты есть портреты задушевнейшей выразительности и одновременно преданнейшего отношения к конкретному человеку. И пронесли они эти образы через века, донесли до нас так, как донес Шекспир свои образы через триста лет.

А ведь ничего не стоило зачислить Шекспира в формалисты. Все его приемы — с начала до конца условные приемы. Недаром так восставал против него Лев Толстой. Он обвинял

Шекспира в бутафорской страстности, в неправдоподобности, в извращении действительности, в том, в чем обвиняют формалистов. Но Толстой написал свою критическую статью семьдесят с чем-то лет назад³, когда же он приблизился к возрасту короля Лира, он совершил нечто подобное Лиру. Он так же ушел от мира, как ушел от королевства король.

Я отнюдь не думаю делать из этого совпадения какие-либо далеко идущие выводы. Но я говорю, что нужно бережно, внимательно относиться к этим вопросам и что иногда сдвинутая перспектива (а в «Короле Лире» мы имеем эту сдвинутую перспективу) еще не превращает художника в формалиста.

Художник имеет право на прием. Я вспоминаю случай, который мне рассказал наш гример. Он рассказывал приблизительно так: иду и вижу — лежит человек; гляжу — знакомые волосы. Он воспринял этот несчастный случай с точки зрения прически.

И я сегодня, тоже повинуюсь рефлексу профессии, наблюдал Дейнеку, когда он выступал. Если бы вы видели его жесты, вы бы сказали, что он жестикулирует, как формалист. У него одно плечо немножко приподнято, второе опущено, он почесывает голову. Когда он разговаривал, он немножко пританцовывал. Проявления нашей человеческой природы безгранично многогранны, и не думайте, что схема построения лица по принципу двух глаз по бокам и носа посередине — единственный секрет портрета.

Назвать имена? Я могу назвать имена тех, у кого я ничему не научился. Мысль мою будили те, которые рядом со значительной темой поднимали и значительный прием.

Мне хочется еще остановиться на следующем. Существует упрощенческое представление, что искусство только отображает действительность. Это неверно. Искусство — не только отображение действительности, которую мы видим, скользя мыслью по поверхности явлений. Это — раскрытие действительности и одновременно раскрепощение спрятанной в этой действительности огромной образной энергии. А что такое образная энергия в искусстве? Это нахождение образов, эквивалентных действительности, образов, равноценных действительности, но не адекватных ей.

А что такое прием? Это особый для каждого метод раскрепощать эту образную энергию. Дайте же право на творческий прием.

О формализме и натурализме

Наша дискуссия о формализме и натурализме не есть явление неожиданное или абсолютно неподготовленное. Она вовсе не обозначает страшно резкий и крутой поворот, о котором говорил в своем докладе товарищ Альтман¹. Напротив, каждый из нас уже много думал об этом, у каждого из нас были по этому поводу серьезные внутренние споры, внутренняя большая борьба, и она дала свои плоды. Я убедился в этом, слушая выступление Александра Яковлевича Таирова, который обрисовал путь своей внутренней борьбы. Статьи «Правды»² помогли нам выйти из сферы размышлений в сферу широкого обсуждения волнующих вопросов. Вместо интервью-ных бесед, внутренних разговоров был поставлен в порядок дня вопрос о борьбе с натурализмом и формализмом. Бесспорно, что борьба с натурализмом и формализмом обозначает одновременно борьбу за социалистический реализм искусства.

Некоторые определения натурализма и формализма кажутся мне наивными и беспомощными. Критерии нащупываются вслепую, наугад. Все это напоминает мне один рассказ. Сидят: мальчик, его репетитор и отец мальчика. Учитель задает мальчику вопрос: скажи, деточка, сколько будет трижды пять? Мальчишка был, очевидно, далеко не выдающихся способностей и осилить этой премудрости не мог. Сначала он сказал, что трижды пять будет шестнадцать, потом сказал, что получится восемнадцать, потом еще сколько-то, но в общем ни разу не ответил правильно. Репетитор нервни-

чает. А отец смотрел-смотрел, а потом с гордостью заявляет: «Конечно, он не угадал, но посмотрите, как он вертится!»

Здесь, на этом месте, многие уже вертелись. Позвольте мне тоже повертеться. Сделаю попытку определить, как я себе представляю, что такое формализм и что такое натурализм.

Замечательные, гениальные произведения искусства прекрасны потому, что в них форма и содержание находятся в органическом единстве. Именно это нас и восхищает. При единстве формы и содержания примат всегда принадлежит содержанию: форма является выражением содержания, но она, однако, не может заменить содержания.

Следовательно, форма как выражение содержания оказывается нужна тогда, когда мне, художнику, необходимо сообщить вам, зрителям, то, что я называю содержанием. Значит, форма в искусстве — это есть язык, а язык условен. Отнимите у языка его условность — и нет языка.

Поэтому, говоря о формализме, нельзя тем не менее забывать, что условность формы — неотъемлемое органическое свойство искусства.

Когда начинается формализм и как я его себе представляю? Формализм появляется тогда, когда форма отрывается от содержания и начинает жить сама по себе.

Я хочу привести замечательную цитату из статьи Ленина «Детская болезнь «левизны» в коммунизме». Он говорит там о Каутском и Отто Бауэре. Ленин спрашивает, чем объяснить, что эти знатоки диалектики на практике оказались метафизиками, догматиками.

«Они вполне сознавали необходимость гибкой тактики, они учились и других учили марксовской диалектике (и многое из того, что ими было в этом отношении сделано, останется навсегда ценным приобретением социалистической литературы), но они в применении этой диалектики сделали такую ошибку или оказались на практике такими не диалектиками, оказались людьми до того не сумевшими учесть быстрой перемены формы и быстрого наполнения старых форм новым содержанием, что судьба их немногим завиднее судьбы Гайндмана, Геда и Плеханова. Основная причина их банкротства состояла в том, что они «загляделись» на одну определенную форму роста рабочего движения и социализма, забыли про ее односторонность, побоялись увидеть ту крутую ломку, которая в силу объективных условий стала неизбежной, и продолжали твердить простые, заученные, на первый взгляд бесспорные истины: три больше двух. Но политика больше похожа на алгебру, чем на арифметику, и еще больше на высшую математику, чем на низшую. В действительности все старые формы социалистического движения напол-

нились новым содержанием, перед цифрами появился поэтому новый знак: «минус», а наши мудрецы упрямо продолжали (и продолжают) уверять себя и других, что «минус три» больше «минус двух»³.

Вот яркий пример формы, оторвавшейся от содержания и переставшей выражать новое содержание. Мне кажется, что в этих строчках Ленина таится замечательно глубокое и точное определение формализма.

Новое содержание требует нового выражения, новой формы.

В обратном, в противоположном смысле мы получаем следующее: гоголевский Петрушка читает, но читает так, что его занимает самый процесс — как из отдельных букв вдруг получается слово.

Вы, наверное, думаете, что Петрушка формалист. Вы ошибаетесь — он натуралист. Петрушка не коверкает самого слова, не выдумывает заумных слов. Петрушка берет слово, отрывая его от содержания. Петрушка — натуралист. И натурализм является, таким образом, одним из проявлений формализма. Я бы сказал, что натурализм — это формализм «тихой сапой».

Ну, а что такое формализм? Формализм — это прокрустово ложе, форма, в которую вкладывается любое содержание, причем, конечно, содержание принаравливается к форме. И совершенно справедливо утверждать, что формализм — это либо ширма, за которой прячут действительность, либо уход от действительности.

Несправедливо лишь утверждение, что формалист — это человек, свободный от содержания. Нет, формалист — это человек определенного содержания, в его позиции есть свой политический смысл, и смысл вредный. Уход от действительности объективно означает нежелание участвовать в преобразовании действительности.

Несколько слов о формализме в актерском искусстве. Некоторые актеры утверждают, что формализм в актерской игре возникает от режиссера, что само по себе «навязывание актеру чужой воли» создает формализм. Это наивное суждение. Оно справедливо только тогда, когда речь идет о плохом режиссере. Я знаю другую, более распространенную бактерию, которая создает болезнь формализма у актеров. На нашем актерском языке бактерия эта называется штампом. Человек заштамповался, и с той секунды, как он заштамповался, ему угрожает опасность стать формалистом. И с этой точки зрения формализм угрожает как актеру театра Мейерхольда, так и актеру МХАТ, так и актеру Малого театра.

Штамп — грозная опасность. Это и есть прокрустово ложе, в которое втискивается любое содержание. Глядишь, перед тобой один образ, другой образ, третий, а актер — од-

нообразен, он не растет. Он заштамповался. Штampы, выработанные раз и навсегда приемчики — грозная опасность. Они задерживают развитие актера, изнутри умерщвляют его искусство, они создают разрыв между актером и режиссером.

Другой опасной, на мой взгляд, щелью, сквозь которую на сцену просачивается формализм, становится схематизм нашей драматургии. Когда вместо реального жизненного содержания драматург подсовывает театру схему, тотчас возникает почва для штампов — и режиссерских и актерских.

Где искать противоядие от формализма, что может создать иммунитет против этой болезни? Только всестороннее, колоссальное знание жизни, активное участие в ней, только стремление к творческому охвату ее колоссальной, небывалой тематики. А у нас нет еще глубокого, всестороннего знания потрясающе сложной действительности.

Разговаривать здесь — этого мало, конечно. Мы должны действовать. Мы должны показать, что такое высокое искусство величайшей эпохи. По мере сил и возможностей мы на деле будем стремиться это осуществить.

1936 г.

Моя работа над „Королем Лиром“ Шекспира

Сыграть короля Лира было моей давнишней, еще юношеской мечтой. Я учился тогда в реальном училище в Риге. В этом училище большое внимание уделялось изучению мировой литературы. Педагог по литературе часто заставлял нас на уроке вслух читать произведения классиков. Мне он обычно давал стихи. Драматические произведения мы всегда читали по ролям. Когда дошла очередь до «Короля Лира» Шекспира, педагог поручил мне читать роль Лира. Очень хорошо помню, какое впечатление произвела на меня последняя сцена. Она больше всего волновала меня во всей трагедии. Это, очевидно, отразилось на моем чтении, потому что, когда я ее читал, учитель наш прослезился. В этот день я дал себе слово, что если когда-нибудь стану актером, то непременно сыграю короля Лира.

Уже тогда я мечтал стать актером. Но эти мечтания я прятал глубоко — я считал, что не обладаю достаточными способностями, чтобы посвятить себя актерской деятельности. Кроме того, мои родители отнеслись бы к подобному решению отрицательно: в среде, к которой принадлежала моя семья, профессия актера считалась зазорной. Если в столице небольшая часть актеров иногда проникала в другие слои общества, то в провинции и особенно в еврейской среде к ним относились отрицательно и никогда их не принимали. Это заставило меня скрывать мои мечты, тем более что я был уверен,

что из них ничего реального не выйдет. Я начал серьезно готовиться к совершенно другой профессии — меня очень тогда интересовала политическая адвокатура. Я воображал себя юристом, с героическими усилиями защищающим какого-то человека — обязательно революционера — и добивающимся его освобождения из-под стражи. Именно готовясь к карьере юриста, я решил заняться дикцией, так как в то время плохо владел русской речью. По наивности своей я полагал, что быть юристом — это прежде всего значит быть блестящим оратором.

Был у меня в то время один друг, который мне духовно протезировал. Это был Нимцович — отец знаменитого шахматиста. Сам он тоже был прекрасным шахматистом, поэтом, хотя занимался лесным промыслом. Ему было шестьдесят лет, а мне семнадцать, но мы очень хорошо понимали друг друга.

Моя юридическая карьера его столько же интересовала, сколько меня лесное дело. Но зато он с особым вниманием относился к моим мечтам стать актером, а я — к его поэтическому дарованию.

Нимцович посоветовал мне брать уроки актерского мастерства и свел меня с актером Велижевым, который впоследствии некоторое время работал у Мейерхольда. Велижев много дал мне в смысле постановки голоса и дикции, но заявил, что актера из меня не выйдет, так как у меня нет для этого достаточных данных. Правда, он надеялся, что я сумею стать полезным для театра человеком, так как буду понимать искусство. Я с этим приговором легко примирился, для меня профессия актера была тогда лишь грезой.

С тех пор прошло много времени. Жизнь далеко унесла меня от юношеских мечтаний. Я поступил в университет, учился на юридическом факультете и целиком отдался подготовке к будущей адвокатской деятельности. Изредка только попадал я в театр.

Так прошло лет двенадцать. Потом произошла революция. После революции я поступил в театральную школу.

В театре я играл в основном комедийные роли. Но почти в каждой комедийной роли я улавливал какое-то трагедийное звучание. Оно было настолько ощутимым, что порой рецензенты даже называли меня актером трагикомедии.

В 1930 году мне довелось сыграть роль Глухого в одноименной пьесе Бергельсона. В исполнении этой роли какие-то трагедийные возможности мои, до тех пор еще остававшиеся сомнительными для меня самого и для моих друзей, вдруг вырвались наружу. Очевидно, это было довольно убедительно. Во всяком случае, те мои товарищи, восприятию которых я особенно доверял, стали в один голос советовать мне подумать о шекспировском Лире.

Это предложение взволновало меня прежде всего потому, что оно удивительно соответствовало моей давнишней полузабытой юношеской мечте. Но тогда я был еще очень далек от помыслов о серьезной работе над «Королем Лиром». Слишком сильно было во мне недоверие к своим силам.

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

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

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

Во мне жило первое школьное впечатление о трагедии, я помнил, как плакал мой учитель, когда я читал последний акт. С тех пор я к трагедии больше не возвращался. Воспоминания сохранили мне только пессимистическую сторону трагедии. Я помнил, что там происходит катастрофа, гибель. Это как нельзя соответствовало моему настроению. Внутренне, очевидно, я понимал, что освободиться от тяжести давившего меня горя можно, только с головой окунувшись в работу. И я начал серьезно подумывать о том, чтобы поставить «Короля Лира» у нас в театре. «Либо пан, либо пропал!»

Помимо юношеского увлечения за «Лира» говорило еще следующее: ГОСЕТ — театр еврейский. Актерам этого театра легче играть в пьесах, которые имеют определенный национальный колорит. В «Короле Лире» такой колорит можно было угадать и обнаружить, ибо, на мой взгляд, эта трагедия Шекспира во многом сродни библейским легендам. Я бы сказал даже, что это притча о разделе государства в вопросах и ответах.

В первые годы моей жизни я учился в еврейской школе, там мне приходилось изучать всякие теологические науки (Библию, Новый завет, Талмуд, комментарии к Талмуду). Кроме того, и быт в доме моих родителей был очень патриархален; он был весь пронизан религиозными представлениями, которыми жил отец. Не повлиять это на меня не могло. Своеобразная поэзия этих старинных книг вошла в мое сознание, Трагедия о короле Лире была по самому образному строю своему близка этой древней поэзии. И я наконец решился. Но когда я взялся за постановку трагедии в театре, передо мной сразу же возникли серьезные препятствия.

Во-первых, когда конкретно встал вопрос о «Короле Лире», то вся без исключения труппа театра выступила против этой затеи. Зускин, один из ближайших моих товарищей по работе, наиболее одаренный актер в нашем театре, боялся этой работы, говорил, что нам с ней не справиться. Он считал, что это театру и не нужно. Я оказался в одиночестве, и мне пришлось упорно преодолевать недоверие к этой работе.

Второе препятствие возникло уже в процессе работы над трагедией. Режиссер С. Э. Радлов, постановщик «Короля Лира» в нашем театре, к тому времени обладал уже большим опытом работы над Шекспиром. Внутренне у него для «Короля Лира» все уже было готово. Поэтому он предполагал поставить весь спектакль за двадцать репетиций. Он себе, очевидно, не представлял тех трудностей, которые должны были возникнуть в процессе работы. Он не представлял себе, как трудно будет работать над «Лиром» труппе, никогда раньше не прикасавшейся к Шекспиру, и какую сложную работу нужно будет проделать, чтобы поставить Шекспира на еврейском языке.

Но главная опасность заключалась не в том, что Радлов в начале работы недооценил все трудности, которые предстояло преодолеть, и даже не в том, что он не отнесся сразу же к этой постановке как к большой и серьезной творческой задаче. В процессе работы серьезность задачи сама по себе обнаружилась. Более серьезная опасность заключалась в том, что в трактовке «Короля Лира» мы с Радловым находились на разных позициях.

С. Э. Радлов к Шекспиру прикасался не впервые. У него выработалось уже определенное к нему отношение, определенная точка зрения на творчество Шекспира в целом. Должен отметить, что в смысле понимания Шекспира, как личности известного мировоззрения и ощущения, Радлов стоял выше меня. Но когда он пытался конкретизировать образ Лира, то не мог этого сделать достаточно глубоко и проникновенно. Образ Лира у него не жил.

Я же в начале работы не обладал еще достаточно ясным пониманием Шекспира в целом, но зато предельно конкретно ощущал самый образ Лира.

Перед тем как окончательно решить вопрос о постановке «Лира» в нашем театре, я прочел множество книг и статей о Шекспире вообще и о «Короле Лире» в частности. Я специально изучал почти все русские переводы Шекспира и особенно переводы «Короля Лира». Я познакомился с немецкими переводами этой трагедии.

В тот период (это было в 1934 г.) вообще увлекались Шекспиром. Таиров готовился к постановке «Египетских по-

чей»¹ в Камерном театре, Каверин репетировал «Венецианского купца» в Новом театре, Театр Революции ставил «Ромео и Джульетту», в театре имени Вахтангова только что прошла премьера «Гамлета». Это было время, когда горячо дебатировался вопрос о том, как нужно ставить классику и Шекспира. Постановка «Гамлета» в театре имени Вахтангова доказала, что к Шекспиру нельзя подходить легкомысленно², что для постановки его произведений в театре нужно глубоко и всесторонне изучать как эпоху, так и само произведение, его философию и стиль.

Вопрос о постановках Шекспира был настолько актуален, что Коммунистическая академия организовала два специальных заседания, на которых постановщики спектаклей и исполнители главных ролей изложили свои суждения о Шекспире и рассказали о постановочных планах своих будущих работ. Мне также в числе других пришлось выступить на одном из этих заседаний. Здесь я впервые изложил свою точку зрения на трагедию. Мое выступление основывалось только на изучении материалов. Еврейского перевода трагедии и постановочного плана еще не было. Мое выступление было принято аудиторией с большим доверием. Но то, что я говорил, резко расходилось с тем, что считал для себя решенным С. Э. Радлов.

После моего выступления я получил от С. Э. Радлова письмо, в котором он отказывался продолжать со мной работу. Он писал: «Чувствую, что мы расходимся настолько глубоко и ты выступаешь настолько самостоятельно, что мне не придется, очевидно, работать».

В это же время в печати появился первый эскиз грима короля Лира, сделанный художником спектакля А. Г. Тышлером. Я условился с Тышлером, что у Лира не будет бороды. Мое ощущение образа никак не согласовывалось с этой традиционной и даже почти обязательной для Лира бородой. Кроме того, борода скрывает половину лица актера и ничего к нему не прибавляет. Я считаю, что борода только мешает играть. Когда же Радлов увидел эскиз Тышлера, он очень взволновался. Он не принимал этого эскиза. Раньше Лира всегда играли с бородой. Письмо С. Э. Радлова было написано резко и определенно. Но я ему ответил, что расставаться с ним не хочу.

Я позволяю себе сейчас об этом писать потому, что наш спор возник не на обывательской почве. Это был спор принципиальный, творческий. Мы решили, что теоретические рассуждения ни к чему не приведут, я взялся режиссерски разбить первые акты трагедии и показать ему, чтобы он увидел на сцене то, что мерещилось мне. Когда он приехал и я ему показал то, что сделал (это была еще не та разметка, которая осталась в спектакле), он со мной согласился. Очевидно, мы

нашли общий язык. Так прошел этот конфликт. В дальнейшем у нас возник полный контакт, и работа зашпорилась.

В процессе работы над образом Лира, особенно в первый ее период, я много времени посвятил детальному изучению источников. Мне важно было предельно четко сформулировать для себя основную идею трагедии.

У нас часто говорят о зерне образа, о непрерывности действия, о внутренних психических процессах, которые приводят актера к той или иной форме выражения, и забывают о том, что все это подчинено идейной целеустремленности, что образ есть не цель, а средство к тому, чтобы утвердить определенную идею в спектакле и в актерской работе. Ибо актер ведь не только исполнитель. За актером-исполнителем стоит актер-автор, актер-идеолог.

И пусть не покажется удивительным, если я признаюсь, что на специальное изучение Лира, на аналитическую и синтетическую работу мысли мною было потрачено свыше года. Но эта работа была отнюдь не только рациональной. За процессом мысли, почти вплотную, сопровождая каждый ее мельчайший этап, шла другая работа — образного представления того, что читаешь. Этому служили тексты.

Серьезным препятствием для меня было незнание английского языка. Оно сделало для меня недоступным изучение Лира в подлиннике. Специально изучить английский язык я не мог. Для этого потребовалось бы слишком много времени. Поверхностное же, формальное знание языка не дало бы мне настоящего представления о произведении.

Мне пришлось прочитать трагедию сначала в русском переводе Дружинина. В этом переводе мое внимание было привлечено одной фразой. Я указал на нее режиссеру Волконскому, который вначале был приглашен для постановки «Короля Лира» у нас в театре, но в силу ряда причин ее не осуществил. Эта фраза — в начале трагедии. Лир говорит, что он решил выполнить «свой замысел давнишний» о разделе государства. Слово «замысел» заставляло предполагать, что Лир замыслил не только раздел королевства, но и какой-то опыт.

Следующим переводом, с которым мне довелось познакомиться, был перевод Кузмина. Это перевод более определенный и четкий, быть может, даже более высокий с художественной точки зрения, но, по моему мнению, недостаточно близкий к философскому содержанию трагедии. У Кузмина в этом месте сказано просто: «мы собираемся сделать то, что задумали давно». Слово «задумали» меня обескуражило. Оно не подтвердило мою догадку об «эксперименте» Лира и о том, что Лир хотя бы отчасти предвидел результаты этого эксперимента.

Есть на русском языке еще один очень старый прозаический перевод Кетчера. Кетчер не был связан стихотворным

размером, и потому он сделал перевод очень близкий к подлиннику. Перевод Кетчера тоже позволял предположить, что раздел королевства не был простой прихотью короля, а был началом какого-то большого задуманного им плана. В этом убеждала еще и сцена бури, где король якобы сходит с ума. Если вчитаться в текст этой сцены, можно обнаружить, что моменты безумия в ней не так обильны и что, наоборот, король высказывает очень много здравых, трезвых и верных мыслей. Следовательно, страдания заставили Лира высказать целый ряд таких мыслей, которые в устах короля в нормальной обстановке могли показаться безумными.

Если же предположить, что только прихоть, каприз заставили Лира очнуться и сделать переоценку ценностей, трагедия не приобретает настоящей мощи. Дело, очевидно, было в чем-то более закономерном и глубоком.

Четвертый перевод, который я изучил, принадлежал Соколовскому. Это старое дореволюционное издание с примечаниями. У Соколовского та же фраза звучит так: «Мы решили осуществить наш умысел давнишний». Не «замысел», а «умысел»! Причем специалисты утверждают, что в английском языке существует нюанс между словами «замысел» и «умысел» и что у Шекспира — именно «умысел» и прибавлено «умысел темнейший».

Это укрепляло меня в убеждении, что Лир, осуществляя свою мысль о разделе государства, действовал по заранее обдуманному плану. Отнестись к его затее как к капризу выжившего из ума старика, затосковавшего по покою, было бы натяжкой, искусственно приписанной Шекспиру.

Мне трудно было представить себе, будто Лир был настолько близорук, что не видел того, что зритель и читатель видят с первой минуты. Ведь стоит только Гонерилье или Регане заговорить, как становится ясно, что они лживы и что самой чистой и честной во всем этом букете людей является Корделия. Я склонен думать, что Лир прекрасно знал, что представляют из себя Гонерилья и Регана и насколько Корделия выше и значительнее, чем все остальные. Но любовь и ненависть для Лира абсолютно ничего не значили. Его взорвало лишь то, что Корделия, самая молодая, самая неопытная, осмеливается с такой легкостью противостоять ему — ему, наделенному абсолютной властью и, как ему казалось, наделенному еще особой властью мудрости. И он решил сломить ее характер и доказать, что ее упорство — только юношеский порыв, что на самом деле она ничего не знает.

Пусть его плана не понимают Кент и Глостер, пусть над ним издевается шут, но думать, что король просто от старости в восемьдесят лет выжил из ума и потому совершил безрассудный поступок, — нельзя; это опровергается всем дальней-

шим развитием трагедии. Прошлое Лира не дает никаких оснований думать, что он способен на действия вздорные, бессмысленные. Раньше он, по-видимому, никаких сумасбродных поступков не совершал, иначе это давно привело бы его к какой-то иной катастрофе.

Таким образом, исходная точка моей концепции трагедии заключалась в том, что король созвал дочерей, явился к ним уже с заранее обдуманной намеренностью. Легкость, с какой он отказывается от своей великой власти, привела меня к выводу, что для Лира многие общепризнанные ценности обесценились, что он обрел какое-то новое, философское понимание жизни.

Власть — ничто по сравнению с тем, что знает Лир. Еще меньшую ценность представляет для него человек. В этом сказывается чисто феодальное представление Лира о человеке. Просидев на троне столько лет, он поверил в свою избранность, в свою мудрость, решил, что мудрость его превосходит абсолютно все, известное людям, и решил, что может одного себя противопоставить всему свету, пошутив предварительно: «А ну-ка, скажите, дети, как сильно вы меня любите, и я вам за это заплачу».

Уже самый факт, что он решил платить за лесть, доказывает, что слова любви он ни во что не ставит. Точно так же ни во что не ставит он те поместья и богатства, которые решил раздать. И он делит свое государство на части.

Он уходит от короны, от власти, ибо к восьмидесяти годам достиг предела очень своеобразной, сугубо феодальной идеалистической мудрости. То, что считалось высшей ценностью: власть, имущество, — ценность в его глазах потеряло. Я — центр мира. Ничего нет выше меня. Что для меня власть, могущество, сила! Что для меня правда или ложь! Что для меня приторное лицемерие Гонерильи и Реганы, что для меня сдержанная, но истинная любовь Корделии! Все — ничтожно, все — тщетно, истина только в моей мудрости, только моя личность имеет цену!

Это своеобразный нигилизм, отрицающий все, кроме собственной индивидуальности. Лир убежден, что рычаг поворота всех жизненных процессов внутри него самого, в тайниках его «я». В известном смысле философия Лира близка толстовству: как и Толстой, Лир находит смысл существования только внутри человека, как и Толстой, он только во внутреннем мире находит подлинные ценности. Но толстовское стремление к самоусовершенствованию ему чуждо, как и толстовское смирение, как и проповедь любви к ближнему. Король Лир никогда не подставил бы левой щеки, если бы его ударили по правой. Его «я» типично феодальное «я». Это мудрость, но мудрость не героическая, а скорее еклезиастическая, библейская: «все суета

сует, только я есмь». Это — эгоцентризм, возведенный в принцип.

Лир любил по-своему Корделию, но не хотел считаться с ее волей, с ее желаниями, не хотел признавать ее право думать и желать. Само по себе противопоставление его произволу какой бы то ни было другой позиции возмущало Лира. И, любя Корделию, он прогнал ее.

Если исходить из этой концепции и дать ей краткое определение, то можно сказать, что это трагедия познания, трагедия банкротства мудрости Лира. Нужно было пройти через бурю, через страшнейшие внутренние испытания, чтобы вернуться к познанию основ объективной природы. Трагедия короля Лира рисовалась мне как трагедия феодальной мудрости, отживающей вместе с феодальным строем.

Мое понимание трагедии расходилось с традицией и совершенно не соответствовало прежним трактовкам Лира. Многочисленные толкователи, вроде Георга Брандеса, приносили эту трагедию и превращали ее либо в трагедию дочерней неблагодарности, следовательно, в трагедию семейную, либо в трагедию государственную — вот что, мол, бывает с королями, если они безрассудно относятся к власти и государству.

Подобная политико-дидактическая постановка проблемы, очевидно, не была чужда и самому Шекспиру. Как известно, сюжет «Короля Лира» он позаимствовал из пьесы «Горбодук» о разделе государства, написанной в назидание английскому королю. Но наивно было бы думать, что это было единственной и основной целью трагедии, ибо на каждом шагу выступает ее огромное философское содержание, далеко выходящее за рамки проблематики «Горбодука».

В этом особенно убеждает третий акт, где вы чувствуете, что Лир начинает совсем по-иному смотреть на вещи, по-иному воспринимать людей, начинает их жалеть. Он чувствует сострадание к тем, которых обидела судьба. Он приходит к сознанию, что на свете есть ценности, существующие независимо от его внутреннего мира.

В свое время, беседуя с Волконским, мы обратили внимание на сходство (пусть хотя бы внешнее) между добровольным уходом Лира от власти и богатства и уходом Толстого из Ясной Поляны. Толстой, который считал, что Шекспир бездарен, что в «Короле Лире» бушуют выдуманные, бутафорские страсти, что отказ Лира от короны и раздел королевства ничем не обоснованы, сам, достигнув возраста Лира, ушел из дому, от богатства и довольства, сел в вагон третьего класса, попытался навсегда порвать со своим прошлым.

Так жизнь надсмееалась над толстовским осуждением Шекспира и примером самого Толстого доказала, что на определенной высоте своей мысли, своих знаний и своей мудрости чело-

век может отказаться от всей прошлой жизни, порвать с ней, уйти от нее.

Шекспира нередко воспринимали только эмоционально. Даже такой большой художник, как Флобер, в этом смысле — не исключение. В его переписке есть несколько строк, посвященных Лиру. Флобер пишет об огромном впечатлении, которое произвела на него сцена бури в степи, где происходит встреча Лира, Эдгара, Кента и Шута. Флоберу зрительно эта сцена представлялась как волнующий и страстный хоровой бред, но философскую сущность этого «брёда» он не постиг. А ведь Шекспир тут явно намекает, что призван устами Лира или языком самих событий выразить новое мироощущение, которое его потрясло.

Итак, для меня основная концепция будущего спектакля представлялась в следующем виде: задумал король, после того как пресытился жизнью и властью, бросить вызов всему миру — миру, который, казалось ему, ничтожен в сравнении с его личностью.

В себе он видел средоточие не только воли, не только королевской власти, но и некоей жизненной мудрости. С горних вершин этой седой, по его ощущению, мудрости все идеалы добра и силы зла казались ему мизерными.

Нельзя полагать, что он не знал истинной цены Гонерилье и Регане. Он по-своему крепко любил Корделию. В чем-то она была ему сродни. Это видно хотя бы из его обращения к дочери. «Гонерилья, ты старше, тебе первое слово», — вот все, что он нашел для Гонерильи. «Теперь нам скажет вторая наша дочь, супруга Корнуэля», — вот все его обращение к Регане. А для Корделии нашелся целый монолог: «Корделия, из-за тебя вступили в спор бургундское молоко и французское вино. Скажи мне нечто такое, за что я мог бы выделить тебе часть лучшую, чем те, что дал уже твоим сестрам».

Из различия этих обращений видно, что он проводит довольно четкое деление между Гонерильей и Реганой, с одной стороны, и Корделией — с другой. Поэтому неправильно было бы полагать, что вначале все дочери казались ему равными, что у него не детализировано отношение к каждой из них, что они сливались в единое, безразличное для него пятно. Но любовь и ненависть в свете его седого и мудрого покоя казались ему не стоящими внимания. «Все суета сует и всяческая суета». Очевидно, достойной внимания представлялась ему только королевская персона, владеющая огромным опытом, безграничной властью и мудростью.

Если так понимать позицию Лира в начале трагедии, то становится ясно, чем рассердила его Корделия. Его взорвало, что она — еще такая молодая и неопытная — посмела утверждать, будто правда ценнее лести. Посмела противопоставить

воле Лира свою волю. Задумала продемонстрировать Лиру искренность чувства, попыталась доказать ему, что перед этим чувством бледнеют все ценности этого мира — угоды, земли, поместья, власть. Она посмела полагать, что есть другие ценности на свете кроме тех, которые ведомы Лиру. Спор отца и дочери перехлестнул за пределы семейных отношений. Лир увидел в поведении Корделии попытку посягнуть на неизбежность его мудрости. И решил ее проучить. Правда, урок должен был быть очень жестоким. Лир решил прогнать Корделию. Но он предвидел, очевидно, что французский король возьмет Корделию в жены, а другому претенденту на ее руку — герцогу Бургундскому — будет отказано. Лиру это было приятно, и потому с французским королем он разговаривает внешне сурово, но внутренне благодушно, а с бургундцем внешне благодушно, но внутренне с отвращением.

Тут начало конфликта трагедии. И сразу же все в ней ставится на двойные рельсы. События, которые разыгрываются в королевской семье, с самого начала переплетаются со столкновением различных мироощущений.

Трагедия Лира — отнюдь не в тех страданиях, которые доставили ему Гонерилья и Регана, когда выгнали его. Они, конечно, причинили ему боль, но боль эта еще не составляет основы трагедии. Трагедийное возникает тогда, когда после всех страданий Лир наконец понял, что он ошибся, когда он пришел к убеждению в справедливости и ценности мироощущения Корделии и тут же ее потерял. Он наконец, в финале пьесы, после внутренней бури, после крушения всех устоев его собственной жизненной философии, достиг маленького острова спасения — «эврика, нашел человека, человек есть».

Поэтому трагедия для меня начинается не там, где Лира выгоняет Гонерилья. Трагедия начинается там, где Лир выгоняет Корделию, то есть в первом акте.

Что произошло потом? Вначале Гонерилья даже не очень изумила его, когда стала поучать: «Вам надо вести себя пристойно, согласно вашим летам, вы наш замок превратили в кабак, в притон...». Он отшучивается: «Вы наша дочь? Ваше имя, леди, мне неизвестно». Потом наконец медленно, но верно она доводит его до исступления, и он ее проклинаят. Только на минуту в голосе Лира прорывается боль. Быть может, если свершится над Гонерильей его проклятье, она поймет, что горше яда неблагодарность детей.

И вот происходит его встреча со второй дочерью — с Реганой. К Регане он подходит уже с недоверием, он как бы чувствует заранее, что произойдет, и посылает пробный шар: «Ты знаешь, что твоя старшая сестра мерзка», — и тут же понимает, что, собственно, и Регана иначе ответить не сможет, но с ней он разговаривает уже как с существом, природа которого ему

известна, он лукавит, притворяется — не то ласкает, не то похлестывает.

И именно здесь в первый раз рождается у него мысль: «Если бы человека ограничить только тем, что ему необходимо, — человек был бы подобен ослу». Это он говорит о самом себе. А потом в сцене бури Лир мучительно старается постигнуть подлинную природу человека. И с той секунды, когда перед ним появляется Эдгар, прикидывающийся безумцем, в душе Лира поднимается буря, сокрушающая все его старые представления о человеке. Но это не только вихрь разрушения, это еще и хаос становления новых понятий, новых представлений о жизни. Интенсивность его духовной жизни в этот момент такова, что актер вправе разыграть тут припадок безумия. Но буря есть, по существу, лишь бурное приобретение новых представлений о человеке. И только. Перефразируя поговорку «Не было бы счастья, да несчастье помогло», я бы сказал: не было бы этого безумия — не было бы подлинной мудрости Лира в финале трагедии.

Эдгара он называет мудрым афинянином. Про него восклицает: «Вот настоящий человек. Он гол, на нем нет ни шерсти зверя, ни шелка червя, он гол — вот это настоящий человек. Мы же трое: король, Кент и шут — мы лишь гримасы...».

Но что же такое человек? Он отвечает: «Человек — это бедное двуногое животное». Таким образом, в этой сцене, в высшей точке трагедии, он доходит до полного развенчания самого себя и до ощущения в себе лишь одной материальной природы. Отсюда — от ощущения краха собственной пышной и величественной, единственной и непререкаемой мудрости — уже легко дойти до признания правоты, ценности и духовной красоты Корделии. И вот уже Корделия представляется ему прекрасной, очаровательной — подлинным человеком.

Но эту мудрость, это представление о цене человека он приобрел слишком поздно. За этот философский урок ему пришлось очень дорого заплатить, заплатить той драгоценностью, которую он только что приобрел, то есть именно самой Корделией.

Таким образом, суммируя, можно сказать, что трагедия Лира — в банкротстве его прежней идеологии, лживой, застойной, феодальной, и в мучительном обретении новой, более прогрессивной и верной идеологии.

Мне кажется, что это был единственный способ прочесть трагедию так, чтобы она могла прозвучать современно.

За постановку «Короля Лира» у нас в театре брались три режиссера. Первым был Волконский. Брался он за эту работу с большим подъемом. В его концепции многое было интересно. Он первый натолкнул меня на мысль о том, что Лир, очевидно, экспериментирует, когда делит свое государство, ибо нель-

зя согласиться с тем, что выживший из ума король совершает глупость и из-за глупости потом так ужасно страдает. Это снижает и обесценивает пьесу. Он же первый указал на интересную параллель между судьбой Лира и Толстого.

Но Волконский не сумел дать развернутой философской концепции всей трагедии. Он увлекся побочными мотивами трагедии, особенно акцентируя языческие элементы, которыми она насыщена.

Несколько упрощенно понимая эпоху Возрождения и считаясь с тем, что время действия по Шекспиру в исторической перспективе сдвинуто несколько назад, Волконский хотел всю сцену бури представить в виде карусели богов. Он был уверен, что вправе это сделать, потому что Лир, апеллируя к высшей справедливости, всегда призывает богов и богинь, то есть пользуется языческими обобщениями. (Только в одном месте Регана называет Эдгара крестником отца — единственный намек на христианство во всей пьесе.)

Мысль Волконского отклонилась от философской сущности трагедии в такую, с моей точки зрения, незначительную подробность, как языческий ее фон. Вот почему работа Волконского дальше распределения ролей и нескольких бесед с коллективом не пошла.

Вторым режиссером, который должен был работать в театре над осуществлением шекспировского спектакля, был Эрвин Пискатор. Характерно, что для него основной проблемой как будто бы была не сама пьеса «Король Лир», а то обстоятельство, что «Король Лир» Шекспира ставится в Еврейском театре. Ему казалось, что ввиду этого нужно в трагедию внести какие-то особые коррективы. По его концепции действие должно было быть перенесено в Палестину, в далекие библейские времена. Это, естественно, влекло за собой такие насилия над пьесой и автором, что продолжать переговоры о постановке не имело смысла.

В изучении Шекспира я сам еще делал тогда только первые шаги. Как Волконский, так и Пискатор имели уже крупный режиссерский и театральный опыт. Не столько как художественный руководитель театра, сколько как будущий исполнитель роли Лира, я ополчился против подобных искажений той роли, которую готовился играть.

От Волконского и Пискатора выгодно отличался Радлов. У Радлова период формалистических толкований Шекспира был уже позади. «Отелло» он ставил трижды³, и только третья редакция его постановки могла считаться реалистической. Первые две редакции носили явные следы формалистических заблуждений режиссера.

Начиная работать у нас в театре, Радлов заявил, что к Шекспиру относится как к партитуре. Его единственная зада-

ча — это правильно ее продирижировать. Таким образом, Шекспир в его представлении являлся объективной данностью, природу которой надо было изучить и правильно передать. Это облегчало задачу и намечало пути совместной работы.

Но в процессе работы у меня сложилось впечатление, что Радлов как бы скользит по поверхности Шекспира, не проникая в глубь его философии с достаточной решительностью. Он часто мне советовал не особенно философствовать над Шекспиром. Шекспир, говорил он, это глубочайшее море, истинную глубину которого можно постигнуть только тогда, когда, не мудрствуя лукаво, окунешься в него.

Но если это верно вообще и красиво как образ, то для актера подобный прием был бы все же только оправданием стихийного восприятия Шекспира. Такое отношение к актерскому труду всегда было мне чуждо. Согласиться с этим я не мог.

Мне казалось, что образы, созданные некоторыми актерами на советской сцене, да и на русской сцене в прошлом, часто напоминали своеобразных чудовищ, имевших все признаки жизни — сердце, горячую, пылкую кровь, но безголовых. Мысль считалась достоинством лишь для очень и очень немногих актеров.

Это в свое время почувствовали режиссеры и сделали из театральной мысли, из творческой, сценической мысли свою монополию. Актеры с незапамятных времен были низведены на ступень исполнителей. Это не значит, что они не были носителями и распространителями великих идей, но в них гораздо выше ценился темперамент, нежели проявления глубокой или блестящей мысли.

На мой же взгляд, подлинной, высокой задачей всякого актера является достижение полного контакта и полной гармонии между мыслью и чувством. Это относится не только к актеру, но и к любой творческой работе. В литературе это давно стало закономерностью. Пушкина можно понять только как искру, которая появилась именно от того, что творческий «штепсель» (если этот образ не груб) вилкой своей одновременно вонзился и в мозг и в сердце. К актеру же требования в этом направлении были всегда сильно понижены.

Поэтому я всегда вспоминаю одну из рецензий О. Литовского, кажется, о спектакле «Отелло» в Малом театре, в которой он, между прочим, написал, что автором не только спектакля «Король Лир», но и образа Лира является Радлов, а Михоэлс — это лишь «гениальный исполнитель, обогативший основную идею Радлова обер и унтертонами»⁴.

Я привожу эту цитату, так как считаю, что она выражает привычное отношение к актеру лишь как к исполнителю. Я уже упоминал о том, что во время работы у нас с Радловым

было немало горячих споров; часто они становились даже конфликтами, и Радлов в письменной форме заявлял, что отказывается от дальнейшей работы. Я вспоминаю об этом не для того, чтобы умалить огромное значение работы Радлова над пьесой, ибо если мне приходилось воевать с ним за углубление целого ряда мыслей и за поднятие трагедии семейной до трагедии человеческих страстей или даже трагедии политической и трагедии философской, то и Радлову пришлось бороться с целым рядом уклонов, иногда даже формалистического характера, которыми поначалу страдала моя концепция.

Так, например, я придавал чрезвычайное, преувеличенное значение тому, что Лир якобы предвидел, в силу своей мудрости, приблизительную схему дальнейшего развития событий. Это было, конечно, домыслом и попыткой навязать Лиру дар пророчества будущего, дар, которого у него не было, как не было этого и в замысле Шекспира.

Мне кажется, что споры с Радловым обогащали нас обоих. Предметов спора было очень много. Например, грим Лиры. Я уже упоминал о пресловутой бороде. Как это ни странно покажется на первый взгляд, но для меня желание играть Лиру без бороды приобретало, я бы сказал, принципиальное значение. Мне казалось, что путь Лиры в трагедии идет не от старости к смерти, а от старой, изношенной, статичной идеологии к обновленной, бурной и гораздо более молодой. Следовательно, это как бы путь от старости к некоей второй молодости. Трагедия заключается лишь в том, что Лир обрел более свежие, молодые мысли и свежие силы в несоответствующем возрасте. Он стал человеком на краю могилы. Прожив больше восьмидесяти лет, он впервые воскликнул: «Бедные существа, как мало я о вас заботился».

Такому сценическому пути от ветхой, дряхлой старости ко «второй молодости», обретенной в буре страстей, безусловно мешала бы длинная седая борода, приковывавшая Лиру к возрасту глубокого старика. Ибо по разгону страстей Лир по праву занимает место рядом с Гамлетом, Ромео и Отелло.

Фактически мой спор с Радловым продолжался до той минуты, пока на сцене не начала вырисовываться живая ткань образа. Ибо тогда мы от теоретических споров перешли к практическому соревнованию и очень легко смогли найти абсолютное согласие друг с другом.

Надо сказать, что я одновременно и художественный руководитель и актер, а часто и режиссер-постановщик. Это обязывает меня сейчас, при обзоре своей работы над образом короля Лиры, говорить не только о своей работе над этим образом, но также и о работе художника, композитора, переводчика.

Оформлял спектакль художник А. Г. Тышлер. Это была его первая работа в нашем театре.

Споров с Тышлером в процессе работы было очень много. Он относится к разряду тех художников, которые больше всего доверяют своему, правда чрезвычайно изощренному, но и чрезвычайно субъективному внутреннему ощущению. Пьесе он, очевидно, прочитывает только один раз и затем всецело отдается первому впечатлению. Мне кажется, что при чтении он в пьесе даже не видит слов. Сразу перед ним возникает сценический объем, он как бы читает пространство. Это, конечно, чрезвычайно ценное свойство художника. Но порой такое мгновенное озарение приводит к очень субъективному восприятию пьесы.

Первый эскизный набросок декораций к «Королю Лиру», принесенный Тышлером, был чрезвычайно похож на его же эскиз к «Ричарду III», появившийся в печати значительно позже. Очевидно, и в «Лире» и в «Ричарде III» (работал он над этими трагедиями одновременно) Тышлер видел главным образом «Шекспира вообще». Набросок напоминал нечто чрезвычайно далекое от нас, нечто легендарно-сказочное. Но где-то и в чем-то набросок этот перекликался с тем, что я продумал и что было мне близко.

Эскиз изображал две площадки на коротких точеных ножках. На этих площадках, стоявших друг против друга, помещались две лошадки, прикрытые попонами. Над головами лошадок были верхние площадки в форме балконов. Следовательно, действие могло происходить на нижних площадках, на авансцене и на верхних площадках.

Тышлер объяснил, что лошадки использованы им для того, чтобы подчеркнуть народность Шекспира и примитивность изображаемой эпохи. В оформлении, говорил Тышлер, он стремился передать дух старого шекспировского театра, который представлялся ему в виде кочевого балагана.

Должен признаться, что эскиз этот в одинаковой мере озадачил и меня и Радлова. Устремления Сергея Эрнестовича и мои в конце концов были различны только в понимании проблематики трагедии. Но мы с Радловым уверенно сходились в желании создать спектакль глубоко реалистический. Эскиз Тышлера никак не соответствовал этому намерению. Настолько не соответствовал, что это могло повлечь за собой разрыв между театром и художником.

Тогда Тышлер спросил Радлова, что именно, по мнению режиссера, должно стать лейтмотивом оформления спектакля. Сергей Эрнестович уверенно и твердо сказал, что для него главное — это ворота замка, закрывающиеся перед Лиром. Этим Радлов предельно конкретно сформулировал задачу, поставленную перед художником. Образ поднимающегося цеп-

ного моста должен был создать впечатление внешней отгороженности Лира от замка и наглядно подчеркнуть, что Лир стал изгнанником, что он отрезан и оторван от всего, что было для него привычным. Этот образ был настолько ярким, настолько убедительным, что Тышлер согласился сделать новый макет.

Из истории театра нам было известно, что в прежних постановках «Короля Лира» художников всегда интересовал именно дворец: дворец суровый или дворец пышный, дворец мрачный или дворец величественный. Нас тоже интересовал дворец, но нас интересовал дворец, из которого изгоняется его властелин, король.

Мы хотели сделать изгнание одним из определяющих моментов спектакля. И поэтому, естественно, ворота дворца невольно возникли в сознании режиссера, как только он представил себе сценическую картину изгнания.

Другим вопросом, вызвавшим дискуссию с Тышлером, был вопрос об орнаментальных мотивах оформления. Я уже заметил выше, что режиссер Волконский стремился создать спектакль языческий по колориту. Мы же считали, что действие трагедии не могло разыгрываться в языческие времена. Нам казалось бесспорным, что действие происходит в эпоху английского Ренессанса. Мы только думали, что это — не поздний и не современный Шекспиру Ренессанс, а Ренессанс ранний. Действие трагедии, очевидно, отнесено Шекспиром к моменту борьбы Белой и Алой Розы. Поэтому орнаментальные мотивы должны были определяться именно этой эпохой.

Сперва Тышлер никак с этим не соглашался. Но неожиданно он вдруг «увидел» пьесу по-новому и сразу же сделал новый макет, который сразу был принят и Радловым и мной. Перед нами было кирпичное здание, стены которого, когда это нужно, распахиваются, словно ворота. Внутри расположены два зала: черный и темно-красный. Лестницы, ведущие в эти залы, могут превращаться в поднимающиеся цепные мосты. Статуи и изображения соответствовали духу далекой эпохи раннего Ренессанса.

Замок представлял собой очень своеобразное сочетание интерьера с экстерьером. Он закрывался от зрителя занавесом, на фоне которого могли проходить на авансцене некоторые эпизоды трагедии. Занавес был сделан из двух половин — черной и красной. На каждой половине были расшиты двери и спущена портьера.

В макете оформления, представленного Тышлером, отсутствовали, однако, три картины: картина в степи во время бури, картина в шалаше и последняя картина, где происходит поединок Эдмунда и Эдгара, а затем смерть короля.

Для сцены бури Тышлер не находил никакого решения.

Вообще он считал, что основная задача им выполнена, а остальное театр должен сделать без его участия. Уступая тревоге режиссера и художественного руководителя, он механически выполнил те требования, которые были ему предъявлены: повесил черный бархат, по бархату пустил тучку и, по требованию Сергея Эрнестовича, поместил посреди сцены какое-то повалившееся сухое дерево, изредка освещаемое молнией.

Таким же образом была разрешена картина в шалаше. На занавесах из мягкой материи Тышлер нашил кирпичи, которые должны были изображать стену. Такое решение, очевидно, выпадало из того монументального стиля, который был использован самим Тышлером в предыдущих сценах во дворце и который был достигнут благодаря тому, что он использовал фактуру дерева и лака и суровую орнаментику древних статуй.

Гораздо сильнее Тышлер оказался в разработке костюмов. Я считаю костюмы в спектакле удивительно удачными. В них прекрасно выражено феодальное самомнение властителей. Костюм помогает правильно акцентировать основные, ударные моменты трагедии. Я попробую пояснить это на примере вариаций костюма самого Лира.

В первой картине Лир одет в черное с золотом, а сверху накинута мантия, на которой, как на мрачном небе, звездами рассыпаны короны.

При встрече с Гонерильей, изгоняющей Лира, на нем снова надета мантия, но эта мантия скромнее первой. Она как бы говорит о былом величии короля...

Лир в степи — мантия висит как тряпка где-то на одном плече, колет раскрыт, грудь обнажена.

Лир в шалаше — мантии нет вовсе. Колет болтается на нем, как жалкое прикрытие брэнного тела, — и надет он на одну руку, как будто подтверждавая, что «человек — это бедное двуногое животное», или, как говорит Лир: «Бедные мои существа, лохмотья эти никак не могут спасти вас от грозы, от бури-непогоды».

В степи, при встрече с Глостером, — колета нет. Полуголое тело короля наивно задрапировано мантией для того, чтобы можно было произнести: «каждый вершок король».

Но вот Лир в палатке у Корделии, Корделия невероятными усилиями пытается вернуть к себе отца-короля. Он одет уже так, как в самой первой картине, при первом своем выходе.

Лир в плену — остался лишь золоченый колет, но мантии с коронами нет, руки связаны. В этом полукоролевском виде он встречает самый тяжелый удар судьбы — потерю Корделии и, наконец, свою собственную смерть.

Таким образом изменялся костюм Лира в соответствии

с основными этапами развития образа. Должен признаться, что все уточнения, все нюансы в смене деталей костюма относятся к сфере актерской работы.

Но два основных костюма Лира и две мантии были, разумеется, созданы художником А. Г. Тышлером.

Много внимания пришлось уделять работе над переводом трагедии на еврейский язык. Мне тут пришлось играть роль соединительного звена между режиссером Радловым и переводчиком — известным еврейским поэтом Галкиным. Радлов в это время не только очень глубоко и всесторонне знал Шекспира, но был также в курсе всех проблем, связанных с переводом Шекспира на русский язык.

Многосторонность Шекспира предоставляет переводчикам большие возможности для экспериментирования. Одни из них обычно концентрируют свое внимание на приподнятости стиля Шекспира, на усложненности его образов и оборотов речи, другие, напротив, стремятся к максимальной простоте языка, третьих увлекает грубая откровенность шекспировских метафор, склонность Шекспира к плотским образам и сравнениям. Каждый из переводчиков обычно убежден, что то или иное свойство шекспировского языка можно счесть определяющим в стиле Шекспира. В некоторых же переводах все усилия направлены на точнейшее соблюдение количества слогов и строчек шекспировского текста. Авторы этих переводов надеются таким способом создать текст, адекватный и равноценный подлиннику.

Должен признаться, что я не разделяю подобных принципов перевода, ибо каждый язык обладает особой, свойственной только ему емкостью и образностью. Поэтому похвальное стремление соблюсти в переводе то же самое количество строчек есть, по моему мнению, прием, в конечном счете чисто механический, не играющий решающей роли.

Подыскивая переводчика для «Короля Лира», я не случайно остановился на Галкине. Для его поэтического творчества характерна удивительная простота, сочетающаяся с библейской приподнятостью стиха.

В свое время в еврейской литературе и критике много спорили о творчестве Галкина. Кое-кто находил его манеру реакционной именно потому, что его стихи по манере иногда напоминали библейский стиль.

Наивно было думать, что Галкин — поэт реакционный по той причине, что в его творчестве находят свое продолжение лучшие традиции древнеэпической еврейской литературы.

Это свойство его таланта я считал необычайно ценным для перевода «Короля Лира».

Объясню это примером.

Подыскивая песенки для шута, которые были бы равно-

ценны шекспировскому тексту, Галкин предложил нашему вниманию такую песенку: стекло чисто и прозрачно, через него ты видишь весь мир — того, кто плачет, и того, кто смеется. Но стоит только тебе покрыть одну сторону стекла серебром — и всего-то надо на грош серебра! — как мир сразу исчезнет. Стекло превращается в зеркало, и как бы чисто и прозрачно оно ни было, отныне в нем ты видишь только самого себя.

Мысль здесь изложена иносказательно. Такая форма выражения мысли в виде маленькой притчи вполне сродни и Библии и еврейской народной мудрости. Невинный сюжет скрывает в себе глубокий философский смысл. По-еврейски в стихотворной форме это звучит исключительно хорошо. Я привожу содержание песенки только в виде примера. Сама она оказалась несколько не к месту, ибо в трагедии речь все же идет о богатстве не с той точки зрения, с какой трактуется тема богатства в песенке. Поэтому песенка не была использована в окончательной редакции спектакля.

Но стиль Галкина-поэта оказался удивительно соответствующим стилю шекспировской трагедии. Особенно удалась Галкину та сцена, где Лир произносит проклятия. Эти проклятия по форме перекликаются с разделом Библии, который называется по-древнееврейски «Той-хо-хо» и в котором перечисляются проклятия, адресованные вероотступникам.

Лир, в чем-то, безусловно, напоминающий Иова, извергает проклятия, общность и образность которых удивительно напоминают «Той-хо-хо».

Некоторый экклезиастический налет, который чувствуется во всей философской концепции Лира, нигилизм, заставляющий его цинически бросать вызов любви, преданности и правдивости, стремление к необъясненному ступению красок — все это, несомненно, заставляет сравнивать образы Шекспира с библейскими образами. Конечно, лишь по его литературной манере.

Именно в этом смысле Галкин оказался наиболее подходящим переводчиком «Короля Лира».

Во время работы, однако, приходилось за Галкиным очень зорко следить, так как чрезмерное увлечение «библейской стилистикой» могло бы затемнить другие не менее важные и характерные свойства стиля Шекспира. Особенно много приходилось с ним спорить о прозаических местах текста трагедии. Шекспировской прозы он никак не понимал, и эти прозаические места все же остались наиболее слабыми в его переводе.

Прелесть шекспировской драматургии заключается, между прочим, в том, что, по образному выражению Радлова, стих и проза чередуются в ней с захватывающей читателя, зрителя и актера закономерностью морских приливов и отливов.

Но грани между пятистопным ямбом стихов и цельной органически законченной прозой Шекспира Галкин никак уловить не мог. Спорить с ним было особенно трудно еще и потому, что в его ритмически-прозаическом переводе было очень много поэтических удач. Стихотворная часть трагедии в переводе получилась художественно полноценной, а проза осталась маловыразительной и бледной.

Сам Галкин никак не мог считаться глубоким знатоком Шекспира. Он не знал английского языка, не знал и немецкого (существовало очень много хороших немецких переводов Шекспира), он мог работать только по имеющимся русским переводам.

Правда, во многом ему помогал Радлов, который к тому времени уже неплохо справлялся с еврейским языком, неплохо знал английский язык и умело пользовался тем, что дало ему его специальное филологическое образование. Радлов очень быстро и умело ориентировался в тексте и неоднократно подсказывал переводчику пути использования тех или иных очень характерных для Шекспира приемов.

Вариантов перевода Галкин написал бесчисленное множество. Мы с Радловым корректировали его труд. Я следил главным образом за тем, чтобы Галкин не убеждал Радлова, что природа еврейского языка делает неизбежным именно такой-то, а не какой-либо иной оборот речи. Галкин не всегда был прав, но всегда искренне был убежден в своей правоте. Радлов же часто бывал склонен с ним соглашаться. При всей своей требовательности к переводу Радлов иногда поддавался уговорам Галкина, и тут мне приходилось оспаривать «неотразимые» аргументы Галкина, после чего Галкин обычно быстро находил какой-нибудь новый вариант.

Отбор тех или иных образных средств у Шекспира всегда по-своему закономерен. Не случайны, например, в «Короле Лире» обильные сравнения со зверями. Они неразрывно связаны с трагическим переворотом, постигшим все мировоззрение Лира. Ведь вначале, в первых сценах, Шекспир ищет образы в другой сфере. Например, Гонерилья говорит: «Мне дорог свет очей», а Регана: «На одном и том же дубе мы ветви две».

Это все сравнения другого порядка: свет, дерево, ветви. Видно, что люди как бы прихорашиваются, отвлекают мысль от того, что у них на сердце. И только в гневе король вспоминает зверей, вызывающих у него отвращение.

Такая строгая зависимость образных средств речи от спешного действия представляет исключительную трудность для перевода и особенно для перевода на еврейский язык. В еврейском языке многие звери и особенно птицы не имеют названий. Названия для них заимствованы из славянских язы-

ков. А ведь современный еврейский язык происходит от средневекового немецкого языка.

В прошлом весь уклад жизни евреев был оторван от природы. Загнанные в местечки, занятые либо торговлей, либо мелким ремеслом, евреи не дали своих названий зверям и птицам просто потому, что не знали ни этих зверей, ни этих птиц. Еврейский язык был, кроме того, не в состоянии воспроизвести языческие понятия оригинала. Если можно перевести слово «боги» (по-еврейски — «гетер»), то очень неорганично звучит слово «богиня». В арсенале языка, который еще в недавнем прошлом не был литературным языком, на котором лишь недавно появились переводы греческих и римских классических произведений, естественно, отсутствовали языческие понятия. Не было слов, которыми можно было бы обозначать богов и богинь античного и языческого эпоса. Все это создавало большие затруднения для еврейского переводчика.

Спасло, однако, обстоятельство, которое, по моему мнению, может спасти любой талантливый перевод. Дословность и ортодоксальность перевода всегда отступают на второй план перед гораздо более крупной и важной задачей — передать поэтический строй и стиль произведения, его душу. Галкину это, на мой взгляд, удалось, ибо он очень глубоко и по-настоящему почувствовал Шекспира.

А мне лично работа с переводчиком помогла еще глубже проникнуть в очень специальную область шекспировского языка, в сокровенные тайны шекспировского текста и понять по крайней мере некоторые из этих тайн.

Большую пользу принесла мне, как актеру, и работа с композитором. В нашем театре музыка давно занимает одно из самых почетных мест. В поисках особой выразительности мы очень часто слова переключаем в песню, а сценическое движение — в музыкальное. Но использовать этот прием в трагедии Шекспира было невозможно. Музыка в шекспировских пьесах должна оставаться главным образом вспомогательной, служебной.

Основные музыкальные моменты спектакля — это охотничьи рожки, фанфары, церемониальный марш, музыка поединка, музыка погони за Эдгаром, песенка шута, упомянутая в тексте, музыка, звучащая во время пробуждения Лира. У Шекспира есть тут специальная реплика в сторону оркестра. «Снова играй», — говорит врач, ожидая с минуты на минуту пробуждения короля.

Было бы ошибкой в сцене бури в степи дать музыкальное воплощение разбушевавшихся стихий, — это не соответствовало бы тем приемам, к которым прибегал наш театр во многих прошлых своих спектаклях.

Я был убежден, что звуковая и шумовая имитация бури будет противоречить стилю всего нашего спектакля. Для меня сцена бури является высшим моментом философского прозрения Лира, высшей точкой трагедии. Мне казалось, что шумовая имитация дождей, грома, а также световые эффекты молнии отвлекут зрителей, помешают им воспринять центральную идею этой сцены. Что же касается музыкального «изображения» бури, то поначалу я склонен был на это пойти, но потом решил, что Шекспиру подобные приемы в принципе чужды. Возможно, я и ошибался. И уж без сомнения я ошибался, когда, перенесясь воображением в театр эпохи Шекспира, подумал, что буря там вообще не изображалась, а игралась актерами. Как только я это подумал, моя фантазия тотчас подсказала мне весьма соблазнительное предложение, которое, к счастью, сразу же было резко отвергнуто Радловым. Я вдруг надумал показать, что, в сущности, и бури-то никакой нет, что буря вообще разыгрывается больше в воображении Лира, чем в степи, вокруг него. А на самом-то деле, подумал я, просто непогода, просто полил дождь, от которого люди привыкли искать убежища. Настоящая буря разыгрывается лишь в воображении Лира, который страстно взывает к ветру, мечтает, чтобы ветер все смел на своем пути, чтобы дождь затопил всю землю, чтобы в бурных потоках погибло самое зло.

Лиру, фантазировал я, хочется бури, хочется, чтобы природа гневалась и протестовала так же, как протестует его душа. Но так как бури на самом-то деле нет, преданные, верные королю Кент и шут изображают бурю, надувая щеки, ревя и завывая.

В качестве «строительных лесов», которые я воздвиг вокруг образа Лира для того, чтобы взобраться на его вершину, это было хорошо, но оставлять это в спектакле было бы грубейшей ошибкой.

Почему? Прежде всего потому, что у Шекспира буря тут несомненно предусмотрена, — она соответствует и аккомпанирует возбужденному состоянию духа короля, а не представляет собой плод его фантазии. Более того, буря усугубляет эмоции Лира, как бы подстегивает его чувства.

Что же касается зрителей шекспировских времен, то, как известно, они были хорошо натренированы в восприятии театральной условности. Их воображение рисовало им картину бури, но скоро было объявлено, что происходит буря. Зрители же наших дней привыкли к тому, что театр так или иначе показывает им атмосферу, окружающую героев.

Я считаю, что вопрос о функции музыки в центральных моментах шекспировского спектакля нами до конца не разрешен. Но нам удалось найти некоторые выразительные приемы,

использования музыки. Например, в первой картине, когда объявляется выход короля, начинается церемониальный марш и под музыку появляются принцессы, их мужья, герцоги, Корделия, даже шут. Сцена заполняется придворными. Но в момент выхода короля музыка прекращалась и на полной тишине, как на своеобразном музыкальном фоне, появлялся совершенно тихо и незаметно Лир — центральное действующее лицо трагедии.

Тот же прием повторялся в последнем акте, когда вели пленных воинов. Звучал боевой марш, затем он замирал, и в полной тишине выходили связанные король и Корделия.

Наиболее удались композитору Л. М. Пульверу, по-моему, песенки шута и музыка в сцене турнира-поединка между Эдгаром и Эдмундом.

Л. М. Пульвер обладает очень изощренным чувством сценической природы музыки. Но, так же как Тышлер и Галкин, он всегда находится в плену первого впечатления от произведения. Пульвер очень силен там, где есть непосредственные сценические предпосылки для музыки. Это не удивительно: он начал музицировать девяти лет от роду в качестве бродячего музыканта на свадьбах. Впоследствии, будучи уже крупным музыкантом, он играл в театральные оркестры, сначала в Украинском оперном театре, потом в Большом театре в Москве.

Театральная биография наложила свою печать на все его творчество. Его музыка действенна, театральна. Но в шекспировском спектакле он был ограничен в своих возможностях, его музыка должна была иллюстрировать не события, не центральные моменты в развитии драматургического действия, а лишь те или иные «парадные» эпизоды, например церемониальный выход придворных, возвращение короля с охоты и т. п. И музыка в спектакле «Король Лир» занимает более скромное место, чем во всех других спектаклях нашего театра.

Впрочем, «Король Лир» вообще выделяется, на мой взгляд, среди других спектаклей ГОСЕТ даже по характеру актерской игры. Следует заметить, что нет таких театральных организмов, в которых существовала бы совершенно одинаковая манера актерской игры, то, что называется единой школой. Монолитность и единство актерского направления отсутствуют, как мне кажется, даже в Художественном театре, слава которого убаюкана именно в колыбели этого мнимого единства.

Об отсутствии единой школы неоднократно упоминал сам Константин Сергеевич Станиславский, который в личных беседах часто жаловался на то, что его ученики плохо и по-разному понимают принципы работы актера над собой и над ролью.

Нет этого единства также и в нашем театре, тем более что наших актеров объединяет лишь долголетняя совместная работа, то есть эмпирический опыт, а не научно обоснованная теория актерского искусства, которая служит фундаментом воспитания актеров в Художественном театре.

Поэтому, приступая к работе над Шекспиром, каждый актер на первых порах стремился найти в нем нечто такое, что соответствовало бы накопленному им в прошлом опыту. И здесь выявилось нечто чрезвычайно интересное: целый ряд старых актерских приемов в шекспировской трагедии звучал совершенно по-новому. Наиболее интересно с этой точки зрения показали себя три актера: Зускин, Ротбаум и Гертнер.

Ротбаум — актриса, в прошлом получившая образование у Рейнгардта. Несомненно, будучи одной из наиболее интересных фигур в истории театра, Рейнгардт все же является не столько создателем театрального направления, школы, сколько экспериментатором-эклектиком, использующим в своей практике самые различные театральные жанры, начиная с античной, классической трагедии («Эдип») и кончая современной пьесой Зудермана, и самые различные постановочные приемы. Именно поэтому представители различнейших, совершенно несхожих театральных направлений нередко называли себя учениками Рейнгардта — и все они имели определенные основания так себя называть.

Ротбаум усвоила в школе Рейнгардта одно из наименее выгодных направлений, в котором все внимание актера было обращено на произношение слова. Это направление считало своим идеалом не сценическое движение, жест, а одну только декламацию. Поэтому Ротбаум, сохраняя полную неподвижность рук, висящих как плети, все время делает усиленные движения головой, стремясь как бы подчеркнуть смысловую сторону слова.

Но именно в трагедии Шекспира эта сдержанность жеста создала некую монументальность и с особой силой раскрыла в образе Гонерильи ее надменность и то особое, циничное равновесие, с которым Гонерилья мучила своего отца.

Если бы образу Гонерильи, созданному Ротбаум, придать подвижность, он сразу стал бы суетливым и мелким. Таким образом, дефект обычной манеры актрисы дал здесь некоторую прибыль.

Нечто подобное произошло и с Гертнером, исполняющим в трагедии роль Эдгара.

Роль Эдгара — одна из самых сложных в «Короле Лире». Она написана как бы в контрапункте с тем, что происходит с самим Лиром, она помогает выявлению сущности Лира. Особенно очевидно это сказывается в сцене мнимого безумия

Лири. Когда задумываешься над этой сценой, когда стараешься определить, в какую именно сценическую минуту Лир «теряет рассудок», естественнее всего останавливаешься на его встрече с мнимым сумасшедшим Эдгаром. Есть что-то трагическое в том, что притворщика Эдгара Лир принимает за истинного человека. «Вот настоящий человек!» — восклицает Лир, видя лохмотья и голое грязное, обветренное тело бродяги.

Если поведение Лири в этой сцене и создает картину безумия, то только потому, что Лир переживает мучительный процесс переоценки всех ценностей. Все его прежние представления о жизни рушатся. И как ни экспансивно в этот момент поведение Лири, все же в основе своей оно естественно, органично.

Что же касается Эдгара, то он просто играет роль безумца, он притворяется, чтобы обмануть людей и спастись от виселицы, грозившей, по тогдашним английским законам, каждому бродяге.

Возможно, что превратности судьбы короля производят на Эдгара сильнейшее впечатление и что его притворное безумие на какой-то момент превращается в подлинное. Возможно и обратное: ему, быть может, хотелось бы в этот момент сбросить маску безумца, но положение таково, что он вынужден притворяться сумасшедшим. Вторая такая же минута у него повторяется при встрече с его отцом. Третья — когда он наконец понимает, какое страшное обвинение возвел на него Эдмунд. Но так или иначе, важно подчеркнуть притворство, искусственность безумия Эдгара.

Гертнер — актер одаренный, хотя внешние данные у него небогатые. У Гертнера несколько гнусавый голос, посредственная музыкальность, чисто внешнее чувство ритма. Судьба не позаботилась о том, чтобы он получил должное воспитание, но взамен дала ему огромную волю к труду и необычайную работоспособность. Он сам учился. Все, что он знает, он постиг «в порядке самообразования». Знает он довольно много, хотя его знания эмпиричны, разрозненны. Как и большинство актеров нашего театра, Гертнер относится к людям пассивной мысли. У него нет способности к обобщению.

Задолго до исполнения роли Эдгара у него выработались свои определенные приемы, которыми, естественно, он воспользовался и при работе над образом Эдгара. Эти приемы не всегда правильны, и не всегда они оказывались удачными. Но неожиданно в Шекспире эти приемы дали хороший эффект. Не обладая настоящим актерским темпераментом, Гертнер часто подменяет его форсированностью речи. Он любит, порой без всякой необходимости, говорить громко. Второй недостаток Гертнера — отсутствие нарастания, развития об-

раза. Он делает все детали роли одинаково важными, поэтому в ней обычно нет объемности, выпуклости, нет света и тени. С первой минуты он играет на самой высокой ноте (то есть, попросту, говорит очень громко), поэтому подняться выше он уже не может и развития он не дает даже во внешнем рисунке роли. В области жеста у Гертнера, как и у большинства актеров нашего театра, господствует прием чисто иллюстративный. Например, когда он говорит слово «я», то его рука невольно движется к груди; когда он говорит слово «голова», жест спешит показать, где у человека находится голова; если он произносит слово «клянусь», то он поднимает два пальца вверх. Такие иллюстративные жесты, пожалуй, даже ослабляют силу слова. У актеров нашего театра эти жесты, очевидно, появились из-за недоверия к зрительному залу. У актеров нет уверенности в том, что зритель, сидящий в зале, понимает свой родной язык. Поэтому они жестом «доигрывают» слова, часто даже такие слова, которые знакомы не только еврейскому, но вообще любому зрителю.

Иллюстративные жесты, по-моему, никакой пользы не приносят. Жест не должен «помогать говорить», он должен помогать мыслить. Жест должен помогать действовать, но не должен служить комментарием к произнесенному слову.

Очень характерно, что, работая над образом Эдгара, Гертнер решил прибегнуть к иллюстрациям не только в сфере жеста, но и в самой речи. Есть у Эдгара такие слова:

Я ленив, как свинья,
Я хитер, как лиса,
Я зол, как пес.

Задача Гертнера — Эдгара разыграть здесь притворное безумие. Гертнер при слове «свинья» — хрюкает, при слове «лиса» — ловко переворачивается, иллюстрируя движением хитрость, «извилистость» лисы, а при слове «собака» — начинает лаять.

Но парадокс заключается в том, что в роли Эдгара этот прием оказался как нельзя более уместным и удачным. Привычная слабость актера на этот раз стала его силой, его точным оружием. Я помню, как совершенно сознательно я подхватил этот лай и залаял, но уже не в порядке иллюстрации, ибо Лир — в отличие от Эдгара — не играет безумие, а как бы в доказательство того, что человеческий язык не может выразить новой, только что обретенной Лиром истины: человек — только двуногое животное. И лай, вплетаясь в шекспировский текст, в устах Лира звучит как новая философская истина: «Вот этот лающий безумец — он настоящий человек, а мы трое — король, шут, Кент — мы — «ничто».

Особняком в этой нашей работе над Шекспиром стоит Зускин. Зускин — актер с исключительно ярким дарованием. Природа дала ему бесконечно много. В первую очередь она наделила его огромным обаянием. А ведь обаяние, как заметил Станиславский, — «самый крупный дар, который когда-либо был отпущен актеру».

В творчестве Зускина преобладающее значение всегда имеет не разум, а интуиция. Внутренний мир, мир чувствований и ощущений играет для него решающую роль. И именно это качество очень часто делает его искусство чрезвычайно народным. Черпая краски в своих ощущениях, Зускин, однако, никогда не занимается самокопанием. Это отнюдь не гипертрофированный самоанализ, это живое и чуткое восприятие объективной действительности. Каждый человек для него, как цветок для пчелы, включает капельку какого-то особого меда. Эту каплю художник впитает в себя, унесет в свой зускинский улей, в свои соты. Первое, что он замечает в человеке, это то, что в нем трогательно. Второе — то, что в человеке смешно и что делает его живым. Смешное, пожалуй, по мнению Зускина, отличает живого человека от мертвого. Вообще чувство юмора чрезвычайно сильно в Зускине, но его юмор почти всегда окрашен в лирические тона. Он редко прибегает к острому оружию сатиры. Это происходит не потому, что Зускин обладает большой терпимостью по отношению к человеку вообще. Будучи актером с головы до ног, он социальное всегда персонифицирует. На месте явлений, абстрактной идеи у него всегда вырастает конкретный образ человека. Часто это человек очень маленький, с ограниченными требованиями и крошечными целями. А для обрисовки такого человека пользоваться огнем сатиры было бы так же неуместно, как стрелять из пушек по воробьям. Вполне достаточно здесь довольствоваться уютным игрушечным «пугачом» юмора.

Из этого не следует, однако, что, когда в поле зрения Зускина попадает значительное социальное явление, актер не находит достаточно ярких и талантливых красок для раскрытия этого явления. Напротив, его темперамент обладает большим диапазоном — от патетики до уничтожающей сатиры.

Свойства таланта всегда толкают Зускина к сугубо конкретным вещам, и не случайно, что для своих работ он ищет живые модели. Ему, очевидно, важно знать по имени, отчеству и фамилии человека, который мог бы подойти в жизни для исполнения той роли, какую он должен изобразить в драматическом произведении. Поэтому, приступая к каждой новой работе, после прочтения пьесы он прежде всего делает эскизный карандашный рисунок того лица, с кем у него ассоциируется представление об образе, который ему предстоит

создать. Рисует он очень выразительно. Если случается, что в его воспоминаниях и встречах нет достаточно четкого и конкретного впечатления, которое можно было бы реализовать и воплотить в данной роли, он долго и упорно ищет объект, который может послужить ему моделью.

Так случилось с ролью Навталя-столяра в пьесе «Суд идет». Попав случайно в Винницу, он направился в знаменитый еврейский квартал Ерусалимгу. Он рассказывал, как в результате нескольких прогулок он случайно набрел на необходимую «модель». То же случилось с ним при работе над Станиславом в пьесе «Четыре дня» и, наконец, в работе над шутком в «Короле Лире». В последнем случае задача казалась труднее, но... Зускин неожиданно нашел решение. Внешним и первым прообразом его шекспировского шута в «Короле Лире» оказался... писатель Юрий Олеша. Разумеется, Зускин совершенно преобразил свою «натуру», возможно, даже вообще отказался от этого первоначального впечатления, но оно было. И важно даже не то, что оно существовало, важно, что оно было Зускину необходимо... Такие приемы, на мой взгляд, выразительно характеризуют внутренний мир актера-творца.

Свойства актерской индивидуальности Зускина оказались чрезвычайно эффективны в работе над Шекспиром. Одна из особенностей, делающая шекспировское творчество столь могучим, столь мощным, столь вечным, заключается, на мой взгляд, в том, что Шекспир смело перебросил мост между Спиллой и Харибдой человеческого понимания порядка вещей — между макрокосмом и микрокосмом, то есть между максимально обобщенным и предельно конкретным. Обе эти стороны находятся в полном единстве в творчестве Шекспира. С одной стороны, он дает предельно маленький человеческий мир, заключенный в интерьер или в узкий экстерьер какого-либо переулка феодального города. Даже политическая карта в произведениях Шекспира часто кажется интимной. Лир говорит: «Спорят за тебя, Корделия, бургундское молоко с французским вином». Целые страны характеризуются у него интимными образами домашнего обихода. Но это только с одной стороны. А с другой стороны — из довольно обыденной любовной истории Ромео и Джульетты вырастает вечная трагедия, вечная поэма о любви.

Таким образом, повторяю, Шекспир в своем творчестве объединяет максимально обобщенное и предельно конкретное. Шекспировский актер, соответственно, должен уметь проникнуть в философские глубины шекспировского творчества и в то же время иметь максимально конкретное представление об образах Шекспира. В «Короле Лире» образ Шута предельно конкретен. Эмпирическая мудрость Шута против-

стоит обобщенному мышлению самого Лира. Поэтому склонность Зускина к предельной конкретности как нельзя лучше заиграла именно в этом произведении Шекспира. Образ шута стал выпуклым и конкретным. Шут Зускина сразу зазвучал необходимым контрапунктом к основной мелодии Лира.

В беседе с Радловым Зускин очень часто останавливался на вопросе о национальном колорите Шута — в этом образе он хотел подчеркнуть национальные еврейские черты. Для Зускина такое желание было более чем естественно, ибо лучше всего он знал еврейскую среду. Самые острые, самые важные впечатления он вынес из своего детства — из своего родного города, из родной семьи.

Сергей Эрнестович Радлов считал, что Шут должен создавать двойное впечатление. Это не должен быть только английский шут, лучше всего сделать его английско-еврейским шутом. На том и порешили.

О. Литовский в рецензии о «Короле Лире» писал, что Шут для Зускина явился повторением пройденного. Я считаю подобное утверждение неправильным. Это — не повторение пройденного, а применение ряда приемов, составляющих самую сущность актерской методологии Зускина, к одной из труднейших ролей мирового репертуара. Эти приемы, примененные к новой ответственной роли, зазвучали совершенно по-новому.

Мне очень хотелось бы изложить свои приемы работы над образом короля Лира, так сказать, «в историческом порядке», по мере их появления и обнаружения. Об одном этапе работы — об актерских видениях я уже писал выше. Эти видения возникли по мере чтения и изучения материала. В моих видениях в качестве «подсобных образов» перебивали и библейский Иов, и король из сказки Андерсена «Новое платье короля», и многие другие, кого я, пожалуй, сейчас уже и не вспомню. Параллельно с этим, еще до чтения пьесы в театре по ролям, еще до определяющих бесед с режиссером я, как это у меня часто бывает, увидел некоторые движения будущего образа.

Это было, пожалуй, проникновением в пластический мир образа, в мир жестов и движений Лира. Помню совершенно отчетливо, что первым появился такой жест: король проводит рукой по обнаженной голове, словно хочет потрогать утраченную корону. Этот жест я знал уже в 1932 году, хотя спектакль был осуществлен в феврале 1935 года.

Если мои видения были только строительными лесами вокруг будущего здания роли, создавая как бы атмосферу образа, то этот жест был уже первым кирпичом самого здания. Но жест этот существовал вначале оторванно, сам по себе, обоснование ему пришло позднее, когда он был приурочен к

определенной минуте сценического действия. Вначале я только знал, что где-то параллельно с текстом, параллельно с основными переживаниями Лира, на какой-то восьмой или десятой странице партитуры звучит это медленное движение ищущей над головой руки, переходящее затем в обычную вопрошающую, недоумевающую ладонь.

Вторым запомнившимся моментом работы было появление другого жеста — в сцене, где Лир, спасаясь в изгнании от преследований Гонерильи, снова встречается с ней. Мизансцену Радлов строил так: он говорил, что Лир должен подойти к Гонерилье совершенно вплотную, почти наступая на нее. Здесь вместе с ощущением Гонерильи на подчеркнутом близком расстоянии у меня возникло представление о пластической реакции Лира. Он как бы вглядывался в Гонерилью. Не веря своим глазам, он проводил рукой по ее лицу, как бы проверяя свое впечатление, и здесь вместе с этим жестом, совершенно тихо он говорит о вещи, впервые увиденной, впервые осознанной до конца. Он говорит: «Я прошу тебя, дочь, не своди меня с ума, ты мое дитя» — и добавляет: «Ты плоть от плоти моей и одновременно ты язва на теле отцовском».

Вместо аллегорического представления о человеке, у него сейчас появляется ощущение чего-то предельно конкретного, материального, и он проводит обеими руками по своему лицу как бы для того, чтобы снять с глаз пелену и еще раз посмотреть, так это или не так, а между пальцами скользит взгляд, в котором уходят последние остатки разума, ибо впервые появилась мысль: «Если это так, то я схожу с ума».

Вслед за этим жестом шел другой. Жест актера только тогда приобретает полное звучание, когда он дополняет мысль. Так первый жест ищущей руки переключается в вопрошающую ладонь. А жест, срывающий пелену с глаз и пропускающий сквозь пальцы рук остатки разума, в котором урелились старые представления о мире, переключался в жест отмахивания кистью. Этим жестом Лир как бы отгонял Гонерилью и с нею весь тот ворох мыслей, которые она в нем возбуждала. Отказываясь от Гонерильи, он как бы отказывается от сонмища страшных для него мыслей, которые могли привести его к безумию.

И дальше, когда в него с двух сторон одновременно начинают впиваться стрелы — со стороны Реганы и со стороны Гонерильи, — он снова и снова ощущает, как рвутся все его прежние представления о жизни и о людях.

Значит, вся жизнь была прожита напрасно? И вся его мудрость гроша ломаного не стоит? Это страшные вопросы для Лира. Настолько страшные, что он вдруг начинает ощущать под черепной крышкой хаос, беспорядок. Тогда он трижды вонзает пальцы — словно стрелы — в голову свою и произ-

носит: «Я схожу с ума». В то же мгновение он ощущает, что сердце его сверлит острая пронизывающая боль, но он не хватается за сердце, не ударяет по нему пальцами, ладонью, кулаком, наконец, а чертит концами своих пальцев по сердцу крест, как бы разрезая его этим жестом на части. Оба эти жесты должны показать всю меру мучений Лира.

Я так подробно говорю об этих жестах потому, что им суждено было превратиться в лейтмотивы, возникающие несколько раз по мере развертывания трагедии. Так, верша суд над Гонерильей, роль которой исполняет пустая скамейка, Лир снова проводит рукой по лицу, как бы снимая с глаз пелену. Когда Лир просит разрешения вскрыть тело Реганы для того, чтобы посмотреть, какое у нее сердце, какие причины привели к такой страшной порче человеческого сердца, какое дикое мясоросло вокруг него, он снова повторяет тот же жест, что и в сцене с дочерьми, — как бы разрезая крестообразным движением пальцев свое сердце на части.

Итак, среди приемов, помогавших мне набросать рисунок образа короля Лира, почетное место занимали жесты. Я перечислил лишь некоторые из них, их гораздо больше, но перечислять их все не имеет смысла, ибо мысль моя и без того ясна.

Должен заметить, что, приступая к работе над образом Лира, я испытывал огромное недоверие к своим физическим данным. Обладая низким ростом, я не мог передать образ королевского величия ни при помощи гордо поднятой головы, ни при помощи монументально-величавых движений. Мне казалось, что правдоподобнее было бы передать ощущение оттенка властности каким-нибудь мелким, но в своей беззастенчивости величественным движением. И в первой же сцене, когда все стоят, склонив головы в поклоне перед королем, Лир медленно, как бы не обращая на окружающих никакого внимания, одним пальцем, мелким движением руки пересчитывает их всех: Гонерилью с мужем, Регану с мужем. Тут он замечает, что недостает пятой — нет Корделии. Он снова пересчитывает всех присутствующих и делает жест рукой — а где же Корделия. Ему показывают, что балованная дочь Корделии шутки ради спряталась за спинкой трона, он ее находит, и здесь впервые появляется звук — дряблый смех Лира. Смеясь, он грозит Корделии пальцем и, как бы дразня ее, произносит: «Бургундского герцога и французского короля позвать сюда»⁵.

Я, правда, сперва смутился: можно ли начать огромную трагедию, выдающееся произведение Шекспира с мелкого, ничего не обозначающего дряблого смеха. Но я решил, что в конечном счете этот вопрос имеет чисто формальное, внешнее значение. Мне кажется, что важно вначале ни в коем слу-

чае не дать зрителю почувствовать, что с Лиром произойдет трагедия. Надо зрителю показать совершенно безоблачное небо, чтобы тем острее он увидел потом грозовые тучи на этом небе.

Этот дряблый смех Лира также превратился затем в трагедию в лейтмотив. Он прошел через всю жизнь короля — от естественной легкой, ничем не омраченной радости при виде шалости милой Корделии до страшной сцены суда над двумя дочерьми, когда Лир в изнеможении не может произнести ни одного слова.

Ни в тексте у Шекспира, ни в режиссерском задании смех этот не предусмотрен. Но я испытывал внутреннюю необходимость в этом смехе и прибегал к нему неоднократно. В самый напряженный момент внутренней жизни Лира, в час его тяжелых невзгод вдруг раздается этот легкий смех. Отчего? Оттого, что теперь, когда все былые ценности разрушены, все былые убеждения развеяны, Лир вдруг вспомнил об одной маленькой ценности, единственной бесспорной ценности, добытой им за всю прожитую жизнь, — о Корделии.

В последней сцене, перед смертью, как будто отправляясь в далекое путешествие, в которое много с собой не возьмешь, Лир последний вздох свой кончает на этом смехе, как бы забирая с собой в лучший мир и эту ценность, обретенную им в жизни. Но смех здесь уже не такой беззаботный, радостный и легкий, трудно решить даже — смех это или рыдание.

Таким образом, и смех играет роль лейтмотива, раскрывающего не высказанную Лиром мысль о том, что истинного человека он обрел лишь в лице прекрасной Корделии. Для правильного раскрытия философской мысли трагедии мне казалось необходимым прибегнуть и к такому приему — воспользоваться не словом, а звуком.

Звуковым приемом я пользуюсь и в сцене бури. Я рассказывал выше, что в сцене бури Гертнер — Эдгар, произнося фразу «Я зол, как пес», начинал лаять, иллюстрируя лаем слово «пес» и одновременно прикидываясь безумцем. Мой Лир подхватывает и передразнивает этот лай, слова смешиваются у него с лаем, в этот момент он ведь утверждает, что человек — всего лишь жалкое двуногое животное, не лучше собаки...

Образ собаки вообще преследует Лира. Например, в сцене суда над дочерьми, в корчме, он кричит: «Собаки, собаки, всюду собаки нападают на меня». И рядом со словами тут снова лай, который опять как бы подтверждает все ту же новую для Лира истину, что человек — это бедное двуногое животное. Таким образом, звук рядом с текстом становится для меня выразителем определенных мыслей. Отнюдь не заменяя

текст, звук призван был его углубить, придать тексту массивность, полновесность.

Но ни жест, ни звук, будучи для меня средствами чрезвычайно важными, все же не были определяющими во всей сумме использованных мною приемов.

Стремясь возможно более глубоко проникнуть в шекспировскую мысль, я специально и тщательно изучал те образные обороты речи, которыми Шекспир так щедро пользуется в своих пьесах. Он удивителен, этот текст по своей целесообразности. Очень часто совершенно, казалось бы, незначачие слова, если только вдумчиво читать пьесу, вдруг приобретают огромное значение.

Сошлюсь только на один пример. Регана предлагает королю вернуться к Гонерилле, и вот все чаще и чаще в ушах короля звучат ее слова: «Вернуться назад, вернуться назад». Целый огромный кусок текста, почти монолог, посвящен этому «вернуться назад». За этими словами, помимо их буквального смысла, обнаруживается смысл переносный, идейный: вернуться к прежним, уже разрушенным и отброшенным представлениям, к тому, во что Лир уже больше не верит, — нет, это невозможно!

Монолог приблизительно, если передать его своими словами, звучит так:

— Вернуться назад — никогда, Регана. Я лучше убегу в лес, заключу дружбу с волком и с совой, буду сидеть на ветвях.

Вернуться назад. Тяжела нужда, но еще тяжелее вернуться назад.

Вернуться назад. Ну, прикажи тогда мне согнуть голову и стать рабом этого негодяя (т. е. Освальда).

Должен сознаться, что Шекспир повторяет это выражение («вернуться назад») всего лишь два раза. Мне удалось, не нарушая пятистопного ямба, еще два раза повторить эти слова, чтобы подчеркнуть, как буравит мозг короля эта дикая мысль и какое значение она приобретает в глазах Лира. Тяжела нужда, но еще тяжелее обратный путь. Вот философский смысл этого монолога. Мне казалось необходимым подчеркнуть тут невозможность возвращения Лира к старому, установленному от века порядку вещей.

Глубочайшее изучение всего образного богатства языка Шекспира неизбежно и необходимо. Но это изучение языка Шекспира ни к чему не приведет, если актер не сумеет облечь постигнутые им мысли в четкую и точную сценическую форму.

Поясню свою мысль, пользуясь тем же куском сценического текста трагедии. Издавна существует в актерской практике речевой прием, который я бы назвал приемом «вокаль-

ной спирали». Пользуясь этим приемом, актер начинает монолог совсем тихо и, постепенно усиливая голос, идет на своеобразное вокальное крещендо. В данном случае это крещендо мне пригодилось — вокальная спираль, казалось мне, должна подчеркнуть непрерывно и неотвязно звучащие в сознании Лира и на первый взгляд такие простые слова Реганы: «вернуться назад». Повторяя эти слова четырежды, я имел возможность от фразы к фразе переходить все к большему нарастанию, так, что последняя фраза звучала чуть ли не криком, напоминая удар хлыста. «Вокальная спираль», как прием, помогающий подчеркнуть, выпятить основную, центральную мысль и придать убедительную характерность произносимому тексту, была использована мною в нескольких местах.

Я пользуюсь этим приемом, когда Лир проклинает Корделию, когда он отрекается от нее.

Здесь уместно вспомнить о некоторых классических актерских приемах. Один такой вокальный прием в свое время стал отличительной особенностью Орленева. Прием этот заключался в следующем: Орленев достигал своеобразного вокального эффекта, говоря как бы на обертонах своего голоса. Это были не основные тона, а как бы тона, лежащие за пределами его голоса. Я бы мог указать также некоторых наших современных актеров, которые эту традицию в словопроизношении переняли у Орленева. И. М. Москвин в «Царе Федоре Иоанновиче» фразу «Аринушка, царь я или не царь» произносит этим, я бы сказал, «окологолосовым» приемом. Очень близко к подобному произношению звучал иногда голос Иллариона Певцова. Такое же вокальное словопроизношение, только в несколько ином плане, усвоил и Михаил Чехов.

Я также считал себя вправе воспользоваться этим приемом в отдельных местах роли короля Лира, например в сцене первой встречи его с Реганой и герцогом Корнуэльским, после изгнания короля Гонерильей.

Можно было — и с большим основанием — полагать, что Лир, в силу своего положения, в силу абсолютной власти, присвоенной его личности, в силу чувства полной безнаказанности, которое у него выработалось за долгие годы царствования, всем говорит в лицо непосредственно то, что думает и чувствует в данный момент. Так можно было бы полагать, но мне казалось, что на самом деле Лир далеко не всегда показывает подлинные свои чувства и мысли. Часто он говорит вовсе не то, что чувствует, и не то, что думает. Почему? Разумеется, не потому, что боится последствий, которые могла бы повлечь за собой грубо сказанная прямо в лицо кому-нибудь правда. Лир нередко поступает так, а не иначе и говорит то или иное из желания экспериментировать, из

желания что-то проверить, что-то у других узнать. Когда он проклинает Корделию и изгоняет ее, то я бы хотел, чтобы зрители не понимали до конца причин этого поступка, вернее, чтобы они угадывали, что Лир сделал это с каким-то намерением, а не просто потому, что разгневался.

Точно так же в момент, когда Лир, изгнанный из замка Гонерильей, приезжает к Регане, свою первую фразу «Привет вам...» он произносит не потому, что этого требует дворцовый этикет,— этой фразой он хочет скрыть глубоко зародившееся подозрение, что у Реганы его постигнет та же участь, что его и отсюда выгонят. Он лукавит, он отдаляет минуту развязки, чтобы увидеть, как поведет себя Регана. Поэтому слова «привет вам» (на которые Регана отвечает: «Я рада видеть вас, отец») и следующую фразу короля: «Я верю, что ты рада, ибо, если бы ты не была рада, я должен был бы твою мать назвать уличной девкой» — я говорю, пользуясь приемом «окологолосового», наднебного словопреношения.

Итак, я не изобретаю свои приемы и вполне сознательно прибегаю к опыту предшественников, отнюдь не считая это для себя зазорным, но, конечно, используя их приемы для своих определенных и конкретных целей.

Жизнь образов Шекспира никогда не развивается в одной плоскости. Нет никакого сомнения, что звучит у него всегда отнюдь не однострунная мелодия. Задача актера в том и состоит, чтобы услышать это одновременное звучание нескольких тонов и мелодий образа, иногда отделенных друг от друга довольно значительным интервалом.

Вот Лир, глядя на ослепленного Глостера и пытаясь вспомнить, где он раньше его видел, вспоминает прежде всего как раз то, чего у Глостера сейчас нет,— его глаза. «Я прекрасно помню твои глаза»,— говорит он, а глаз уже нет. Или тот же Глостер узнает истину об Эдмунде и Эдгаре лишь после того, как потерял зрение. Он «прозрел», как только ослеп.

Далее. Лир глубоко, роковым образом ошибся, пока находился в трезвом уме и твердой памяти, но именно в состоянии безумия постигает истину.

Далее. Лир и Корделия пленены, руки их связаны, их отправляют в тюрьму. Но именно в эту минуту Лир обрел наконец Корделию и вместе с ней обрел ощущение ценности и красоты жизни и человека. Именно здесь, со связанными руками, на пути в тюрьму, Лир кажется мне наиболее свободным.

Наконец, смерть Лира. Сожалеет ли он, что уходит из жизни? Мне казалось, что он уходит из мира просветленный, с сознанием, что пережил настоящие потрясения жизни и на пороге смерти понял правду и смысл жизни. Я убежден, что

Шекспир над этим не задумывался, но тем не менее мне показались далеко не случайными последние слова Лира: «Вот они уста, глядите, губы, уста». Он говорит об устах Корделии, об устах, впервые сказавших ему жестокую, но нужную правду.

Одновременное звучание в партитуре шекспировского текста нескольких тонов, отделенных друг от друга необычайно глубокими смысловыми интервалами и выражающих порой полярные ощущения, требует применения особых актерских приемов.

Я считал необходимым, например, найти такую сценическую форму изображения безумия Лира, чтобы зрители вполне отчетливо заметили грань, отделяющую фантастику безумия от реальности подлинного постижения мира. Текст должен звучать поэтому одновременно и максимально убедительно и с некоторой музыкальной отвлеченностью. Слова текста могли не соединяться между собой междометиями или союзами; даже там, где эти соединительные слова имеются, их надо затушевать, чтобы мысль Лира шла прерывисто, толчками. Тем не менее в развитии мысли должна быть подчеркнута большая внутренняя логика.

Для Лира в сцене безумия нужно было прежде всего отыскать темперамент борьбы и протеста. В мозгу Лира происходит бунт. Вот почему здесь он произносит фразы, внешне оторванные друг от друга, но скрепленные огромным внутренним логическим и философским смыслом. Они должны звучать то в виде решительного утверждения, то в виде протестующего уничтожающего вопроса, то в виде тихой торжественности, как пробуждение, как пленение и как смерть. Это должно напоминать торжественность прояснившегося после бури неба.

В последней же сцене, где Лира выводят со связанными руками, должно звучать не горе, не уныние. Напротив, здесь, по-моему, нужна максимальная голосовая патетика. Я хочу показать, что Лир уходит из жизни с сознанием обретенной истины. И мне казалось правильным — перед самой смертью запеть. Мне казалось также, что в последние мгновения, когда рука Лира скользит по лбу Корделии, он с последним вздохом посылает ей и всему миру воздушный поцелуй.

Я упоминал уже о том, что сцена проклятия Гонерильи написана почти в библейских тонах. Единственное, что отличает проклятия библейских пророков от проклятий Лира, — это то, что проклятия у пророков звучат, как предсказания будущего. Лир говорит: «Пусть небо проклянет чрево твое». Пророк сказал бы: «И небо проклянет чрево твое». Проклятия Лира отличаются от проклятий Иеремии или Исаяи мо-

ментом, когда должна наступить кара. Лир, проклиная Гонерилью, требует, чтобы мир немедленно вступился за его права. Пророки были терпеливее, они согласны были на возмездие в будущем. Из всех пророков Лир, пожалуй, больше всего напоминает Иезекииля⁶, наиболее «плотского» пророка, мыслившего всегда принижено-материальными категориями. Так, Иезекииль, желая показать, что нищета и позор являются лучшим доказательством служения богу, облек себя в рубище и ел кал. Приблизительно в жанре Иезекииля проклятия Лира. Поэтому, когда он произносит проклятие, оно звучит *maestoso**, торжественно, как у пророков, но жест, сопровождающий слова проклятия, должен быть возможно более плотским. Когда он говорит о чреве, он непрерывно ударяет себя в живот, и одновременно с проклятиями в зале долго звучит шлепанье по животу...

Для четырех актов трагедии можно наметить четыре стиля, четыре ритма и, следовательно, четыре голосовых тембра. Из них для меня лично физически самыми трудными были ритмы в сценах проклятия и бури. Я пробовал проверять пульс после этих сцен. Он доходит до ста тридцати, до ста сорока и долго не может войти в норму.

Во время работы над ролью мне очень помогали «образные спутники». Что я называю образными спутниками? Думаю, что сейчас это станет ясно.

Первым таким спутником была утраченная корона. Ее роль время от времени исполняет левая рука. Время от времени Лир поднимает руку к обнаженному лбу, к обнаженной голове и иногда с отчаянием, иногда с недоумением проводит по ней рукой, стараясь найти эту корону. И только в последнем акте трагедии, когда сознание прояснилось, этот жест оказывается ненужным, как оказывается ненужной и сама корона.

Второй образный спутник — это непрерывное ощущение утраченной Корделии. Эту роль исполняют дряблый, но беспечный, почти детский смех и голова, низко, напряженно наклоненная в поисках спрятавшейся либо за тронем, либо за порталом Корделии.

И, наконец, третий спутник — это впервые показавшаяся на глазах слеза обиды, ибо можно думать, что на троне Лиру никогда не приходилось плакать от обиды. Впервые за семьдесят лет его глаза обожгла слеза обиды, и потом он ищет эту слезу не только у себя, он ищет ее у шута, у Кента... Он вглядывается в ослепленные глаза Глостера, дотрагивается до них пальцами, как бы проверяет, нет ли там слезы. Эту роль выполняют кончики пальцев. Этот жест возникает

* Торжественно, величественно (*итал.*).

у него неоднократно, даже когда он не говорит об этом. Иногда проверяет: «Видите, я не плачу».

Непрерывное ощущение, быть может, и не очень значительных явлений в жизни образа делает все его поведение, все слова, всю жизнь чрезвычайно для меня убедительными. Эти спутники непрерывно следуют за мной в продолжение всей пьесы. Образные спутники для актера, по-моему, необходимы. Совсем не нужно, чтобы о них знал или догадывался зритель, так же как нет необходимости знать, как дотрагивается скрипач до смычка, чтобы извлечь из скрипки различные звуки. Это имеет значение только для профессионалов.

В смысле использования специфических актерских приемов интересно было бы упомянуть еще о том, как построена сцена суда над Гонерильей и Реганой, сцена в корчме. В потемневшем мозгу короля возникло решение судить Гонерилью и Регану. Мизансцена строилась так: Лир усаживает по одну сторону мнимого безумца Эдгара, по другую растерявшегося Кента. Сам он занимает середину. Мне показалось, что он на минуту вообразил себя в своем дворце, на троне, вершащим суд и расправу. Поэтому он делает вид, будто поднимается по ступеням во дворец и садится на табурет, как бы облакачиваясь на свой трон. После этого привычным движением, как и в первом акте, он пересчитывает пальцем всех присутствующих и указывает шуту то место, которое он обычно занимал,— на полу, возле трона. Таким образом, в этой сцене мимически воспроизведена сцена из первого акта, вплоть до смеха, с которым он искал Корделию за троном. Но только сейчас, убедившись, что Корделии нет, Лир безумеет и в таком состоянии продолжает разыгрывать суд. Вот он судит Гонерилью, роль которой исполняет пустой табурет. Здесь его голос, и жест, и его скользящие по лицу руки воспроизводят мотив, который звучал в сцене проклятия Гонерильи. Вот он судит Регану, принимая за Регану шута. При упоминании ее имени руки Лира хлещут по лицу шута, то есть опять воспроизводится жест, возникший в сцене столкновения с Реганой. У Лира опять появилось ощущение того, что его обманули. Он снова возвращается к мысли о том, что человек — это бедное двуногое животное, и опять он говорит о собаках, которые как бы нападают на него, и опять он начинает лаять. Вот он собирается вскрыть сердце воображаемой Реганы, и в момент, когда он заносит кулак, в котором якобы жажат нож, его руку останавливает Эдгар, и здесь разыгрывается сцена, напоминающая сцену столкновения Лира с Кентом в первом акте. Вдруг он приподнимает голову Эдгара и говорит, что принимает его в число ста рыцарей, и он проводит рукой по его шее, будто надевает на его шею ожерелье. Я стремлюсь сделать этот жест похожим на тот,

который делает французский король, когда принимает Корделию как свою жену.

Вот, наконец, Лир вглядывается в портал, как бы отыскивая Корделию, и раздаётся его смех. Он делает движение рукой, как будто хочет кого-то приласкать, и, наконец, раздаётся поцелуй. Все это должно показать, что он вспомнил про Корделию, хотя о ней в тексте совершенно не упоминается.

Вся эта мимическая сцена нужна мне для того, чтобы показать, какое превращение пережил Лир.

Вот, пожалуй, наиболее интересные из огромного количества приемов, возникших у меня во время работы над ролью Лира. Из опыта знаю, что целый ряд приемов приходит позднее, уже на публике, во время спектакля.

1936 г.

Об образе вообще и Лире в частности

Вопрос о путях создания образа — старый и даже несколько избитый. Актеры и театроведы, журналисты и театральная молодежь часто всю огромную сумму вопросов театра сводят к этому значительному, но чрезвычайно индивидуальному для каждого актера вопросу. Стоит актеру сделать хорошую роль, как приходят и спрашивают: «Как вы над ней работали?» А между тем даже Константин Сергеевич Станиславский, сформулировавший изумительные законы поведения актера на сцене, даже этот великий исследователь природы актерского творчества не дал на этот вопрос исчерпывающего ответа.

Мне, не соприкасавшемуся с системой Станиславского, тем более трудно ответить на этот вопрос. Я не знаю секрета, как готовится то, что называется удачной ролью, удачным образом. Я могу только рассказать о своих мыслях, основанных на моем актерском опыте. И хотя я убежден, что научить кого-либо создавать образ почти невозможно, я знаю, что этому можно научиться. В данном случае актеру необходима большая, активная и самостоятельная работа мысли над виденным, прочитанным и слышанным.

Работа над ролью имеет своей целью создание образа, и вместе с тем самым трудным является определение того, что такое образ. В этом случае я откажусь от какой-либо точной формулировки и прибегну к описательному способу. Образное прежде всего является результатом экономии мысли. Иногда одним словом мы охватываем целый комплекс явлений; иног-

да одним только образом человека определяются и характеризуются целая эпоха, социальная группа или распространеннейшие психологические явления. Ведь достаточно произнести такие имена несуществовавших людей, как Онегин, Чацкий. Хлестаков или Обломов, чтобы перед нами возникли миры. В полноценном образе как бы конденсируются характерные и типические черты огромных человеческих пластов. И делается это именно из стремления сэкономить познавательное напряжение и энергию человека.

Очень часто человек, лишь немного знакомый с первоначальными элементами грамоты, легко и свободно обращается со словом, точно и метко выражает свои мысли. Очевидно, секрет языка, его предельная сущность отнюдь не заключаются в грамматике или морфологии. Язык есть прежде всего источник могучей образной энергии, и недаром в произведениях народного творчества — в поговорке, сказке, былине, песне — образное доминирует, и, несмотря на свойственную ей подчас примитивность оборотов и наивность целого ряда положений, впечатляющая сила народной речи колоссальна. Возьмите народное определение Алешки Поповича: «Глаза у него завидущие, руки загребущие». О могучей силе Василия Буслаева сказано: «Куда махнет — там и улочка, перемахнет — переулочек». И сразу в представлении слушающего или читающего возникает образ. А это-то умение извлекать из речи ее образную энергию и есть, собственно, подлинное, настоящее знание языка.

В каждом языке образное связано с бытом народа и его исторической судьбой. Но оно кроется не только в языке (язык я взял в данном случае лишь как пример). Образное кроется в любом проявлении человеческого поведения: в поступках, жесте, улыбке, наклоне головы, в отдельных свойствах человека, его близорукости или дальновзоркости, наконец, в его темпераменте. И во всех областях оно проявляется и действует с какой-то закономерностью. Прежде всего образная энергия передается тогда, когда есть необходимость заставить другого человека понять и увидеть то, что кроется в моем представлении, скрыто в моем внутреннем мире. И это стремление заставить увидеть есть источник потребности человека придавать высказываемому им образный характер.

Роль представляет собой не только текст и поступки, поведение, самочувствие образа. Через все это раскрывается его **внутренний мир**.

Первая задача актера в работе над ролью — понять то, что составляет ее образность; а первое, что есть в образе, — это его судьба. Судьба образа должна стать проявлением силы образности, иначе говоря, она не должна быть заурядной или случайной.

Образность судьбы Гамлета можно понять только с точки зрения необычности. Обычной, пониженной логике, вульгарно понятой правдивости представится ложным все то, что написано в «Гамлете». Только воспринимая судьбу Гамлета как образное средство обрисовки эпохи и целого мира, как образное раскрытие человеческих страстей и мыслей, можно понять всю огромную глубину этого шекспировского творения. Столь же образными являются судьбы других шекспировских героев, и Толстой, оспаривавший величие и гениальную проникновенность творчества Шекспира, сам создавал героев обобщенной образной судьбы.

Судьба образа не есть нечто, складывающееся под влиянием неизбежного рока: это — закономерная история жизненных событий и человеческих поступков в их последовательности. Она всегда чему-то поучает, от чего-то предостерегает, а что-то рекомендует и этим входит в основной «инвентарь» человеческого опыта. Образной судьба образа становится тогда, когда она есть выражение идейного творчества автора. И поэтому первоосновой работы над ролью является проникновение в ту главную идею, которая положена в основу образа, созданного драматургом.

Говоря, например, о Лире, определяя, в чем заключается образность его трагической судьбы, мы наталкиваемся прежде всего на идеологическую концепцию этого образа, то есть ставим вопрос о том, что составляет сущность трагедии Лира. За те триста с лишним лет, которые живет этот образ, было огромное количество разнообразнейших определений сущности его трагедии. Считали, что «Лир» — это трагедия вероломства и дочерней неблагодарности, и превращали ее в интимную, интерьерную, семейную «трагедийку», где-то перекликающуюся даже с мелодрамой. Считали, что трагедия Лира — политическая, так как Лир делит королевство в тот момент, когда историческая необходимость подсказывала политику собирания, а не разделения страны. Мне лично казалось, что трагедия Лира — это трагедия обанкротившейся, ложной идеологии. Но при всех столь разных толкованиях судьба Лира остается образной, обобщенной, заключающей в себе глубокую идею.

Белинский, касаясь вопроса об «органичности образа» и его судьбы, иллюстрирует это понятие представлением о замкнутом круге. Круг как бы несет в себе и свое начало и конец. Это органично, и в этом основа образа. Но делает образ органичным только ведущая идея, глубокая мысль, определившая его рождение, и ей должно подчиниться все то, что служит для его раскрытия. Поэтому и поступки, рисующие его жизнь, и события, показывающие его судьбу, фактически служат только выражением какой-либо крупной мысли, поло-

женной автором в основу данного образа. Вне постижения этой мысли, определяющей цель произведения, не может происходить работа над ролью. Но, разумеется, постижение этой идеи может быть достигнуто многими приемами и многими средствами.

Я привык после каждого прочитанного мною произведения задавать себе в первую очередь вопрос о том, что взволновало меня в этом произведении, что сделало его мне родным и близким или оттолкнуло меня от него. Иначе говоря: в каком смысле данное произведение созвучно моему умонастроению и представлению о действительности; где и в чем совпадают мысли, проблемы и вопросы, которые мучают и волнуют меня, с теми проблемами и вопросами, которые поставлены автором?

В первую очередь нужно научиться читать так, чтобы видеть, что заставило того или иного писателя выводить именно такие, а не иные обстоятельства, чтобы правильно вникать в мир его образов. Умение по-настоящему читать приобретается людьми с большим трудом; это граничит с дарованием. У каждого есть своя манера чтения, и каждый это умение должен культивировать по-своему. Поэтому в качестве примера я могу сослаться лишь на мою собственную манеру. [...]

Из всего, например, что я вижу в Акакии Акакиевиче, самым важным, существенным и образным мне кажется то, что, когда ему дали составить самостоятельную бумагу, он отказался, предпочтя остаться переписчиком. Он настолько приспособился к переписке, нашел в ней такой замечательный стимул для своих переживаний, радостей и горестей, что она стала его миром. Акакий Акакиевич, как известно, страшно любил одни буквы и ненавидел другие. Мир для него был втиснут в буквы.

Мне лично внимательное чтение дает очень многое, и не потому, что я сам рисую и выдумываю биографию образа. У меня накапливается огромный материал, и я могу иногда по одной черте восстановить весь образ, как это сделал Кювье с мамонтом. Умение вычитывать основное и центральное, находящееся иногда где-то в кажущемся внешним, придаточным и второстепенным, бесконечно важно. При этом накопление знаний должно идти не столько по пути количества, сколько качества. Можно за год прочесть только две книги и из них извлечь такой запас знаний, который иногда превзойдет запас того, кто прочел пятьдесят книг. Но над этим вспахиванием и усвоением материала нужно трудиться, думать, мыслить всю жизнь.

Если актер приходит к режиссеру и говорит, что прошло всего две недели с момента начала работы над ролью и ему сейчас еще трудно ее играть,— это плохо. На вопрос: «Как

долго вы работали над ролью?» — я обычно отвечаю: «Это зависит от того, в каком году я ее делал». Если я играл ее в двадцатом году, когда я начинал свой актерский путь, я работал над ролью тридцать лет, потому что тогда мне было тридцать лет от роду; если бы я делал ее сегодня, в тридцать седьмом году, то я работал бы над ролью всего сорок семь лет, так как сейчас мне сорок семь. Это значит, что вся моя жизнь, весь опыт, весь запас накопленных впечатлений, знаний и вся дисциплина мысли идут на разработку образа.

Однако, вдумываясь на основании накопленного материала в мир образа и его судьбу, актер непрестанно должен помнить о том, что нет работы вне зрителя и что, придя к зрителю, нужно ему сообщить свои мысли очень определенно и четко. Другими словами, чтобы донести эти мысли до зрителя, их необходимо облечь в яркую и впечатляющую форму.

Я помню спектакль «Ревизор», поставленный в Художественном театре К. С. Станиславским, где городничего играл Москвин, Константин Сергеевич хотел, чтобы фраза «Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!» прозвучала как одно из центральных мест спектакля, чтобы в момент произнесения этой фразы зрительный зал абсолютно слился со сценой. И вот, вопреки традициям Художественного театра, в зрительном зале во время акта зажигался свет. Сцена оставалась где-то позади, и по мере того как останавливалось действие, прямо на зрительный зал двигался городничий, а в момент, когда сердце действия переставало биться, он бросал свою фразу: «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!» После этого в зале снова гасился свет, и Москвин шел на сцену продолжать свою роль.

Я привел этот пример для того, чтобы показать, как мастер выделяет основное, центральное, ведущее. Вне такого акта мышления, по существу, работы над ролью нет.

У нас много и по-разному говорят о том, из чего следует исходить в работе над ролью. Некоторые актеры идут от жеста, движения, рисунка. Другие — от текста, в том смысле, что шьют интонации и ударения, пробуют так или иначе его произносить; некоторые упражняются в мимике, гримасничая перед зеркалом, и т. д. Это, конечно, ни к чему не ведет, потому что это не существенно. Нужно забыть об интонациях; они сами придут, как и жест, и рисунок, и даже, больше того, самочувствие на сцене. Центральная задача, из которой следует исходить в работе над ролью, — это четкое понимание того, для чего ты пришел на сцену, с какой целью вышел перед зрителем и что тебе нужно ему сообщить.

И я считаю, что предпосылкой для любой работы на сцене прежде всего является умение выделить задачи, вытекаю-

щие из определенной мысли, которую актер хочет положить в основу образа.

Когда я начинаю работать над ролью, меня в первую голову интересует, в каком смысле эта роль может стать частью меня, моего мировоззрения, выражением моей мысли. Это меня волнует и занимает не только с точки зрения чисто актерских задач. Мне нужно знать, что я сам должен сказать, например, о Лире. Сыграть Лира для того, чтобы помочь зрителю понять Шекспира,— это очень почетная задача. Но она не может быть разрешена, если у актера нет какого-то своего, почти личного отношения к решению некоторых проблем, раскрываемых в данной пьесе.

Лира, как я уже упоминал, играли по-разному и иногда даже видели основной смысл пьесы в том, как меняется человек в зависимости от того, наделен он властью или нет. Мне, однако, казалось, что так играть трагедию Лира совершенно неинтересно. Вот выходит Лир, садится на свой трон, отказывается от власти, от государства, от казны, оставляя за собой лишь титул короля. Все отдает детям: «Будьте, дети, здоровы, живите, а я оставляю себе только сто рыцарей и буду ездить то к одной, то к другой дочери, пока не сойду в могилу».

И когда одна дочь не захотела ему льстить, он ее прогнал. Это, конечно, поступок, который не может совершить здравомыслящий человек. Ведь все понимают с первых же слов, что первые две дочери короля — льстивые и лживые, а младшая, сказавшая: «Люблю вас потому, что так мне повелевает дочерний долг», — права.

Но неужели Лир, живя столько лет рядом с тремя дочерьми, не понял, не угадал их характер? Самым злым, коварным и фальшивым он отдал всю власть, а самую любимую, самую лучшую дочь выгнал. Совершенно непонятно, как можно такого человека делать героем трагедии, ибо если Лир — глупец, никакого сочувствия к себе он не вызовет. Совершив такой поступок, Лир оказался бы достойным всего того, что он пережил, и незачем было бы писать эту трагедию.

Знаменитый актер Бассерман, для того чтобы объяснить столь глупый поступок, играл Лира расслабленным, чуть ли не парализованным. Его выносили на носилках, каждые пять минут он впадал в детство и засыпал; потом пробуждался, как бы спрашивая: «Ты что сказала — хорошее? Бери часть королевства». В таком положении нелепый поступок Лира казался совершенно естественным. Но совершенно очевидно, что такая расслабленность не дает возможности ничего делать в дальнейшем, не через нее лежит путь к трагедии.

Продумав все это, начинаешь чувствовать, что в трагедии Лира нужно раскрыть нечто другое, нужно найти причины,

которые толкнули короля на этот решающий и на первый взгляд совершенно глупый поступок. Задача актера заключается в том, чтобы показать, что поступок этот не был глупым и был совершен не без основания.

С чем приходит Лир на сцену? Его первая фраза: «Глостер, позвать сюда французского короля и бургундского герцога». По пьесе Лир начинает свою сценическую жизнь именно этой фразой. А ведь французский король и бургундский герцог — женихи Корделии, его младшей дочери. Затем он продолжает: «А пока начнем наше собрание: подать сюда карту королевства; я его разделил на три части. Скажите, дети, как вы меня любите, и я вам отдам королевство». (Я сознательно для большей ясности передаю события упрощенно, почти детским языком.)

Итак, Лир вышел на сцену с определенным решением: у него не устроена младшая дочь, нужно пригласить сюда ее женихов и выбрать ей подходящего, потом обеспечить дочерей и этим выполнить свой отцовский долг. Однако делает он все это с пренебрежительным видом, словно все для него суетно и безразлично.

Восемьдесят лет прожил Лир на троне. Даже на троне за восемьдесят лет можно накопить некую мудрость. И он с первого же своего появления на сцене приносит с собой оболочку какого-то мира, запаха какой-то идеологии. Ему кажется, что он все знает: и то, что Корделия очень хорошая, и то, что Гонерилья и Регана порочны. Сейчас он отдаст дочерям все, что им полагается, устроит младшую дочь, и расчеты с жизнью у него будут покончены. Все это для него, по Екклезиасту, «суета сует и всяческая суета».

Любовь, преданность, верность, правда, ложь, коварство — все это ерунда. В центре мира стоит лишь он один, самый старый, познавший почти все и умеющий распоряжаться судьбами людей.

«Я все это знаю, всем пресыщен, всего этого мне не нужно,— думает Лир.— Единственное, чего мне хочется перед смертью,— это поиграть со всем мне подчиненным. А ну-ка, дочки, скажите, как любите вы меня?»

— Я тебя люблю, как свет очей моих,— говорит первая дочь — Гонерилья.

— Получай свою треть.

— Я тебя люблю не меньше своей сестры, и самое великое счастье, которое я познала на земле,— это моя любовь к вашему величеству,— говорит Регана.

— Получай свою треть.

А теперь самая любимая, самая близкая по характеру дочь — Корделия. Я знаю, что ты скажешь. Я знаю, ты умная. Скажи, и я отдам тебе корону.

— А я вам ничего не скажу.

— Как — ничего? Из ничего ничего и получается.

— А так ничего... Я могу сказать, что я люблю вас, как дочь. Полюблю мужа, и буду вас меньше любить.

— Ах, вот как? Ты хочешь дерзить?»

Известно, как катастрофически после этого диалога (который я вкратце излагаю) Лира и Корделии обернулись события.

Но старик любит свою дочь. Он знает, что из двух женихов — французского короля и бургундского герцога — мужем будет французский король. И когда Лир кричит: «Позвать сюда французского короля и бургундского герцога», — то это значит, что он не просто прогоняет Корделию, а забывается о ее дальнейшей жизни.

Лир предвидит, что благородный француз победит в любом поединке практичного, но черствого и жадного бургундца. Лир знает, что задумывают против него старшие дочери, но он бросает вызов судьбе. Он мудрее всех, все в жизни испытал и ничего нового от нее не ждет. Все старо, и ничего нового не может случиться.

Вот в чем, собственно говоря, суть первой сцены.

Что это? Глупость? Это очень извращенная, ложная точка зрения на жизнь, но это все же определенная точка зрения. Это солипсизм, ставивший Лира в центре всего мира, это определенная философия. И вся основная трагедия Лира заключается именно в том, что он пережил крушение своей философии. Основа его трагедии отнюдь не в дочерней неблагодарности, нет; это не просто семейная трагедия. Это крах целого ряда идей, которыми человек прожил восемьдесят лет.

Таким образом, трагедия Лира — в банкротстве ложной идеологии и в муках зарождения новой. Поэтому не кажется странным, что в третьем акте, во время бури, Лир восклицает: «А, значит, человек — это просто бедное, несчастное двуногое животное!» Он пришел к выводу, что он, Лир, является таким же животным, как и все живущие на земле.

Раньше он был король — «король с головы до ног». Он спрашивал у Освальда (дворецкого Гонерильи): «Кто я такой?» И когда Освальд отвечал: «Вы отец моей леди», — он бил его, потому что это снижало его королевское достоинство. А теперь Лир сам приходит к выводу, что он двуногое животное. Таков путь, который он проделал, и на этом пути он пришел к новому ощущению своей отцовской любви к Корделии. И самое страшное для него заключается в том, что из-за своей ложной идеологии он потерял самое любимое, самое дорогое, самое ценное, что было для него на земле, — Корделию.

Если так раскрывать шекспировскую трагедию, она начинает звучать совершенно по-иному. В этом заключался первый этап моей работы над шекспировской трагедией.

Второй вопрос: каков был мой сценический язык, как я сыграл роль короля?

Знаменитый актер Барнай написал книгу о Лире с указаниями, как вести себя на сцене¹. Он пишет, что в таком-то месте надо поднять голову и выйти очень гордо, в таком-то надо свысока, с презрением посмотреть на партнера и резко повернуться к нему спиной и т. д. Одним словом, каждое движение Лира должно быть пронизано внешним величием и презрением к окружающим.

Очевидно, если бы я поставил себе такую задачу, то выполнить ее я бы все равно не мог. Рост у меня небольшой, невзрачный, и быть внешне величественным мне было бы недоступно. Я предпочел исходить из своих возможностей.

И вот в роли Лира на сцену выходит такое существо, что на первый взгляд даже не скажешь, что это вышел король. На нем длинная накидка, под которой все скрыто; не видно даже, кто это: мужчина или женщина, и не веришь, что это существо, вышедшее на сцену в накидке, сыграет трагедию. Никакого намека на героя в нем нет, и зритель думает: послушаем, как он заговорит...

Проблемой для меня было и безумие Лира.

Сумасшедшего, как и пьяного, внешне сыграть нетрудно. Достаточно выкатить глаза, поднять брови, взъерошить немного волосы, а если сумасшедший — человек штатский, поднять воротник — и «все в порядке».

Знаменитый актер Гаррик рассказывает, что, когда ему надо было играть сумасшедшего Лира, он долгое время наблюдал одного своего друга, который сошел с ума оттого, что погиб его единственный ребенок. И так как Лир, по мнению Гаррика, тоже сошел с ума потому, что — хотя и в другом плане — потерял своих дочерей, то он скопировал этого своего сумасшедшего друга.

О Росси или Сальвини (кажется, именно о Сальвини) рассказывали, что он играл безумие совершенно по-другому. Ему казалось, что человек мог сойти с ума всего лишь на полчаса. И он объяснял безумие Лира по-обывательски: человека прогнали, он попал в стужу, грозу, гром, молнию, простудился, и у него начался бред, который сопровождается повышенной температурой. Вот и все.

Я думаю, что безумие Лира играет образную роль. Оно не от грозы и не от простуды. Это безумие — от краха одних положений и отрывочного осознания каких-то иных. Это — хаос разрушения и становления нового. У Шекспира безумие — образ, и он поднимает его на определенную философ-

скую высоту. Но какими же актерскими средствами передать это безумие?

Через всю бурю Лир приходит к единственному заключению: человек — это двуногое животное. Центральное место пьесы — встреча Лира с прикидывающимся сумасшедшим Эдгаром. Это — философская завязка трагедии Лира. Остановившаяся перед Эдгаром, он нервно, с иронией спрашивает: «А ты разве тоже все разделил между дочерьми и себе ничего не оставил?» В оборванном, взъерошенном Эдгаре он увидел свой прообраз. Но Эдгар только прикидывался безумцем, а Лир в себе что-то по-настоящему перемещал.

Когда Лир обращается к Эдгару и спрашивает у него: «Кем был раньше?», — Эдгар отвечает: «Я голоден и кровожаден, как волк, я ленив, как свинья, я ловок, как лиса, я зол, как песк». И тут же соответствующими иллюстративными движениями он рисует каждое из этих животных, а говоря о собаке, начинает лаять. И вот этот звериный язык «гав-гав» попадает в самую центральную точку мысли Лира. Лай — вот язык человеческих отношений. Человек — животное. И вместо того, чтобы говорить, король начинает лаять: «гав-гав-гав» — все громче и громче... «Человек — это... двуногое животное» — «гав-гав».

Такими актерскими средствами показывается безумие Лира. С одной стороны, он лает и производит нецелесообразные движения, а с другой, всматриваясь в Эдгара, говорит: «Глядите, это — человек, настоящий человек, а мы все кругом ненастоящие, мы все «гав-гав», мы — двуногие бедные животные, притворяющиеся людьми».

Что же король — безумец? Нет, на протяжении всей трагедии Лир не произносит ни одного безумного слова. Все то, что он говорит, — исключительная правда. Так в чем же его безумие? В сдвиге, страшном сдвиге мысли. Он ставил себя в центр мира, как человек, для которого все «суета сует и всяческая суета», для которого власть, любовь и преданность — чепуха! И вдруг он резко приходит к ощущению пугающей его истины: «человек — животное». Это-то резкое столкновение и создает картину безумия.

Безумие прошло, Лир проснулся совершенно нормальным, узнал Корделию и очень ей обрадовался. В это время идет сражение французских войск, приведенных Корделией, с войсками Гонериллы и Реганы. Побеждают последние, и короля с Корделией ведут в плен.

Мне казалось, что, несмотря на связанные руки, Лир именно сейчас чувствует себя свободным, потому что он обрел Корделию и нашел новое миропонимание. Лир говорит: «Нет, нет, идем, пойдем в темницу, в тюрьму. Мы будем песни петь, я буду тебе сказки рассказывать, я буду просить тебя, чтобы

ты простила мне мою вину. Ты попросишь, чтобы я тебя благословил. Пойдем, Корделия! Мы их переживем».

Эти слова по своему смыслу, как итог трагедии, очень грустны. Ведь судьба привела Лира к тому, что вместе с ним и по его вине жертвой стала Корделия. Радоваться как будто нечему. Для того чтобы раскрыть сущность перелома, произошедшего в Лире, чтобы показать, как Лир, обрета, наконец, Корделию, увидел в ней среди царящего вокруг собачьего лая нечто очень близкое, родное и по-настоящему большое, — я произношу эти слова с большим, радостным подъемом, словно любовный монолог Ромео. Это своего рода внутренний прием раскрытия текста.

В следующей после этого подъема сцене Лир выносит на руках мертвую Корделию и, не будучи в силах перенести ее смерть, вскоре умирает сам. Величайшие актеры изошрялись в изображении его смерти. Они делали это чрезвычайно замысловато, рядом приемов воспроизводя физиологическую картину умирания. Знаменитый актер, кажется Цаккони, играл Лира с бородой. В момент смерти его борода взметывалась вверх и потом медленно, плавно под гром аплодисментов опускалась. Это была настоящая физиологическая смерть. Однако меня она никак не удовлетворяла.

Что такое смерть Лира, следуя изложенной выше концепции? Это, по собственному признанию Лира, сознание им своей ошибки. Жизнь добила его за допущенную им страшную ошибку в восприятии этой самой жизни и ее законов. Поэтому Лир умирает не просто.

Я бы сказал, что он умер активно, лег в гроб живым, он еще дышал, еще двигался, но лег рядом с Корделией, обреченный и осужденный. Это — центральная мысль сцены смерти Лира, и вопрос об ее физиологическом показе, естественно, отпадает. Актерские приемы, необходимые для ее раскрытия, должны были быть совершенно иными.

Трагедия начинается и кончается тем же маленьким, дробным смехом. Все лейтмотивы, все сопровождающие мелодии, которые, как в симфонии, проходили в течение всей трагедии, должны были быть «завязаны» в этом ее последнем узле. Лир тянется к губам Корделии, хочет поцеловать ее, но не может. Тогда он касается ее губ рукой, подносит эту руку к своим губам, и на этом последнем поцелуе трижды взмахивает головой и умирает.

Самое важное и ценное в этой смерти то, что в ней сплетаются все лейтмотивы. Тут и бодрость, и смех, и всплески сердечной боли, и сознание приговора. Мне думается, именно такая смерть является достойным финалом трагедии Лира.

Должен сказать, что мне пришлось выдержать буквально целое сражение по поводу бороды Лира. Для чего борода?

Чтобы показать, что Лир стар? Но для этого можно найти другие средства. Мой первый довод против бороды был чисто технический: я считал нецелесообразным закрывать пол-лица бородой. Но второе и самое важное — это то, что я вел Лира от старости к молодости. Он на протяжении всей пьесы молодеет.

Вначале Лир был дряхл и неподвижен, как его идеология; но волна крупнейших событий, в водовороте которых он очутился, привела к тому, что он молодеет. И мне хотелось, исходя из основной мысли, показать эту его заостренность и неподвижность, потом взрыв молодости, жизненные силы, сопротивление, борьбу, победу, надежду и снова крах, уже окончательный. Я видел внешний облик такого Лира: борода не ввязалась с этим обликом.

Как известно, основным средством сценического воздействия для актера является голос. Раньше, когда было амплуа стариков, их играли обыкновенно так: выдвигали вперед нижнюю челюсть, изменяли характер речи, старчески шепелявили, и вот перед нами ни дать ни взять старик.

Разумеется, все это нелепые, пустые, ничего не дающие внешние приемы, внешняя характеристика, которая никуда не ведет. Актеру необходимо поступать наоборот, сохраняя все то, чем он владеет в совершенстве, — свой голос, свое лицо, свою челюсть, — на этом играть и это себе подчинить.

Но были мастера особых голосовых приемов, потом переходивших по традиции от актера к актеру. Такой прием был, например, создан Орленевым. Я до сих пор помню одну его фразу в роли царя Федора. Она потом стала классической в смысле ее тембровой окраски. Орленев — Федор произносит «Аринушка, царь я или не царь?» на каких-то надголосовых полутонах. И когда он играл Освальда в «Привидениях» он точно таким же тембром произносил фразу: «Мама, дай мне солнце».

Разумеется, этот тембр был создан Орленевым специально для себя. Но я считал, что неплохо в определенные моменты моей работы сознательно использовать его краску. Например, когда Лир, выгнанный Гонерильей, приезжает к Регане, он надеется найти у нее убежище. Лир не знает, как Регана отнесется к нему. Он не знает, примет она его или нет. Когда Регана говорит ему: «Я очень рада, отец, что вы приехали», — он ей отвечает изменившимся голосом. «Я верю, это радует тебя». Я вполне сознательно изменил здесь голос и придал ему орленевский тембр, чтобы скрыть основную линию подземного, подводного течения, которое шло у Лира параллельно с произносившимся им словом.

Должен сказать, что подобно тому, как надо уметь особенным образом учиться читать, надо уметь и слушать актера.

Такие голосовые приемы, как орленевские, надо не только запоминать, но иногда и самому употреблять со сцены совершенно сознательно. Это открывает новым поколениям то подлинное, незыблемое, безусловное, что найдено в актерском искусстве. Конечно, тут не должно быть голого и неуместного подражания. Надо это уметь не только вовремя употребить, но и принести что-то свое. Но наша задача — сохранить это и провести через поколения.

В заключение несколько слов о гриме. Самый мучительный для меня грим — это усы и борода. Они меня стесняют, колют, создают неприятное ощущение. Да и зачем это нужно? По-моему, все образы, за исключением разве исторических, на сцене можно играть бритыми, и от этого ничего не изменится. Одно время и я увлекался внешним гримом, но потом понял, что этого не нужно.

Есть две группы актеров. Одна группа прячется за образ, а другая через образ раскрывает себя. Характерные актеры обычно прячутся за образ, или, как говорят, перевоплощаются. Это очень высокое слово, но, в сущности, никакого перевоплощения нет. Есть только большое умение максимально скрывать свое «я», выявляя какие-то наблюдения и элементарные обрисовки двух, трех, четырех людей «вне себя». А вот, например, наиболее выдающиеся актрисы меньше всего любили притаться: Дузе всегда играла только себя и почти никогда не гримировалась. Комиссаржевская перевоплощалась психологически, но внешне оставалась одна и та же. То же, вероятно, делала и Ермолова и ряд других крупнейших актрис.

Мне кажется, что лучшая работа над гримом есть работа над тем, чтобы актерское лицо в любую минуту могло отразить мысль образа, помочь ему раскрыть и осветить его внутренний мир, раскрыть ту задачу, решение которой назрело в его уме. Поэтому при раскрытии образа для меня не играет никакой роли, накрашу ли я себе нос желтым или телесным цветом, приклею ли усы или не приклею. Все основное, что для этого необходимо, у меня свое, я его несу с собой и в себе, *опнеа теа теасит порто** — в моем теле, в моих руках, в моем лице, даже в моем костюме. Здесь я имею все необходимое для того, чтобы сыграть ту роль, которая лучше всего раскроет мою основную мысль, мое мировоззрение, позволит мне наиболее крепко связаться с советским зрителем.

1937 г.

* Все мое всегда при мне (лат.).

Воображение актера

**БЕСЕДА С МОЛОДЫМИ АКТЕРАМИ
МОСКОВСКИХ ТЕАТРОВ**

Сегодня мне хочется поговорить с вами о воображении. Для каждого из вас ясно, что в искусстве дается не фотографически точное изображение действительности, а как бы более совершенный образ ее. В искусстве всегда есть капелька «лжи», есть сила фантазии, или, будем выражаться языком более точным, есть сила творческого воображения.

В чем она заключается, эта сила воображения? Врожденное ли это дарование, которое одним дано от рождения, а другим не дано вовсе? Или дар этот можно приобрести, развить? Ведь бесспорно есть люди, которые фантазируют, умеют воображать, и есть люди, которые не умеют фантазировать. Я думаю, что воображение — одна из сил, помогающих человеку в борьбе за существование. Воображение помогает дополнять, продолжать какой-нибудь намек, данный в природе, данный в жизни, немножко преобразовать предмет с целью легче его понять, освоить и подчинить себе.

Почти у всех детей воображение развито невероятно сильно. Потом вступает в свои права эмпирика жизни, то есть опыт. Мы приобретаем опыт, жизнь растет, давит на нас, и постепенно мы становимся прозаиками, эмпириками, которые, как известный герой Мольера, иногда даже не замечают, что всю жизнь разговаривают прозой. А в жизни разбросаны огромные глыбы поэзии, которые всасываются нашим воображением.

Маленький пример, показывающий, что такое работа воображения и что такое работа эмпирического наблюдения. Мы можем иногда очень хорошо изобразить любого из своих знакомых. Некоторые обладают исключительной способностью схватывать и показывать наиболее характерное в человеке. Этим с успехом занимаются некоторые актеры, которые показывают, как люди разговаривают, какие у них особенности, слабые стороны и т. п. В совершенстве владеет таким дарованием Ираклий Андроников, например. Но это тонкое и трудное искусство остается все же на уровне острой наблюдательности¹. Это искусство не обогащено воображением. Перед нами может возникнуть портрет, всплывет характер, но перед нами нет образа. Образ всегда кинетичен, в нем есть движение. Об образе мы можем сказать, что он из себя представлял в прошлом, каков станет в будущем, у него есть перспектива развития. Образ должен жить, он должен длиться, а характер находится на уровне мгновенной зарисовки с натуры, это фотографический снимок, который дальше фотографии не идет. Мы вынуждены все-таки сказать, что эта внешняя характеристика скупа, она не дает образа, дает только характерные черты, причем дает эти черты в статике, а не в движении. Когда мы показываем их в развитии, когда перед нами протягивается целая жизнь, тогда мы эту «процессуальность» жизни, выраженную актером, называем образом. Создать такой образ без помощи воображения нельзя.

Можно ли развить в себе воображение? Можно. Надо только помнить прежде всего, конечно, что обладать воображением — это вовсе не значит просто лгать. Только в обывательском представлении воображение лживо. В самом же деле воображение раскрывает закономерность действительности, то есть ее глубинную правду. Поэтому тренировать воображение — значит тренировать логику.

Вы берете какое-нибудь характерное обстоятельство, какие-нибудь характерные причины в качестве предпосылки и затем согласно законам логики и своему жизненному опыту представляете себе, какое следствие могут повлечь за собой эти обстоятельства, эти причины.

Мне хочется рассказать вам одну коротенькую новеллу, построенную на принципе воображения.

К одному очень знаменитому и мудрому факиру явился чрезвычайно странный старик. Трудно было понять, сколько ему лет. Кожа его, испещренная самыми мелкими морщинами, напоминала пергамент. Тело его еле-еле прикрывали лохмотья, и только глаза горели пламенем. Они свидетельствовали о жажде жизни.

— Чего тебе надобно? — естественно спросили слуги, которые оберегали вход к мудрому факиру.

— Допустите меня,— сказал старик,— у меня чрезвычайно важное дело к факиру.

На этот раз ему почему-то посчастливилось — двери распахнулись и перед ним предстал факир, сидевший с поджатыми ногами в глубокой задумчивости. В комнате его были богатейшие ковры, разные сосуды, а в сосудах грелись какие-то снадобья, с помощью которых мудрый факир разгадывал тайну природы и творил чудеса. И вот факир, увидев старика, спросил:

— Что тебе угодно?

На это старик ответил:

— Мне нужно, чтобы ты совершил со мною одно превращение.

Факир посмотрел с некоторым недоумением.

— Ты, вероятно, сомневаешься, мудрый факир, смогу ли я тебе заплатить, но я утверждаю, что у меня есть чем тебе заплатить.

— Чем же?

— Собственной жизнью. Я знаю, мудрый, что ты очень много знаешь о жизни, но все же лишние знания тебе не помешают, а моя жизнь очень поучительна. Обещай мне сделать то, о чем я попрошу, и я расскажу о себе.

Факир улыбнулся, ибо знания его были велики и обширны. Тем не менее он разрешил старику рассказать повесть его жизни.

Старик начал.

— Это было очень давно. Я был ребенком и гулял по саду дворца, где жил мой отец. Там росли пышные деревья, а в голубом небе над ними горели звезды. И я сказал отцу, как бы я хотел быть одной из этих ярких звезд. Отец посмотрел на меня и сказал: «Ты будешь, сын мой, звездой, только не на этом небе, а на небе, окружающем наше солнце — нашего султана. Ты будешь одной из ярких звезд на придворном небе».

И отец был прав. Я вступил в дворцовую жизнь и занял место звезды первой величины. Но было там одно очень странное обыкновение. При появлении солнца звезды должны были непременно очень низко наклоняться. Мне это было неприятно. И однажды во время поклона я сделал какое-то неловкое движение.

Факир его прервал:

— И солнце это заметило?

— Совершенно верно, солнце заметило.

— Ну, и что же было дальше?

— Дальше было просто, меня перевели из разряда первой величины в разряд второй величины — я получил область. Мне жилось чрезвычайно хорошо. Но однажды солнце стало обхо-

дить эту область, и проклятый позвоночник меня снова подвел, я должен был снова наклониться, снова сделал неловкое движение и стал после этого, совершенно естественно, звездой третьей величины: я получил город. Это продолжалось до тех пор, пока в город не приехала звезда второй величины. Я снова стал наклоняться, снова произошла некоторая неприятность с позвоночником. После этого я попал в сферу небесной пыли, в Млечный Путь. Наконец меня выгнали и из Млечного Пути.

Я вообще перестал быть звездой.

Я задумался: что же у меня осталось? Осталось богатое наследство, остался дворец. Я вернулся к себе в усадьбу и кликнул клич по земле — пусть приходят люди, пусть они пьют, едят, пусть берут что угодно, но при одном условии: не смей благодарить, не смей кланяться.

Вы думаете, было много желающих? Нет, их вначале было совсем мало, но постепенно число их росло. И я начал чувствовать, что человек постепенно приобретает нечто новое — гордость, несгибающийся позвоночник. Но тогда меня объявили мотом, разбрасывающим на ветер огромные богатства, а затем заключили в сумасшедший дом.

И вот теперь, после долго прожитой жизни, после того как потеряно вообще все, я явился к тебе. У меня ничего нет, но во всем моем существе горит одно могучее желание.

— Чего же ты хочешь? — спросил факир.

— Я хочу дожить до того времени, когда люди будут ходить с прямыми спинами и не станут их сгибать ни перед кем.

Факир улыбнулся и сказал:

— Неужели ты хочешь так долго жить, старик?

— О нет, это было бы слишком долго. Я хочу только, чтобы ты меня усыпил и чтобы я спал, пока не наступит такое время. Я знаю, ты это можешь сделать, факир.

Факир задумался, и в выражении его лица было что-то нерешительное.

— О чем ты думаешь, мудрый? Может быть, плата моя мала?

— Нет, — сказал факир. — Я думал о том, кто же разбудит тебя; ни сыновья, ни внуки наши тогда уже живы не будут.

На этот раз улыбнулся старик. Он сказал:

— Об этом ты не беспокойся, меня разбудит время, оно слишком громко скажет о себе, оно тихо не придет.

Вы сразу угадали автора этой сказки², последние слова которой звучат пророчески. Воображение дало тут только одну основную догадку: позвоночник сгибающийся и несгибающийся. Но эта догадка главная. Она раскрывает весь смысл повел-лы и обнаруживает с удивительной простотой и наглядностью ее идею.

Можем ли мы с вами принимать за основу выражения определенной идеи ту или иную однообразную догадку, развивая в этом смысле свое воображение? Можем. Для примера я вам расскажу такую вещь.

Одно дело рассказать так: «Он вошел в комнату и случайно его взгляд натолкнулся на письмо, которое лежало на столе». Вот хроника: тут воображения никакого нет.

Теперь попробуем идти по следам воображения, лишённого целеустремленности, еще не окрыленного идеей.

Вы начинаете приблизительно так. Просто будете наблюдать человека. Это было ровно в 12 часов утра, время для него чрезвычайно необычное, обычно он в это время бывает на работе, а не дома. Все люди заняты, и он тоже занят. Но на этот раз его какая-то сила толкнула пойти домой, и он бы вам не мог ответить, что его толкнуло. Он очень тревожно открыл дверь, почти вбежал в комнату и даже улыбнулся, и взгляд его, раньше беспокойно бегавший по сторонам, остановился на столе, где лежало письмо.

Это все я сейчас выдумал, и каждый может легко придумать нечто гораздо более богатое и сложное, выдуманное тут на месте.

Теперь представьте себе, что мы поставили перед своим воображением определенную цель, определенную идею. Мы хотим использовать этот эпизод для определенной характеристики человека. Это не просто «некто», неожиданно получивший письмо, а человек, о котором мы знаем, что он обладает такими-то и такими-то свойствами и ставит перед собой в жизни такие-то задачи. Как он поведет себя в данном случае? Как поступит в этот момент человек мнительный, робкий, суеверный? Или как проявится в тот же самый момент индивидуальность человека циничного, наглого, самоуверенного, жестокого? Ваше воображение подскажет вам десятки разнообразнейших деталей на одном конкретном варианте. Вы можете усложнять эти варианты, видоизменять их в зависимости от той цели, которую преследуете. Вы можете неоднократно заставлять свое воображение работать в нужном направлении. Постепенно эта работа воображения даст такие догадки, которые вам самим покажутся ценными, выразительными, достаточно сильно характеризующими знакомый вам, понятный вам образ. С помощью воображения вы найдете способ сказать зрителям то, что вы хотите им сказать, хотя вам не придется для этого заниматься не своим делом и сочинять за драматурга новый текст. Вы сумеете дополнить, развить, обогатить образ, более или менее вятно охарактеризованный драмой.

Вот такое воображение необходимо актеру, такое воображение можно и нужно тренировать.

Такое воображение мы должны «оседлать» нашей идейностью. Надо учесть наш собственный творческий, идейный рост, мобилизовать наше знание живой действительности, тогда воображение станет динамо-машиной, дающей энергию нашему творчеству.

Нередко, стремясь быть естественными, мы являемся на сцену упрощенными и схематичными. Мы не обогащаем образ, а обедняем его. И вот как только нужно играть большевика, образ у нас теряет музыкальность, он становится схематичным. Мы обкрадываем эти образы, пользуемся готовыми, давно вошедшими в обиход, стандартными средствами выразительности. А если бы смело мобилизовали могучие силы воображения, которое творит чудеса, образ большевика приобрел бы на нашей сцене все богатство жизненных красок, всю неповторимость сильной и талантливой личности. К этому и надо стремиться. Чрезмерная робость, осторожность, вялая «тактичность» в работе актера вовсе не похвальны. Наоборот, всякое искусство требует смелости, особенно смелого полета воображения.

Не надо бояться вымысла, того вымысла, о котором Пушкин писал: «Над вымыслом слезами обольюсь». Вымысел художника не противоречит действительности, а, напротив, основан на самом детальном изучении и наблюдении действительности и служит как бы продолжением самой действительности, помогает выявить ее скрытые закономерности. Без такого вымысла, без усиленной и целеустремленной работы воображения, товарищи, не может быть настоящего актерского труда. Это надо очень крепко запомнить.

1937 г.

О сценическом самочувствии

БЕСЕДА С МОЛОДЫМИ АКТЕРАМИ МОСКОВСКИХ ТЕАТРОВ

Мы с вами встречаемся уже не в первый раз, и я не сомневаюсь в том, что в прошлых моих беседах было много непонятного. Были, видимо, положения, с которыми вы не соглашались, были и вопросы, которые требуют дополнительного разъяснения или повторения.

Поэтому я считал бы полезным сегодня побеседовать с вами не в монологической форме, а услышать ваши вопросы, возражения, соображения. Монологическая форма предполагает, что один человек говорит, а все остальные слушают. Но один еврей жаловался, что он не любит радио потому, что по радио приходится выслушивать одну сторону. Я хотел бы выслушать другую сторону — хотел бы, чтобы вы наметили несколько узловых, центральных вопросов, интересующих вас. Если такие вопросы назрели, я прошу их сформулировать.

Вопрос. Молодежь обращала внимание на то, что вы, Соломон Михайлович, безразлично относитесь к гриму, к костюму. Для вас костюм и грим не играют существенной роли. А для других актеров грим, костюм — необходимые опорные точки, без которых они не могут обрести себя в образе. Чем это объясняется?

Вопрос. Что я люблю в вас, Соломон Михайлович, это ваши жесты. Я часто иду по пути подражания вашим жестам, а мне говорят, что это формально, и ругают меня. Вот я, на-

пример, в одной роли применила такой жест: я широко развожу руками. Меня это греет, а со стороны говорят, что у меня руки висят в воздухе.

Вопрос. Вот на что я обратила внимание: настоящие мастера, будь это спектакль или случайный показ, умеют как-то моментально собраться, способны выйти на сцену в той температуре и в том состоянии, какое нужно. Мы этого не умеем. Я пробовала специально готовиться к выходу, но получилось, что в тот самый момент, когда надо вынести нечто накопленное на сцену, все пропадает. Иногда я пробовала не готовиться перед выходом, и тогда получалось по-разному: то хорошо, то плохо. Я понимаю, что для актера не может быть никаких готовых рецептов, но какой-то прием и хватка, вероятно, есть. Я бы хотела, чтобы вы нам сказали об этом.

С. М. Михоэлс. У меня есть достаточное количество вопросов, чтобы превратиться в радио для вас.

Позвольте встать. Есть один сценический прием, как сделать, чтобы тебя видно было. Это возможно только тогда, когда ты всех видишь. Если ты всех видишь, то и тебя все видят. Вот я и встал, чтобы вас всех видеть.

Собственно говоря, все ваши вопросы сводятся к одному — к вопросу о хорошем самочувствии в своем ремесле, о более или менее правильном ощущении себя на сцене.

У каждого актера есть какой-нибудь специальный маленький номер «для гостей». Соберутся гости, выпьют немного, и вот уже актер рассказывает или о тетке, или о бабушке. Актер Петкер очень хорошо рассказывает сцену с часовых дел мастером.

Если вы придете к часовому мастеру и принесете свои часы для починки, то он осмотрит часы со всех сторон, покачает головой, потом положит их и будет говорить о том, как трудно сейчас живется.

Он скажет: «Когда-то была фирма Мозера»... Снова возьмет часы, посмотрит их и опять скажет: «А у вас дети есть?» — и дальше будет беседовать на эту тему.

Наконец ему зададут вопрос: «Можно ли исправить эти часы, поддаются ли они починке?»

«— Ах, часы? Часы?.. — Осмотрел их. — Зайдите вот туда, в государственную мастерскую. Там что-нибудь сделают. Видите ли, здесь был шурупчик, а сейчас у нас таких шурупчиков не выделяют. (Обращаясь к кому-то в мастерской.) Может быть, у нас есть такой шурупчик? Знаете, мелочь, а без нее ничего не сделаешь. А вы сегодня читали газеты?» — И продолжает в таком духе вести разговор. Причем он каждый раз берет в руки часы, любуется ими. Он уже знает, что в них неисправно. Нашел основной дефект. Все становится более или менее ясным.

Наконец, когда заказчик спрашивает: «Сколько это будет стоить?» — только тогда начинается настоящий разговор.

Петкер это блестяще делает. В чем секрет совершенства его рассказа? Он передает главное свойство самочувствия часовщика: присущее всякому настоящему мастеру любованию материалом, смакование. Разговор о шурупчиках, о винтиках ему доставляет удовольствие. Он знает историю происхождения обработки и выделки этих деталей, он знает свое ремесло не по книгам, а потому, что у него есть опыт. Опыт и создает это ощущение, уверенность в своем мастерстве.

И вот когда вы подходите к новой работе, у вас должно быть такое же огромное и радостное ощущение материала.

Совсем нигде не сказано, что надо непременно начинать с жеста, что надо отпирываться от костюма, от грима, искать интонационный ход. Все это вещи, которые приходят потом. И дело совсем не в том, что вы ходили по улицам и нашли какую-то фразу: «Ах здорово, если я скажу так!» Это копейку стоит. А самое главное — мысль, которую вам надо донести до зрителя. Главное — идея, над которой вы должны задуматься, которую вы хотите раскрыть данной работой. Если этого нет, если основной ведущей идеи нет, — значит, ничего нет.

Не смешивайте только идею со сценической задачей. Режиссеры любят часто говорить: «Вот вам задача на данный кусок. Вот вам задача на три куска. Вот вам задача на целый спектакль». Это технические приемы, которые определяют этап и не имеют ничего общего с тем, что я говорю.

И вот когда вы вспоминаете очень крупных мастеров, вспоминаете роли, в которых вы их видели, или когда до вас доходят очень живучие зрительские легенды, то вы устанавливаете некоторые весьма интересные факты.

Назовем имя Комиссаржевской. Мне легче говорить о ней, потому что я ее видел. Можно легко установить, что Комиссаржевская пронесла через всю свою работу какой-то комплекс мыслей, то, что ее бесконечно волновало. Все ее творчество в чем-то и где-то страшно соответствовало тому гуманному умунастроению, которое охватило в ее время нашу литературу. Жизнь, подготовлявшую на каждом шагу какие-то предательские акты, Комиссаржевская встречала с чувством протеста, — к сожалению, чисто индивидуального протеста. Одиночество пронизывало все ее работы.

Я видел ее в блестящей роли, где эта линия выразилась наилучшим образом, в роли Розы в «Бое бабочек». В «Бесприданнице», в «Сестре Беатрисе» была та же единая мысль, единая волна, которая несла ее.

Так вот, должна быть мысль, должно быть ощущение той огромной жизни, которая течет вокруг вас, и какое-то ваше

отношение к этой жизни. Об этом вам нужно со сцены рассказать языком образов.

Если вы не сможете перебросить мостик между тем, что вас постоянно, каждый день, каждую минуту волнует, и вашей работой, тогда, конечно, вам придется поступать так, как поступают многие ваши товарищи, и придется жить чужими мыслями.

Общепризнанно, что писатель должен иметь какой-то запас своих основных, занимающих его мозг идей. Это относится и к поэту. Художник имеет право выбрать жанр, через который он легче всего передает свое мироощущение.

Актер же очень часто и совершенно напрасно представляется человеком, всецело подчиненным драматургии. Но все же, как бы там ни мудрили, раскрыть драматургическое произведение — значит раскрыть его по-своему, в каком-то своем ракурсе, своим пониманием.

А для того чтобы в определенном ракурсе раскрыть образ и произведение, несомненно надо иметь свой запас, свой комплекс мыслей и идей, которые прежде всего вас волнуют. Тогда вы ставите перед собой вопрос, как через данное драматургическое произведение, через данный образ легче всего донести до зрителя то, что вас волнует.

Поэтому когда говорят: «Я в образе исхожу из жеста, а я — из грима, а я — из интонационного хода», то, по-моему, все это глубоко неверно. И если вам в ответ на такие фразы бросают упрек в формалистичности, то упрек этот справедлив.

Весь вопрос в том, чему подчиняется, откуда получается этот жест, данная пауза, данный интонационный ход, данный поворот головы и т. д. и т. п.

Возьмем для примера опереточных актеров. Я хорошо помню чудесного актера в оперетте и чрезвычайно слабого в драме — Монахова. Видел Клару Юнг — в свое время прекрасную еврейскую опереточную диву, видел Потопчину, Эльму Гистед.

Что же мы видим в этом легковесном жанре? Легкость жанра, конечно, несколько не унижает названных мастеров, это были огромные дарования.

В молодости у Клары Юнг была своя звонкая и жизнерадостная тема, она несла с собой бодрость, возбуждала стремление жить и ощущать это огромное благо молодости, солнца, весны, с некоторым налетом сентиментальности, чтобы, погрустив одну минуту, снова жить радостью и весельем. Это небольшой комплекс ощущений. Сейчас ей 67 лет, и она опять поет о весне, о солнце, о любви, о молодости. И когда она поет свою песенку о папиресе (у нее есть такая блестящая песня), то это совершенно незабываемое мастерство, особенно

по выразительности или, как у нас это принято говорить, по заразительности. А ей 67 лет! И как она отплясывает!

Причем творчество ее поныне очень органично. Она выросла на этих ощущениях, на этих внутренних, занимающих ее задачах, и потому, естественно, у нее все получается непринужденно, легко, несмотря на преклонный возраст.

Пока у вас не будет своей темы, своей мысли, пока актеры будут озабочены только тем, как бы прошепелявить в старике или как бы повертеться, чтобы изобразить инженю,— до тех пор ничего не получится.

В двадцатые годы в провинциальных труппах были иные администраторы, старавшиеся даже амплу «советизировать». И вот они выдумали такие амплу: героиня-хищница, инженерю-комсомол, комсомол-кокет, любовник-вредитель. И другие амплу в этом духе. Над этим, конечно, теперь можно только посмеяться. Но с фактами чисто внешней «советизации» старых чувств, старых трафаретных образов мы сталкиваемся и поныне.

Прежде всего вы должны подумать о том, что вы хотите сказать тому гражданину, который стоит в очереди у окошечка кассы и не всегда получает билет. Вы должны ему что-то сказать. Если вам нечего сказать, то будь вы семи пядей во лбу,— все будет пусто.

Иногда, впрочем, пустота возникает и не по вине актера. Для того чтобы актеру нечего было сказать, для этого немало трудятся иные наши драматурги, которые пишут ненужные и пустые, хотя с виду и вполне современные пьесы. Актерам в этих пьесах делать нечего. Они ходят по сцене, наводят грусть и тоску.

Но очень часто бывает, что получаешь замечательную роль. И замечательна она не тем, что там много текста. Правда, актеры, получившие маленькую роль, очень недовольны. Актеры, получившие много текста, довольны.

Конечно, вам ясно, что количеством текста не измеряется хорошая роль или плохая роль. В роли может быть только несколько слов, и она может быть хорошей.

Мне пришлось играть роль, которая состояла из тридцати слов. Это роль Глухого в «Глухом»... Кстати, я постараюсь вам пояснить свою мысль именно на примере этого Глухого. Вы поймете, откуда возникают и жест, и движения, и тембр голоса, и костюм.

Итак, эта роль состоит только из тридцати слов.

Содержание «Глухого» следующее: живет один богач, по фамилии Бык, у него механизированная мельница, которую ведает сын, молодой парень. На этой мельнице вот уже двадцать три года работает старик. Старик этот оглох на производстве. Оглох и испытал чувство огромного негодования про-

тив богатых людей, которые не только выжали из него все соки, но и лишили его слуха.

У старика есть дочь, которая работает кухаркой в доме Быка. Молодой парень, сын Быка, совратил девушку, и она забеременела. Тогда глухой старик уже не в силах совладать со своей яростью. Он задумывает убить. Ему кого-то надо убить, он только не знает — кого. И ему трудно решить этот вопрос, из внешнего мира к нему доносится слишком мало звуков. Ему трудно понять, кто конкретно виноват во всех его несчастях. Как только я прочел эту роль, мне представилось, что глухой слышит лучше, чем все окружающие. Он, глухой, как будто слышит то, что до нормального уха еще не доходит. Ему трудно было мыслить. Мысль у него с трудом поворачивалась, как жернова на мельнице. Да и когда он мог думать? Ведь он с утра до поздней ночи таскал мешки, обливаясь потом, если же у него были минуты, когда он останавливался и стирал пот со лба, то в эти минуты он только думал: «Да, вот оно что!» И рука его — рука, вытиравшая пот, задерживалась на лбу. Вот так (показывает жест). Вот отсюда и родился этот своеобразный жест.

Следующий вопрос — как передать глухоту? Можно не слышать того, что говорят другие, и вместе с тем ощущать, что кто-то стоит рядом с тобой. В этот момент шейные мускулы должны играть особую роль, потому что они выражают известное напряжение. У него всегда было ощущение, будто у него вместо ушей висят тряпки, и ему казалось, что надо что-то вынуть из уха для того, чтобы что-то услышать. (Показывает, как глухой что-то вытаскивает из уха.)

Вот второй жест, который может раскрыть его внутренний мир.

— Я хорошо знаю этого Быка, — говорит он. — Двадцать три года служу у него. У меня была жена. Она умерла. Она прислала кур к Быку. А?

Он поворачивается. Нет, ничего не сказали! Дальше он ничего не слышит. И вот у него такой жест. Он отводит руку от уха. Он только слышит постоянный шум в ушах. (Показывает, как он прикладывает обе руки к ушам.)

— Да, не сплю двадцать три года у Быка, у Быка! (Показывает на ухо.)

Вот вам круг этой роли. Таким образом, вы можете сказать на сцене три слова, и они могут быть убедительными.

Ведь что такое слово в тексте? В реке много рыбы. Вы забрасываете удочку и вылавливаете одну рыбку из огромной стаи. И вот слово подобно рыбе, внезапно вытащенной из огромного количества слов, которые там — в тексте — текут. И нужно, чтобы это слово трепетало, как рыба, только что вырванная из своей стихии. Вот отсюда — из ощущения этой сти-

хии мысли — идут и слово и интонационный ход. Причем когда я произношу слова, то я иду, конечно, от ощущения обстановки, от ощущения своего собеседника, партнера.

Почему я часто привожу в пример те или иные найденные мною жесты, пользуюсь примером жеста? Потому, что очень немногие, я знаю, актеры серьезно думают о жесте. Они чудно поймут, что заключено за словом, они чудно поймут, что такое подтекст, но они совершенно безразлично относятся к такой огромной области работы, как деятельность рук, ног, тела, мимические движения.

Ведь зритель идет в театр прежде всего зреть. Жест — это нечто такое, что приковывает глаз. А на это меньше всего обращают внимание, в то время как это удивительно выразительная область.

Что было бы, если бы все это, что я вам рассказал о моем ощущении образа, об этом глухом, который вслушивается в жизнь, в самого себя, — что бы было, если бы это ощущение моей кровной идеи не легло на эти тридцать слов? Ничего не было бы. Проходил бы сумасшедший глухой с вытаращенными глазами, с топором, готовый убить кого попало. А получился образ человека, который страстно пытался найти виновника своих бед и несчастий, искал тщательно, долго, трудно, — не нашел, ибо был недостаточно сознателен, чтобы понять, что он жертва определенного социального строя, — и, наконец, поднял топор, чтобы отрубить хвост у коровы богача.

Что касается грима и костюма, то как у нас обстоит дело с этим вопросом? Художник больше всего разговаривает с режиссером. Они без вас договариваются о костюме, который вы будете носить. Что же вы думаете, когда надеваете костюм, данный двумя другими людьми? Что он вам откроет? Он вам откроет их точку зрения на вашу роль. Когда вы его наденете и посмотрите на себя, вы увидите нечто совершенно вам чуждое. Что же вы — будете переделывать роль после того, как несколько месяцев репетировали?

Грим. Вы впервые видите себя в гриме за три дня до генеральной репетиции. Что же вам даст этот грим? Ведь вся работа происходит до грима. Ведь грим никогда не придумывается сразу, с начала репетиций. И потому говорить, что вы, создавая образ, будете отправляться от костюма, от грима, который лежит на вашем лице, — это значит брать за основу творческой работы чисто формальный подход.

Если же вы будете исходить из какого-то придуманного жеста, который создает вам хорошее самочувствие, но никак не выражает внутренней сути образа, то и это будет формальный подход к работе. И в жесте, и в мимическом движении, и в костюме, и в манере нести свое тело на сцене — во всем должна сквозить мысль. Когда я говорю о мысли, то вовсе

не настаиваю на точной словесной формулировке, вы можете внутренне ощущать накопленное недовольство или накопленный восторг и это ваше ощущение вложить в роль. Это не значит, что вы должны произносить тирады, что вы должны доказать с помощью киршоновского текста: «правильно, что Советская власть победила». Мы это знаем и без Кирсона. А нужно почувствовать себя в нашем обществе человеком, который это общество как-то осознал и отдает ему свою жизнедеятельность. Надо принести с собой на сцену огромную внутреннюю заряженность, и она будет более выразительна, чем публицистика Кирсона.

Нужно, чтобы вы брали свою работу так, как часовых дел мастер берет часы. Если у вас это есть — хорошо, если же этого нет, то вы будете «плавать», и, может быть, вам как-нибудь повезет, а может, — не повезет.

Вопрос. Почему иногда мысли бывают правильные, а не умеешь их передать?

С. М. Михоэлс. Однажды я присутствовал при том, как С. Э. Радлов, постановщик «Лира», читал доклад о мастерстве режиссера. Слушали студенты ГИТИСа. Радлов говорил о стиле, о жанре, об эклектике в режиссуре, о правильном режиссерском решении спектакля. После доклада встала одна слушательница режиссерского отделения ГИТИСа и заявила, что надо прежде всего изучить диалектический материализм и исторический материализм, и тогда будешь ставить спектакли замечательно.

Я, конечно, не отрицаю того, что режиссеры и актеры должны быть основательно знакомы с диалектическим материализмом и историческим материализмом. Это условие, без которого сейчас нельзя работать, мыслить и понимать жизнь, — не потому только, что мы живем в нашем социалистическом обществе, а просто потому, что марксизм наиболее правильно, наиболее верно объясняет мир и помогает нашей жизнедеятельности в этом мире. Но заявлять, что если эта предпосылка есть, значит больше ничего не надо, — наивно.

Вы прекрасно будете все понимать, все объяснять, во всем разбираться. Но этого мало. Нужно еще владеть сценическим языком. Если я понял, что здесь не хватает шурупчика, то должен уметь этот шурупчик вернуть на место. Это язык моего ремесла. Заказчик в этом деле ничего не поймет, только я пойму. А у меня, у часовых дел мастера, есть интимное общение с этим шурупчиком и механизмом.

Надо очень хорошо знать, что такое текст. Текст — это зарница вашего внутреннего мира. Я здесь привел образ с рыбой неудачно, но мысль была такая, что слово барахтается и трепещет в руке, как только что пойманная рыба. Вот ты схватил это слово, вот его интонационное значение.

Я должен вам сказать, что как пианист владеет своей правой и левой рукой, так должен ими владеть актер. Вы, вероятно, часто видели, как на сцене актеры едят и пьют по-настоящему. А если играет обжора, то он съест на сцене хоть три фунта хлеба. А вот я, играя старичка в «Мазлтов», делаю такую вещь. Я пью чай. Беру стакан с блюдечком. В стакане ничего нет. Я наливаю чай в блюдце из стакана, делаю вид, что обжигаю себе пальцы. Потом я кладу в рот сахар. Но на самом деле я в рот ничего не кладу. И начинаю таким образом пить чай. (С. М. Михоэлс показывает эту сцену.) Если же вы действительно положите в рот кусок сахара и будете так разговаривать, то у вас ничего не выйдет.

В чем же тут дело? Вы знаете, что бактерии окрашиваются в разные цвета. Благодаря этому вы лучше видите бактерию под микроскопом. То же самое в нашем искусстве. В самом деле бактерии не красные и не зеленые, но наблюдать их можно только тогда, когда они окрашены. Мы должны уметь окрашивать и делать видимым невидимый внутренний мир человека. Мой пример с куском сахара — это грубый пример. Я не положил сахар в рот, а на самом деле разговариваю так, как будто я его положил, и это получается чрезвычайно выразительно. Но нечто подобное возможно и необходимо актеру и для раскрытия внутренних, потаенных движений чувства и мысли человека.

Следовательно, если вы хотите, чтобы ваша мысль была понята и воспринята зрителями, будьте любезны, выражайте на сцене все на языке своего искусства, своего ремесла.

Вопрос. Какую роль в нашем ремесле вы уделяете интуиции?

С. М. Михоэлс. Одному надо преодолеть невероятное напряжение для того, чтобы пройти какой-то путь от одного этапа к другому, от одного положения к другому, а другому не нужно такого напряжения, у него это получается молниеносно.

Я сейчас вам расскажу то, что мне рассказывали об актрисе Павлове. Здесь я коснусь вашего вопроса об интуиции. Я не против интуиции. Очень часто нам удается совершенно необъяснимым путем уловить какую-то истину. Это, может быть, относится к интуиции.

Так вот, о Павлове. Рассказывают, что одна женщина совершенно оглохла. Изменился весь строй ее жизни. Днем она проводила время в какой-то дремоте, но она проявляла какие-то признаки жизни ночью. Сколько бы вы днем к ней ни обращались, она абсолютно ничего не слышала. А ночью с ней можно было разговаривать.

Обращались к врачам, никто не мог объяснить суть дела. Никаких органических изменений в ушах не было. Не было

никаких склеротических явлений. Не было даже повреждения перепонки.

И вот эту больную привезли к академику Павлову. Сначала ее обследовали его ассистенты. Академик Павлов приказал ввести ее в комнату, где окна были задрапированы черными шторами, запер крепко двери, зажег свет, чтобы изобразить ночную обстановку, сел против нее и чрезвычайно тихо, шепотом спросил: «Вы меня слышите?» Она сказала: «Да».

Оказывается, громкий звук не проникал к ней в ухо, создавал какую-то звуковую завесу. А шепот проникал в ухо и доходил до сознания. Дневной шум для нее абсолютно не существовал, кругом была немота. И только ночью она могла слышать даже самые тихие звуки.

Академик Павлов это угадал. Как он дошел до этого — черт его знает! Нужна была огромная интуиция, чтобы догадаться об этом. Так что интуицию отрицать нельзя. Но нередко то, что мы называем интуицией и склонны бываем изображать чуть ли не чудом, есть просто результат нашего опыта.

Что отличает старого актера от молодого? Прежде всего опыт. Надо накапливать опыт. Правда, иногда опыт предугадывается. У моей дочери есть пятнадцатилетний товарищ, который задумал начать курить. Но он слышал, что от папиросы часто бывает головокружение. Поэтому он решил так — он сначала ляжет на кровать, а потом закурит. Вот приблизительно так предугадывается опыт, то есть, попросту говоря, вы пользуетесь результатами чужого, до вас добытого опыта.

Молодые актеры часто ходят смотреть крупного мастера с целью позаимствовать у него некоторые приемы. Это совершенно неверно.

Учиться нужно на своем опыте, осознавать нужно собственный опыт. То, что вы накапливаете, не должно быть мертвым капиталом. Свои удачи и свои неудачи надо осмысливать, осознавать.

Пусть только один момент вызвал улыбку зрительного зала. Но будьте любезны понять, почему это произошло. Нужна ли была эта улыбка? Может быть, она появилась случайно и на самом деле ничего не прибавляет, а только мешает восприятию?

Молодых актеров должен интересовать вопрос, как заставить зрителей слушать то, что вы говорите. Орать, кричать, громко разговаривать? Не поможет!

Стоит зрителю пропустить одно слово, и для него пропадает вся фраза, а если пропала фраза, то ему удобно в эту минуту кашлять. А если он кашляет, то пропадает фраза у другого актера, и в зрительном зале начинается бронхит.

Как же заставить себя слушать? Для этого не надо ни орать, ни кричать. Надо, чтобы зритель почувствовал, что у

вас есть что сказать ему, и тогда он не только не будет кашлять, он будет замирать перед тем, как идет ваша фраза. И если в эту минуту вы чрезвычайно тихо, пусть даже шепотом, произнесете какое-то слово, то слово это дойдет по назначению.

Значит, задача заключается прежде всего в том, чтобы привлечь внимание зрительного зала к вашей фразе. Вы можете добиться этой цели с помощью мимики. Вы сделаете вид, что вам надо произнести что-то чрезвычайно важное. И действительно важное для вас. Вы можете иногда одним внезапным поворотом к зрительному залу заставить всех замолчать. А когда вы таким образом вспахали свое поле, можете сеять, говорите как угодно, на абсолютном шепоте — и все будет слышно.

Такой опыт нельзя отпечатать в виде сценического устава. Каждый актер по-своему мобилизует зрительный зал. Хенкин делает таким образом: «Ну и вот...» (показывает), и сразу всех настраивает, все начинают смеяться и слушать. У каждого есть своя манера. Но надо иметь право пользоваться своим ремеслом.

Все это возможно только тогда, когда у вас действительно есть что сказать зрительному залу. Если же нечего сказать, то ничего не получится.

Зритель ждет, чтобы ему раскрыли секрет. Вы можете ему не раскрывать секрета, но обещайте этот секрет.

Вы можете подойти к зрителю через партнера, которому вы как будто что-то хотели сказать, но вот раздумали, махнули рукой, ничего не сказали (показывает). А зритель будет ждать, что вы ему что-то скажете.

Здесь мы наталкиваемся на огромную проблему взаимоотношений актера и зрителя. Я все время говорю о том, что основным партнером актера является зрительный зал.

Задачу эту решали разными способами. В свое время в Художественном театре эта задача разрешалась четвертой стеной, сквозь которую как бы подглядывает зритель. Наоборот, «левая» режиссура стремилась непосредственно связать сцену с залом, вы знаете, например, теперь уже избитый и опошленный прием, когда комедианты проходят через зрительный зал на сцену. Все это — попытки разрешить проблему взаимоотношений актера и зрительного зала.

Что делать молодому актеру? Во-первых, надо учитывать свой — пусть даже крошечный — опыт, осознавать каждый свой шаг вперед.

Во-вторых, вы должны научиться правильно читать — читать, не переоценивая того, что вы читаете. Не находиться всегда во власти того или иного выдающегося писателя. Если вам сказали — Бальзак, то это не значит, что все произведения

Бальзака прекрасны. У него могут быть и хорошие и плохие вещи. Вы должны выбирать то, что для вас более полезно, более целесообразно.

В-третьих, вы должны ваш жизненный опыт использовать тем или иным способом для работы. Откуда вы черпаете, например, свой сценический темперамент? Трудно поверить, что вы в жизни мямля, а на сцене огонь. Но и обладая огромным темпераментом, можно выработать манеру быть чрезвычайно сдержанным в известной обстановке, причем это не есть отсутствие темперамента, а это есть борьба с собственным темпераментом.

Вы сдерживаете свой темперамент, а внутри у вас все кипит. Этот сценический темперамент вы черпаете из жизненного темперамента.

Ваша жизнь должна быть вами осмысленна не с точки зрения изучения и понимания самого себя, — это, конечно, очень важно, но известно, что человек — плохой судья себе самому. Вам нужно найти способ осмыслить себя «со стороны». Именно поэтому даже самому крупному актеру нужен режиссер.

Мы часто о себе говорим, лучше всего себя ощущаем и по собственным ощущениям судим об ощущениях других людей. Очень редко встречается умение отделить себя от другого. Это огромное дарование. Из большого вороха ощущений и чувств, которые вы пережили в жизни, сделайте какой-то интеграл, вывод и влейте этот вывод в общий котел вашей работы.

Надо ли учиться пластике, акробатике, гриму? Безусловно, надо, но, к сожалению, у нас думают так: человек может сделать кульбит сорок раз подряд — это прекрасно. Само по себе такое мастерство никому на сцене не нужно. Нужно другое — нужна готовность вашего тела выполнить любой ваш приказ, продиктованный той или иной мыслью. Вот что важно.

О гриме и костюме говорить нечего. Надо уметь носить костюм, накидку, плащ, кольчугу, ощущать себя более или менее хорошо и свободно в любой одежде.

Н. Н. Паркалаб. Я хочу вам сейчас показать одну сцену из «Вишневого сада»¹. Здесь есть для меня место, которое мне не удавалось. У меня монолог. Я столкнулась с тем, что монолог требует какого-то другого самочувствия. Вы сказали, что актер должен всех видеть и его все должны видеть. Вероятно, в монологе это очень важно.

И вот то, что я покажу, может быть, будет доказательством от противного — как не надо играть.

(Паркалаб читает монолог Ани из «Вишневого сада».)

С. М. Михоэлс. То, что вы сейчас показали, чрезвычайно хорошо. Вам еще помогала тишина, эта интимная обстановка, благожелательное отношение к вам. Все хотели, чтобы вы хорошо это сделали. Это очень помогает человеку. А между

тем ваше поведение было только внешним. Мы не видели предшествующего хода. Убедительно было только, пожалуй, первое ваше слово: «Мама». А дальше у вас появилась интонация душещипательного романса «Я тебя люблю» (имитирует Паркалаб). Эта интонация ни к чему.

Почему вам это не удалось? Мизансцена у вас очень простая. Вы входите. Вы увидели мать?

Н. Н. Паркалаб. Нет, она за стеной.

С. М. Михоэлс. А вот этого не было видно. У вас здесь стена. Поглядьте эту стену. Вы можете обыграть эту стену. Вы должны преодолеть это препятствие. Там за стеной сидит человек, которому вы в лицо не скажете того, что скажете за глаза. У вас была замечательная возможность сыграть именно на этом. Вы можете говорить все, потому что она не слышит. А отсюда пойдет совершенно другое ощущение. А так было ощущение, будто мать здесь сидит перед вами и плачет, а вы ей говорите: «Не плачь, мама, что продали вишневый сад».

Константин Сергеевич любит препятствия как основную предпосылку любого выражения. Иначе говоря, он понимает любое сценическое действие, как этап определенной борьбы. Например, он говорит: «Когда играешь злого, ищи, где он добрый. Хочешь играть слезы, — играй борьбу со слезами, потому что нет ничего менее убедительного, чем настоящие слезы на сцене».

У вас здесь есть препятствие, есть стена. Преодолейте его — и получится подлинное выражение того, что вы хотите выразить. Вы, может быть, не покажете матери виду, что это большая трагедия, вы не будете утешать ее, потому что ей может стать еще горше от ваших слов. А за стеной вы говорите все, что думаете. Я не беру вашу роль во всем объеме, но при решении этого места такая мысль была бы самой правильной.

И. В. Мурзаева. Я играю помещицу². На балу у Трекурова моя помещица рассказывает о том, как она встретила с Дубровским, который пришел к ней под видом генерала. Я в этом монологе чего-то не могла уловить. Нет такой мысли, которая бы меня грела. Сажу за столом, ничего не говорю. Вообще во всей роли у меня нет никаких слов, кроме этих. (Показывает сцену из «Дубровского».)

С. М. Михоэлс. Мне кажется, что, несмотря на несомненную выразительность того, что вы делаете, весь рассказ идет по неправильной линии, и вот почему.

Что такое спектакль? Есть в спектакле основные центральные герои, вокруг которых вращается действие. Действие переносится с одного действующего лица на другое, с другого на третье. Вот центр действия происходит здесь, потом там и т. д. Центр перемещается для того, чтобы раскрыть спектакль как таковой.

В ту минуту, когда вы сидите за столом и рассказываете о Дубровском, центром внимания являетесь вы. И не только центром внимания, но и центром действия. И мало этого — центром, в котором раскрывается смысл произведения.

Что самое основное в вашем рассказе? То, что Дубровский грабит не всех, он нападает на избранных. Эта мысль освещает все произведение.

Какова же ваша задача? Спрашивается, что тут самое важное? Показать ли помещицу старую, с такими-то и такими-то характерными особенностями? Или, наоборот, все усилия отдать основной, центральной задаче — рассказать именно о Дубровском? Причем встреча с Дубровским, быть может, самое сильное впечатление в жизни этой помещицы. Такие события случаются с ней не каждый день! Если мы подумаем о буднях этой помещицы, то поймем, что это событие явилось для нее праздником, который ее внутренне осветил.

А что же вы делаете? Вы для праздника надеваете будничное, бытовое, мелкое, маленькое характерное платье. И вместо того чтобы стать носительницей идеи, основной мысли спектакля, — вы превратились в фоновую окраску. Неверно. Сколько времени прошло после этого события?

И. В. Мурзаева. Две недели.

С. М. Михоэлс. А вы рассказываете это таким тоном, как будто прошло уже сорок лет. Ведь вы участница этого события! Все трепещет! Дубровский у всех на устах! И все говорят о Дубровском одно и то же. А у вас есть нечто новое, нечто необычайно важное. И вы говорите это таким тоном, как будто вспоминаете, что вот когда-то случилось то-то и то-то. Получается эпический рассказ. Вы не участвуете в действии. Вы бытовыми черточками закрываете основное событие.

И. В. Мурзаева. Если бы эту пьесу написал Пушкин, то, наверное, роли помещицы было бы уделено больше внимания. Я не произношу ни одного слова, когда все говорят о Дубровском, и вдруг начинаю свой рассказ.

С. М. Михоэлс. Можно согласиться с тем, что инсценировка нехороша. Но ваше положение все-таки удивительно выгодно: вы молчите тогда, когда кругом разливается волнение. И вдруг вы взрываетесь, как бомба. Вы взрываете установившееся суждение и мнение о Дубровском, которого все стараются дискредитировать, называют разбойником. Единственным носителем правдивого, а не обывательского суждения о Дубровском является вы. Вам на этом противоречии надо сыграть. Вы — свидетельница необычайного события, и тем самым вы возвышаетесь над окружающими.

Вы можете начать этот монолог с характерных черточек, но в какой-то момент платочек, который вы все время держите у рта, вы швыряете на стол, вы делаете нечто неприличное

в этом обществе, потому что событие-то очень большое. Вы сами раньше думали, как все, а оказывается, вот что... Вы — новая сила, по-новому все освещающая.

На этом рассказе трудно построить образ. Это трудная задача для какого угодно актера. Но роль построить можно. Сыграть свою роль за этим столом можно.

(Артисты ТРАМа В. Г. Поляков, Л. А. Калюжная и В. В. Половикова показывают сцену из спектакля «Бедность не порок».)

С. М. Михоэлс (обращаясь к Калюжной). Тебе удобно в этом спектакле?

Л. А. Калюжная. Когда я начинаю играть какую-нибудь новую роль, то первые два спектакля я чувствую себя неудобно, а потом чувствую себя хорошо. В этом спектакле я чувствую себя хорошо. А сегодня я чувствовала себя плохо. Это зависит от аудитории. Все-таки, сидят актеры! А поэтому у меня осталась голая форма.

С. М. Михоэлс. А почему ты, Половикова, себя плохо чувствуешь?

В. В. Половикова. Я так волновалась, что думала, что у меня сердце выскочит. А вообще в спектакле в этой роли я чувствую себя лучше, чем где-либо.

Л. А. Калюжная. После ухода Мити я себя плохо чувствую, потому что я произношу фразу: «А мне и невдомек...» — а публика смеется. Мне это неприятно.

С. М. Михоэлс. Я должен сказать, что, делая замечания товарищам, я отнюдь не хочу обвинять кого-либо, кроме самих исполнителей. Я не хочу валить вину ни на кого. Тут можно говорить о режиссере, о плохо написанной роли. Но прежде всего предъявляйте требования к себе.

Где находится Гордей Карпович, когда вы ведете эту сцену?

Л. А. Калюжная. В другой комнате.

С. М. Михоэлс. Это, правда, вопрос в духе Художественного театра, — сколько комнат надо пройти прежде, чем ты вошел в эту комнату, и кого встретил по пути и т. д. Но, во всяком случае, этот вопрос играет большую роль.

Ведь вы прежде всего играете людей, угнетенных Гордеем Карповичем, и это основное. Все остальное — форма, а содержание — это то, что Гордей Карпович господствует над всеми и угнетает все и вся. По его произволу изменяется весь ход событий. Молодые люди любят друг друга. Было бы все хорошо, но он вмешивается и мешает этому.

Кто такая Пелагея Егоровна? Это Люба в старости. И вот, утешая Любу, она вдруг начинает понимать, что что-то недожито, что что-то не осуществилось в ее жизни. И именно в третьем акте она вышла из русла своей жизни, задумалась над этой жизнью.

Ей безумно хочется помочь молодым, и не только потому, что у нее мягкое сердце, но именно потому, что жизнь ее прошла не так, как она хотела, — не осуществилось то, о чем она мечтала в молодости. И в своем детеныше она опять ощутила эту страшную судьбу. Она говорит: «Жалко парня!» И дело не в том, что парня жалко, а жизнь свою пожалела, жизнь Любы пожалела и ощутила, что и откуда идет.

Эти люди после долгого угнетения разучиваются мыслить, и должен гром грянуть, чтобы она поняла: «А мне и невдомек!»

Так что я тебе скажу (обращаясь к Калюжной), что ты принизила роль, принизила потому, что ты не играла «столовой» (той комнаты, где находится Гордей Карпович), и все вы не играли этой столовой. Нельзя так кричать в этой комнате, когда рядом находится Гордей Карпович. И когда Митя кричит, то его моментально останавливают, потому что боятся, чтобы Гордей Карпович не услышал.

Вы не учитываете, не играете Гордея Карповича. Что же вы играете? Ведь из-за него складывается так судьба этих молодых людей.

Когда Люба говорит: «...родительская воля», — то здесь должен чувствоваться страх перед этой волей, а не то, что «я другому отдана и буду век ему верна». Здесь не эта задача. Значит, опять не играет главное.

Когда Митя кричит, все в ужасе, потому что они боятся, что Гордей Карпович может прийти и застать их здесь. Значит, в этой сцене выпала огромная сила: Гордей Карпович. Только в борьбе с ним выражается сила любви, сила стремления к внутренней большой свободе, к утверждению своих прав на жизнь, на любовь, на молодость. Возникает протест против Гордея Карповича.

Если помнить о нем, о его силе, то все вы заиграете более глубоко, чем играли сейчас. У вас не получится размякшей, доброй старухи, а будет старуха, которая вдруг развела руками и задумалась над целой жизнью.

Когда Митя говорит, что он наймет тройку и укатит с Любой, у Любы в душе огромное желание, чтобы он так и сделал, но тут же сразу вспыхивает и страх перед отцом: «Что ты! Что ты!»

А у вас все идет так, словно вы не учитываете этой огромной силы Гордея Карповича. Тогда непонятно, о чем эти люди думают. Так что вы непременно должны играть эту силу. Ведь он сейчас может войти и, даже ничего еще не сказав, может испугать вас. Вот это нужно сыграть, потому что, собственно говоря, весь Островский на этом построен.

А сейчас я видел очень слезливую сентиментальную сцену и не видел жестокости и мощи крупных страстей.

Ты (обращаясь к Калюжной) непрерывно плачешь, и по-

лучается, что Пелагея Егоровна — просто плаксивая старуха. И не веришь, что ей жалко дочь. Потому что если ей показать палец, то она по своей слезливости заплачет, а не засмеется.

Люба очень искренне, очень хорошо выдерживает паузу. Хорошо владеет руками, хорошо обнимает и целует Митю.

Но в этой сцене возникает ощущение, будто Люба — залетная птица в доме Гордея Карповича. А ведь на самом деле она выросла в этой среде. У вас получается, что ходит интеллигентка среди неинтеллигентных людей, что Люба интеллигентнее Мити.

Я еще заметил, что для Мити самое выгодное — это неожиданные повороты. Поэтому когда он неожиданно грохается в ноги старухе, то это очень убедительно и выразительно.

Очень хорошо идти по пути неожиданностей. Когда вы говорите старухе: «Премного благодарен» — и вдруг переходите на сильные ноты, — вы теряете препятствие, и поэтому ваши слова тут звучат вяло.

Убедительно, что вы приказчик, что вы возмущены тем, что Любу выдают замуж за Африкана Саввича. Убедительно, что вы против этого протестуете. А то, что вы ее любите, — это не убедительно. Что вы просите ее руки, — это факт, а что вы ее любите, — этого не видно. Почему? Потому что вы не играете запретного чувства, не даете главного — того, что Любу хотят у вас отнять. Вы тоже все время должны играть Гордея Карповича, который находится в соседней комнате.

В. В. Половикова. Когда говорит Митя: «Благословите нас!» — и бросается в ноги матери, я придумала тоже стать с ним рядом на колени. Это мне пришло в голову после премьеры. Хорошо ли это?

С. М. Михоэлс. Это хорошо, но не убедительно, потому что надо было это подготовить. Если бы ты раньше сыграла, что ты зажглась его мыслью тебя увести, — тогда другое дело. А то получилось, что ты механически стала на колени и механически поднялась. Не получилось этой борьбы.

На этом разрешите нашу сегодняшнюю беседу закончить.

*„Тевье-молочник“
Об одном герое
Шолом-Алейхема*

Шолом-Алейхем ныне переведен почти на все европейские языки и является писателем чрезвычайно популярным не только в еврейских кругах. Но, естественно, что в переводе великий автор воспринимается как бы через вуаль. Пропадает особая выразительность его языка, скрадывается свойственная ему одному неповторимая интонация. И все-таки, даже при чтении в переводе, перед читателем возникает странный на первый взгляд мир шолом-алеихемовских героев. Их поступки, манера разговаривать вызывают улыбку, смех, ибо они окутаны чрезвычайно насыщенной, хотя и прозрачной атмосферой юмора.

Так и прослыл Шолом-Алейхем для всех своих читателей, познакомившихся с ним как в оригинале, так и в переводе, вечно улыбчатым юмористом, от которого всегда ждешь забавного, веселого. Это сделало писателя чрезвычайно популярным, определило его общедоступность, но это же послужило причиной того, что другие стороны творчества великого классика еврейской литературы остались в тени.

Многие, в том числе и критики, проглядели лирическую струю в его творчестве, его поиски человеческой теплоты. Шолом-Алейхем искал героев, наделенных глубоким и проникновенным чувством красоты. Недаром он так любил описывать музыкантов, народных певцов, актеров. Им посвящены его романы «Степеню», «Блуждающие звезды» и другие.

Некоторые поверхностные ценители видели в Шолом-Алейхеме лишь бытописателя. И здесь они проглядели второе его качество — чувство трагикомического. Лишь в основе его произведений лежат сгустки быта, но на каком-то этапе постижения этого быта его герои вырастают в носителей трагикомического действия. Они как будто движутся по острию ножа его юмора, где по одну сторону находится быт, а по другую — уже фантастика.

Таков один из первых его рассказов — «Часы». Как известно, часы эти проббили тринадцать, после того как на гири навесили всякий домашний скарб и перегрузили их. На первый взгляд — смешно. Через минуту — фантастично. А несколько позже понимаешь, что часы окаменелого быта пришли в негодность, что они не могут больше ударами и звоном чеканить минуты и часы точного времени.

Великий художник-реалист почувствовал банкротство старого мира, когда многим еще казалось, что часы старой жизни работают исправно.

Чувствуя с такой остротой социальную правду своего времени, воспринимая ее почти как исторический приговор, Шолом-Алейхем не мог не видеть трагедийных элементов в окружающей его действительности; они лишь преломлялись в его творчестве как явления трагикомического порядка. Шолом-Алейхем, вышедший из народа и ставший народным еврейским писателем, остро ощущал трагизм своего народа. Но он не впадал в пессимистическое созерцание современной ему действительности. Его глубоко народный юмор был лишь сильнейшим средством самозащиты. Отсюда и эпиграф к его произведениям: «Смеяться — здорово. Врачи советуют смеяться».

Повторяю, все это проглядели и проглядели не случайно. Эпохи прошлого прочитывали автора «по-своему», воспринимая в нем лишь те стороны, которые они способны были усвоить. А иногда для более удобного усвоения люди определенной эпохи создавали себе даже суррогат из плохо очерченной, ложной и извращенной характеристики автора и его произведений. Трудно перечислить, сколько превращений претерпели, например, Шекспир или Гоголь. Не избег этой участи, естественно, и Шолом-Алейхем.

Своеобразие этой участи сказалось и на судьбе Шолом-Алейхема в театре. До революции его почти не ставили, если не считая нескольких случайных спектаклей, осуществленных кружками любителей. Старый, дореволюционный театр не решился сценически раскрыть Шолом-Алейхема. Получилось бы блюдо, которое никак не могло соответствовать вкусу мелкобуржуазного посетителя старого еврейского театра. И среди тех, кому Октябрем было дано право на жизнь, оказался Шо-

лом-Алейхем-драматург. Самый факт постановки на сцене Московского государственного еврейского театра шолом-алеихемовского спектакля знаменовал новую эру в истории всего еврейского театра.

Первое представление — так называемый «Вечер Шолом-Алейхема» — было осуществлено 1 января 1921 года. Но было бы ошибочным думать, что Шолом-Алейхем уже тогда был прочитан сценически правильно. Театр лишь коснулся той правды, которую несли драматургические произведения писателя. Он увидел на лицах шолом-алеихемовских героев застывшую гримасу местечковой действительности. Он увлекся гротесковой внешностью местечковых «людей воздуха» и показал длинную галерею отрицательных героев, которые, однако, никак не раскрывали подлинного лица народа. Не случайно поэтому на сцене зажили в первую очередь Менахем-Мендель с его «еврейским счастьем», сват Соловейчик, теца Соре-Хане. И только как мимолетные зарницы светились и гасли портной-мечтатель Шимеле Сорокер, подмастерье Мотл, мягкий и тоскующий книгоноша реб Алтер. Лишь на минуту в этих образах открывалось человеческое, теплое, лирическое, и столь же быстро оно скрывалось под застывшей маской гротеска. Освеженным Октябрьской грозой актерам местечковое прошлое представлялось кошмаром, страшным сном. Показав через гротеск свое отношение к этому мрачному периоду истории еврейского народа, театр прошел мимо главного — мимо самого народа, который в произведениях Шолом-Алейхема сверкал и переливался тысячами ярчайших качеств во многих образах, а в особенности в образе Тевье.

Между последним спектаклем Шолом-Алейхема в Московском государственном еврейском театре и только что осуществленной постановкой «Тевье-молочника»¹ прошло десять лет. Театр как бы копил силы для того, чтобы вернее и полнее прочесть это монументальное произведение. Без определенного поворота в сторону реализма эту задачу театр не мог разрешить. Нужно было начисто смыть с актерского лица густые и яркие краски гротескного грима. Нужно было изменить пластическую природу удивительно подвижных, пребывавших как бы в непрерывной тревоге героев прошлых постановок шолом-алеихемовских пьес. А главное, нужно было уловить и сценически раскрыть те основные черты творчества великого писателя, о которых шла речь выше, показать, что юмор является лишь своеобразной атмосферой, в которой действуют лиричные и трагикомические персонажи. И вот по канве шолом-алеихемовского произведения театр с помощью авторов инсценировки И. Добрушина и Н. Ойслендера вышил узор спектакля, выражающего сегодняшнее понимание театром творчества великого классика.

Тевье-молочник — отец пяти дочерей — родоначальник пяти различных житейских судеб. У каждой дочери своя доля. В условиях старого времени судьбы всех дочерей оказались трагическими. Старшая вышла замуж по сердечному влечению, но страдала от нужды. Вторая последовала за мужем-революционером в ссылку, в Сибирь. Третья вышла замуж за русского парня и вначале вызвала гнев Тевье, который не мог признать этот брак. Четвертая, обманутая, бросилась в реку и так закончила свой краткий жизненный путь. Пятая встретилась с богатеем-подрядчиком, но быстро убедилась в страшной своей ошибке и бежала в Америку.

Но этим не исчерпываются испытания Тевье: его верная подруга жизни — мать его дочерей, старая Голда — надламывается под тяжестью всех этих несчастий и умирает. А Тевье «по указу его императорского величества» выселяют из деревни, где прожил он всю свою трудовую жизнь.

Вот он, малый мир Тевье-молочника, серию монологов которого Шолом-Алейхем писал на протяжении двадцати лет. Нетрудно заметить, что за этим малым миром лежит большой мир исторической действительности, что на маленьких судьбах Тевье-молочника и его дочерей лежат отпечатки сменяющихся друг друга исторических эпох.

Судьба старшей дочери — как первое дыхание приближающейся весны. Еще земля покрыта снегом, еще скована льдом река и нагими костями ветвей чернеют остовы деревьев. Но ветер несет тепло далекой свободы. Такова первая девичья, осуждаемая старым традиционным бытом любовь старшей. Правда, нужда и бесправие быстро погасили тепло этого первого весеннего луча. Но и в таком девичьем порыве, на фоне патриархального окоченевшего уклада жизни еврейской семьи, чувствуется приближение новой эпохи.

На судьбах второй и третьей дочерей уже заметны отчетливые следы надвигающейся, свершающейся и закатывающейся революции 1905 года — генеральной репетиции Великого Октября. Вслед за ними судьбы четвертой и пятой дочерей — эпоха реакции, упадка. И финальный аккорд — выселение Тевье.

«Да ведь это народ!» — воскликнет читатель, распознавая в этих судьбах документы ряда исторических эпох. Да, образ Тевье глубоко народен, в его чертах мы узнаем облик народа, в его мудрости — мудрость народную. И потому, не понуриив голову, не в безысходной тоске, не с чувством обреченной жертвы покидает Тевье насиженное гнездо свое на родине, на Украине: он полон сил, он внутренне сознает, что народ непобедим. И потому столь органичным кажется оптимизм его финальной фразы: «Пока душа в теле, езжай дальше, вперед, Тевье!» Вот он мир большой, мир больших народных судеб.

И, несомненно, таким чувствовал своего героя автор, применивший для изображения его чрезвычайно остроумные, тончайшие приемы своего неповторимого, шолом-алеихемовского дарования.

Один из основных приемов, которым Шолом-Алейхем вскрыл сущность мира своего героя — Тевье, — заключается в том, что он в любую минуту своей жизни, среди непрерывных затруднений, волнений, неудач пытается привести цитаты из священного писания или изречения талмудистских мудрецов, чтобы объяснить самому себе происходящее. Этими цитатами, изречениями и сентенциями набита до отказа голова Тевье. И не удивительно! Чем еще мог ответить на множество вопросов, возникавших у Тевье, застывший и уродливый местечково-синагогальный быт, которым, как цепями, он был опутан? Но Тевье, конечно, никак не мог уложить в прокрустово ложе библейско-талмудических цитат свой горький житейский опыт. Жизнь раскрывается перед Тевье в своем истинном виде, и он становится как бы новым комментатором библейской премудрости.

Старым читателям казалось чрезвычайно смешным невежество Тевье. Разве может кто-либо другой позволить себе перевести молитву «Исцели нас, да исцелимся» приблизительно так: «Господи, ниспосли нам лекарство, болезнь у нас самих найдется»? Или слова о различнейших видах смертей, написанных каждому на роду: «Кто в огне, кто в воде», — толковать, как Тевье: «Что ж, как в писании сказано: «Кто ездит верхом, а кто ходит пешком».

Но тут же возникает мысль, что смешное толкование талмудической и библейской премудрости объясняется не только невежеством Тевье-молочника, оно вызвано главным образом тем, что эта премудрость давно стала мертвой догмой, Талмуд не мог объяснить противоречий народной жизни, новых социальных сдвигов. Народ уже ощутил эти сдвиги и ищет иных ответов, чем те, которые предлагали раввины и законоучители, пытавшиеся сгладить противоречия и доказать незыблемость устоев старого мира.

Да, не силен Тевье в премудрости библейской, не искушен в Талмуде, и с грубостью невежды бродит он по лабиринтам талмудической казуистики. Зато он силен мудростью народной и обладает глубочайшей прозорливостью, которая иногда поднимает его до вершин образных обобщений. В тот момент, когда он чувствует, как рушится его семья, когда одна дочь за другой, точно птенчики, покидают его гнездо, он мучительно ищет объяснений своей боли... И тогда в разговоре с дочерью Годл, уезжающей в далекую, неведомую, холодную Сибирь за мужем, осужденным на каторгу царским правительством, недоумевающий Тевье говорит: «Зря утешаешь меня, будто идут

новые времена, будто телега старой жизни уже трещит: что-то не слышно треска телеги; слышно лишь щелканье хлещущих бичей».

С горечью констатирует Тевье: «Жила-была курица, высидела утят. Утята лишь только поднялись на ножки, пустились на воду и поплыли. А курица стоит на берегу и жалобно кудахчет».

Так образно, в чрезвычайно простых, народных выражениях Тевье-молочник объясняет ту пропасть, которую эпоха пытается образовать между отцами и детьми. А дочь его Годл, самая близкая ему, самая любимая, отвечает отцу в духе его же притчи: «Ну и что же, отец? Конечно, очень жалко, очень больно курочке. Но от того, что курочка кудахчет, утятам не плавать, что ли?» И Тевье видит, что дочь права. Все это мудро, так мудро, что оставляет далеко позади себя «ученую» премудрость «образованных» синагогальных апостолов. Вот она, мудрость народная!

Еще на большую высоту подымается Тевье в ту минуту, когда остается почти один. Как бы в молитве застывает Тевье и так рассуждает о самом себе. Но о себе ли? Нет, о народе! «Стоит, красуется дерево, — дуб в лесу, — говорит он. — Приходит человек с топором и срубает одну ветвь, да еще одну ветвь, да еще одну. Что же это за дерево такое — дуб без ветвей? Не лучше ли будет, если ты, сын человеческий, подрубишь дуб под самый корень и свалишь его, великана, замертво на землю и прекратишь эту нелепость? Ибо нечего дереву торчать обнаженному, одинокому в лесу».

Впоследствии дочери объяснят ему, что «никто никаких ветвей не срубал», что дети Тевье в большую жизнь пошли, они борются, чтобы принести народу свободу. Годл пишет ему из Сибири: «Глубокая во мне, отец, надежда живет, что скоро у вас там все переменится, что скоро солнце взойдет и станет светло. И нас вместе с другими вернут из ссылки, и тогда мы по-настоящему примемся за дело и перевернем мир».

Устами Годл Шолом-Алейхем пророчески возвещал близящуюся свободу народа. В этих словах он раскрыл свою великую надежду на то освобождение, свидетелями и участниками которого являемся мы, граждане социалистического Отечества.

Дочери многому научили Тевье. Недаром к концу своего жизненного пути он переоценивает все ценности. Не случайно вырывается у него: «Поверишь ли, Годл, бог способен иногда выкинуть такое коленце, которое может быть к лицу лишь одним врагам нашим». Или: «Чего это я занимаюсь охраной странных прав бога? Ибо что такое еврей и нееврей? И зачем им чуждаться друг друга?» И много, много новых вопросов возникает перед Тевье, и самый факт их возникновения означает гибель его старого мироощущения.

Таким образом, шолом-алеихемовский прием обрисовки своего героя путем своеобразного пользования ходкими цитатами библейско-талмудического происхождения отнюдь не внешний, не формальный: он исполнен глубокого философского смысла. В образах Тевье и его дочерей искрятся черты народа: глубокая гуманность, народная прозорливость, способность ощущать биение пульса жизни, прогрессивность, которая свойственна подлинно здоровому народу, не сгибающемуся в минуту тяжких испытаний. Народ непобедим! И отсюда могучая сила, сила оптимизма — первая и важнейшая черта народа.

Нам сейчас легче видеть величие и прозорливость Шолом-Алейхема, ибо мы, как бы внуки Тевье, живем в ту благословенную эпоху, когда осуществились пророческие слова любимой дочери Тевье.

Таким хотел театр изобразить Тевье на сцене. Таковы были режиссерские и актерские задачи при постановке этого спектакля. Это же руководило и соавторами спектакля — художником И. Рабиновичем и композитором Л. Пульвером.

В 1939 году исполняется восемьдесят лет со дня рождения Шолом-Алейхема. Театр своей постановкой отмечает эту знаменательную дату.

1938 г.

Дождь религии

Едва ли многим из нашего молодого поколения известно, какие отвратительные, невероятные формы принимала еврейская религиозность в старой российской провинции.

Я родился и рос в патриархально-набожной семье, где буквально всякое движение, каждый шаг сопровождались молитвой. Еще дед мой славился «хасидизмом» — принадлежностью к ортодоксальной религиозной секте хасидов.

В раннем детстве, живя в атмосфере напряженной религиозности, я наблюдал в еврейской среде поразительное сочетание вопиющей бедности с весельем. Странно: человек влачит нищенское бытие, человек оборван, грязен, голоден, но... жизнерадостен, словоохотлив и как будто даже счастлив.

Соприкоснувшись с Талмудом и пятикнижием, я узнал, что цель еврейской религии — утвердить оптимизм. Бог, дескать, требует, чтобы человек был весел и воспевал всюду свое веселье.

Живя в латвийском городе Двинске, я был свидетелем разительной, неопикуемой нищеты и убожества еврейского населения. Легко себе представить, насколько искренне было это «веселье», к которому понуждал «всемогущий». Всякая религия, особенно еврейская, умалчивает о социальных противоречиях.

Быт большинства евреев старой России был до того мрачен и беспросветен, что, как утопающий за соломинку, хватались

эти обездоленные за малейшее утешение. Такое мнимое и ложное утешение они пытались найти в религии и вере.

В десять-двенадцать лет во мне уже вспыхивали нотки недоверия к религии. Даже в судный день, в эту «субботу суббот», когда люди целые сутки, без пищи, не отрывались от молитвенников в ожидании божьего приговора, им не удавалось вымолить себе хотя бы один день светлой жизни. Мне, мальчику, это казалось странным. Столько молиться — и зря? Тут чувствовался некий обман. К тринадцати годам я уже был свободен от религиозного влияния.

Все больше и больше я убеждался в том, что цель религии — сохранить навеки существующий социальный строй, как бы он ни был суров и тяжел. Царизм и монархия находили, таким образом, поддержку еврейской религии. Прогресс был бы прямой гибелью и для монархии и для религии.

Царизм и религия много веков держали народ во тьме. Культура никак не мирится с религиозным туманом. Чтобы уяснить себе мир, освободиться от вековой тьмы — нужны знания. Чем меньше будет знать народ, тем легче будет царю, церкви и синагоге держать народ в цепях подчинения и гнета.

Еврейская религия твердит, что человек не должен роптать на свои неудачи, на суровую жизнь. Бог все видит и знает. Наступит день, когда еврейству будет провозглашено: срок вашим испытаниям окончен, отныне вы, израильтяне, будете счастливы...

Этот библейский бред много тысячелетий держался в еврейских массах и был разрушен в пух и в прах революцией 1917 года. Народы России — все нации этой страны — доказали миру свое превосходство над Библией и богом.

Я — работник искусства. Мне хорошо памятливы дни, когда искусство пряталось по углам, а его служители были в суровом загоне. Подлинное искусство считалось богопротивным делом.

Социалистический реализм в литературе и искусстве не может мириться с религией. Он направлен на раскрытие правды жизни, религия — на затуманивание ее.

1938 г.

О поэзии в творчестве актера

**БЕСЕДА С АКТЕРАМИ
МОСКОВСКИХ ТЕАТРОВ**

Прежде всего я выскажу еретическую мысль о том, что вряд ли после сегодняшней беседы мы с вами намного поумнеем. Я это говорю не из скромности, не потому, что я считаю, что моя беседа настолько не нужна или неинтересна. Нет, я думаю, что, может быть, и сообщу вам некоторые интересные вещи. Но научит ли эта беседа кого-нибудь играть лучше, поможет ли кому-нибудь из вас сделаться великим актером,— в этом я лично сомневаюсь, потому что не верю в то, что есть одна единая система игры и становления художника, не верю в то, что есть одна-единственная школа, которая умеет делать крупных мастеров, безразлично, будет ли это школа МХАТ или иные школы. Думаю, что каждый художник сам прокладывает для себя путь ему свойственный, и поэтому нельзя научить актера играть. Нет таких людей, которые могли бы научить играть, научить рисовать, научить творить. Но есть люди, которые умеют *научить* себя играть.

И все же опыт другого актера, воспринятый осмысленно, с вдумчивой критической оценкой, с внутренней проверкой, может оказаться полезным для осознания и понимания собственного пути. Вот с этой точки зрения иногда бывают полезны и беседы.

Поэтому, в чем заключается моя сегодняшняя задача? За двадцать лет актерской работы у человека, естественно, складываются уже известные, относительно прочные контуры его труда, прочерчиваются его методы и пути. Он как-то яснее от-

дает себе отчет в том, что такое его искусство, чему он служит, чем он пользуется в своей работе.

Не для того, чтобы вы подражали мне, а для того, чтобы, ознакомившись с прожитым и пережитым мною, вы могли что-то примерить к себе, уяснить себе, я поделюсь с вами моим опытом.

Итак, я, отнюдь не утверждая, что путь, пройденный мной, путь, по которому я продолжаю двигаться,— единственно правильный и истинный путь, все же расскажу вам об этом пути.

Прежде всего — о нашем искусстве. Очень часто актера называют артистом, признают его артистичность, артистичность его природы и, очевидно, говоря «артистичность», «артист», указывают на его принадлежность к отряду людей искусства, подчеркивают его одаренность. Эти слова очень часто встречаются. Их любил Константин Сергеевич Станиславский,— в его трудах в изобилии вы найдете эти слова: «артистическая юность», «артистичность», «артист».

Сегодня в театрах актера чаще называют «исполнителем».

И вот, представьте себе, мне кажется, что ни то, ни другое выражение не дает точного представления о пути актерского труда. Сказать человеку: «Вы — артист» — этого мало, то есть на самом деле это, конечно, много, но это расплывчато. Сказать же: «Вы — прекрасный исполнитель» — исполнитель такой-то роли, — тут опять-таки что-то обкрадывается. В первом случае подчеркивается просто принадлежность актера к отряду художников. В другом случае подчеркивается все же какая-то исполнительская природа, какой-то вторичный момент, быть может, очень важный и значительный, но все же не первоначальный. Более того, когда говорят «исполнитель», то даже как бы подчеркивается, что момент зарождения творческого процесса находится где-то за пределами актерского труда.

Я хотел бы заменить эти определения другим, — оно тоже не будет ни точным, ни исчерпывающим. Но мое определение ведет к тому образному миру, в котором обязан жить каждый художник, включая и актера, в ту область, вне которой нет искусства.

Эта область, которая мне кажется основной, есть область поэзии. Да позволено мне будет назвать актера поэтом. Разве художник Левитан — не поэт? Разве Константин Сергеевич Станиславский — не поэт?

С точки зрения научного восприятия действительности мы можем прийти к определению ее закономерностей. Но для того, чтобы проникнуть в толщу действительности, подобно лучам Рентгена, проникающим через ряд покровов и обнаруживающим внутреннее строение, — для этого нужен поэтический дар. Может быть, опять-таки это очень своевольное допущение, но мне кажется, что без подобного ощущения я бы не мог рабо-

тать, я бы не мог творить. Я себя чувствую в большей степени поэтом, нежели актером. Но я ощущаю себя поэтом именно в области своей актерской работы. Мой мир, мир, в котором я живу, мир, в котором я выражаю вслух все то, что я ощущаю,— это мир поэтического образа.

На свете нет людей, совершенно чуждых поэзии. Поэзия посещает абсолютно все головы, все глаза, слух любого человека, внутреннее ощущение любого человека. В какие-то минуты жизни всякий человек становится поэтом. Вдруг предметы, люди, события начинают что-то говорить твоему сердцу и уму. Ты не только не постигаешь их рационально, ты начинаешь их чувствовать. Так, некоторые мастера, обыкновенные ремесленники, интимно чувствуют предмет. Разве нас не поражало, как, например, часовых дел мастер проникает в механизм часов? Он смотрит на часы, и вы чувствуете, что он в них понимает нечто такое, что нам, заказчикам, совершенно недоступно,— каждый винтик ему что-то говорит. Помимо понимания механики он знает какую-то жизнь этого предмета. Для такого ремесленника-поэта ремесло по-своему окрашивает действительность, ремесло определяет его восприятие окружающей жизни.

Так это бывает у ремесленника, а у художника — тем более. У художника, поэта возникает интимное понимание целого ряда явлений действительности. Это интимное понимание порождает образы, вернее, оно влечет за собой образное ощущение жизни. Народ чудесно понимает, что такое «образное». Когда вы знакомитесь с народным творчеством, вы сталкиваетесь сразу же с такими определениями, с такой характеристикой явлений, которые доступны действительно только людям поэтически осмысливающим жизнь. Скажем, народ описывает Святогора, богатыря: «А идет Святогор по полю, а силушка по жилочкам так живчиком и переливается». Тут, очевидно, народ ощутил, что сила, «силушка» — в каком-то огромном внутреннем движении, в пульсе, который бьется в этом теле, в основном моторе, который приводит в движение все мышцы. А ученый, конечно, сказал бы, что «по жилочкам» переливается не сила, а кровь и что увидеть, как она переливается,— невозможно.

Или, скажем, когда читаешь о том, как Илья Муромец сидел сидел на печи тридцать лет и три года и вдруг стал богатырем,— все эти примеры чрезвычайно образны, в них скрыт какой-то большой смысл, больше, чем то, что они обрисовывают. С помощью образности вы проникаете в какую-то большую толщу содержания, в сущность явления.

Попытаемся и на актера посмотреть как на поэта. Ведь актер в сущности прибегает к тем же средствам, которыми пользуются крупнейшие художники слова, и становится этим художникам сродни.

Все школы актерского мастерства, которые нам известны, массу внимания уделяли дыханию, голосу, общению, вниманию, чувству партнера, — обучали чему угодно, но не пониманию драматургии и поэтики драматургии. Эти школы словно бы не замечали основного источника актерского творчества. В отрыве от драматургии ничего не может быть сделано актером, но драматургия — та же поэзия, и поэтому, например, если мы берем описание природы, то учиться ее воспроизводить — это значит учиться актерскому мастерству.

Например:

Уж небо осенью дышало,
Уж реже солнышко блистало,
Короче становился день.
Лесов таинственная сень
С печальным шумом обнажалась...

Вот и природа. Теперь поставьте актера в эту обстановку, и пусть он сумеет на своем сценическом языке дать поэтический эквивалент того, что здесь делается. В отрыве от этого вы ничего не сможете получить, вы будете прекрасно чувствовать работу с предметом, будете знать, что такое внимание, прилежание, поведение, но вы не почувствуете основного.

Из этого я не хочу делать вывод, что все это не нужно, — ни внимание, ни общение и т. п. Все это нужно, необходимо. Но... Все это средства, средства, средства! Основное же то, что нужно в себе воспитать, то, чему нельзя научиться, — это именно поэтическое ощущение жизни.

Кстати, актеры делятся на актеров, которые чуждаются поэзии, и, наоборот, на тех, которые считают себя призванными читать стихи; некоторые усиленно читают их и становятся мастерами художественного слова, другие, наоборот, совсем не читают и убеждены, что это не их дело.

Ни те, ни другие тем не менее не решают основной проблемы своего искусства, если не ставят перед собой задачу обязательно развивать в себе поэтическое чувство. Есть ли оно в актере — это основной вопрос. Если его нет вовсе, то тут уж ничего не поделаешь. По этому поводу Шолом-Алейхем, знаменитый еврейский писатель, говорил: «Талант — что деньги: у кого они есть — есть, у кого их нет — нет».

Если говорить о самом существовании актерского дарования, то я бы сказал, что это дарование поэтического порядка, влекущее в область образного восприятия мира.

В той или иной мере образное ощущение жизни доступно, повторяю, любому человеку. Сплошь да рядом слышишь, например, как кто-то рассказывает: «Едва я сказал ему об этом радостном событии, как он сначала побледнел как полотно, помертвел буквально; потом как зажегся, подпрыгнул до самого неба от радости».

Все это — страшно гиперболические определения состояний человека. Человек в быту затаскал, «заштамповал» эти определения, но тем не менее это попытка рисовать образными средствами.

Вот что мне кажется первым положением. Пусть я, может быть, его путано передал, но, во всяком случае, это то, что я, как мне кажется, уже знаю внутри, знаю, что это совершенно неизбежно, необходимо. Это есть поэтическая одаренность человека. Надо уметь вызывать в себе это чувство поэтического в восприятии и воспроизведении того, что ты знаешь. Это — первое основное положение, и мне хочется, чтобы оно стало ясным.

Дальше — вторая особенность актерской работы. Ну что же, наша область актерской поэзии большей частью сводится к тому, что в результате нашего творчества рождается человеческий образ. То же самое, между прочим, происходит и в литературе. Убедительность некоторых литературных образов настолько сильна, что вы с ними считаетесь как с реально существующими. Прошло огромное количество поколений по земле, но уцелели в памяти народа лишь образы крупнейших героев, созданные художниками огромного таланта. Они рядом с нами живут, сопровождают нас, и мы их знаем иногда лучше, чем близких знакомых, лучше собственных родителей, братьев, сестер. Таковы, например, Хлестаков, Онегин, Печорин. Ведь мы с ними встречались, вступали в какие-то близкие отношения; они нас чему-то учили; мы от них умнеем, больше от них берем, чем от наших сестер, братьев, зятьев и т. д.; их поучительность для нас огромна; их впечатляющая сила громадна, а мы иногда ее даже не учитываем.

Такие образы — результат поэтического воспроизведения действительности.

Вот и нам нужно стремиться к созданию образов подобной силы, образов, которые были бы непререкаемы, которые обладали бы подобной впечатляющей энергией.

Да, образное. Но образ тогда становится образом художественным, когда он действительно является результатом огромной внутренней поэтической работы, творческой работы.

Поэтому есть случаи приближения к образу, есть образы-однодневки, которые живут недолго и умирают бесследно. Но есть образы, которые переживают века, становятся постоянными спутниками людей. К созданию таких образов нам и нужно стремиться.

Что же характерного в этих образах?

В них замечательно, потрясающе, больше всего запоминается то, чему нас научили, то идейное содержание, которое они с собой несут или которое возникло в результате

нашего с ними знакомства. Мы не можем пройти мимо Хлестакова, не сделав никаких выводов; он при первом же знакомстве нас идейно обогащает, желаем ли мы этого или нет. Онегин идейно обогащает. Печорин безусловно идейно обогащает, открывает какие-то замки во внутреннем мире человека.

Но в чем же выражено это идейное содержание?

Обычно когда мы в наше время говорим об идейном содержании, мы считаем, что надо непременно сказать о социализме, о своем отношении к социализму, о новых производственных формах, о новых производственных отношениях, — но это, товарищи, еще не называется идейным содержанием. Идейное в Хлестакове было огромно: это был огромный критический или, вернее, огромный памфлетный образ. Это было раскрытие одной черты, которая характеризовала целое общество. Как была выявлена эта черта? Заметьте, что Хлестаков не излагает никакой политической или экономической программы, почти не затрагивает вопроса о борьбе человека за существование, о формах этой борьбы. Идея передается Гоголем через судьбу этого человека. «Судьбинное» в нем наиболее поучительно: обстановка, в которую он попал, ситуация, в которой он появляется, начинают говорить сами за себя, — как он себя ведет в этой обстановке, в этой ситуации, как Гоголь заставляет его себя вести в данной обстановке. Так раскрывается идейное содержание образа.

Судьба человека, — только не в смысле «рока», обреченности или предопределенности его жизни, а просто судьба как цепь событий, которые следуют друг за другом и образуют линию борьбы, побед и поражений его, — раскрывает идею данной жизни, ее урок.

Печорин в своем дневнике пишет, что в нем живут два человека — один живет и действует, а другой сидит и критикует. Так он сам себя понимает и ощущает. Но вы, читатель, можете ведь иногда прийти к другим выводам. Наиболее важно и ценно не то, что Печорин думает и говорит о себе, а то, что с ним происходит. Его поведение, его внутреннее беспокойство, его невероятная тоска, его вызов судьбе, постоянный вызов, его непонимание целого ряда вещей и чувство ожесточения, которое появляется из-за того, что он многого не понимает, — вот что ценно. Такие чувства обуревали самого Лермонтова, они заставили четырнадцатилетнего Лермонтова говорить, что «звуков небес заменить не могли ей скучные песни земли». У него была тоска по «звукам небес», огромная тоска по свету, и вдруг он оказался перед действительностью, которая не соответствовала его внутренней тоске.

Вот это и есть идейное содержание. У автора, у Лермонтова, была ведущая идея — тоска. У автора всегда есть идея,

то, что он ощущает и хочет выразить в объяснении каких-то сложных явлений. Идея эта становится плотью и кровью в судьбе образа. Поэтому Гамлет ведет себя именно так, а не иначе; поэтому Отелло попадает именно в такие ситуации, а не в иные; поэтому у короля Лира такое-то стечение обстоятельств, событий, явлений, а не иное. Это вымерено автором, это избрано автором как наиболее верное средство, чтобы раскрыть свою идею.

Мы можем сказать, что сценический образ подлинно поэтичен, когда он представляет собой совершенно точное выражение идеи данного драматургического образа, когда он несет в себе именно ту мысль, которая заставила автора взяться за перо.

Что же такое судьба образа? Тут я перехожу уже, собственно, к стихии актерской работы. Мы должны, как выражаются очень многие режиссеры, «играть характеры». Причем характер актер очень часто решает довольно просто. Актер считает, что нужно придать голосу какую-то типическую выразительность: то он говорит фальцетом, то он говорит немного сильным голосом — все это приближает к характеру; потом он может позволить себе прихрамывать на одну ногу и т. д. и т. п.

Но ведь всего этого может не быть! Например, Александр Моисси, никогда не меняя ни своей наружности, ни своего голоса, прекрасно справлялся со своими актерскими задачами. Элеонора Дузе тоже всегда как будто оставалась сама собой.

Из этого, конечно, не следует, что не нужно интересоваться подробностями, элементами внешней характерности. Нужно. Но ставить на них акцент, считать их решающими, определяющими — не приходится. Как себя ведет человек — вот его характер. И поэтому играть нужно развивающиеся взаимоотношения, взаимодействия людей. Это единственная сфера актерской работы, другой сферы нет. Прибавить ли себе бородавку или не хихикнуть, говорить ли фальцетом или басом — это орнаментика, это не раскрывает существа, а вот поведение, взаимоотношения с действующими лицами, развивающиеся взаимоотношения — все это по математической формуле то, что необходимо, и то, что доказано.

Если встать на такую позицию, то мы найдем смысл, скажем, в учении об общении; что такое общение, что такое чувство партнера, что такое внимание и т. п. — все это фактически будет включаться в основное, в мои взаимоотношения с действующим лицом. Если я играю взаимоотношения с ним, если я точно знаю, что мне от него нужно, для чего я пришел, как я его ощущаю, как мне к нему подойти для того, чтобы добиться этой цели, зачем я все это делаю, что после-

дует из того-то или того-то, — если я все это знаю, то незачем говорить об общении, общение придет само собой. Общения как такового вообще не существует. Есть взаимоотношения драматургического порядка, сценического порядка, а не общение вообще с отдельным действующим лицом, не вообще чувство партнера или предмета. Так что мне кажется это совершенно бессмысленным.

Над чем я, актер, должен работать, что должно получить образное звучание? Образное звучание должно получить именно то, как я веду развитие своих взаимоотношений со всем миром действующих лиц, с каждым действующим лицом в отдельности, из чего составляется ткань моего поведения через спектакль, через пьесу.

Вот маленький пример. У короля Лира три дочери: старшая — Гонерилья, вторая — Регана и младшая — Корделия. Первые две дочери лживы, а третья, Корделия, — образ светлый, образ прямой. Исполон века у короля установилось не только свое понимание каждой из его дочерей, но и особые привычные формы здороваться с каждой из них, беседовать с той или другой и т. д. и т. п. Но в какие-то резкие, поворотные минуты жизни у короля рождаются внезапно какие-то новые формы отношения к этим дочерям. Однажды, когда Гонерилья выгнала вон короля-отца, отдавшего ей часть королевства, хотя король и знал, что перед ним Гонерилья — исчадие ада и зла, тем не менее он был потрясен разыгравшейся картиной человеческого падения. И вот он подошел к дочери вплотную и как бы снял пелену с глаз, для того чтобы взглядеться поближе в Гонерилью. Этот жест есть только образное средство, какая-то новая поэзия, выступившая в отношениях Лира к Гонерилье: один жест — вплотную подойти и взглядеться в нее.

Дальше, когда Регана тоже выгнала короля, он решил подойти к ней иначе — ты не такая, ты хорошая, ты не такая, как сестра твоя, ты не прогонишь отца. Но вдруг он хлещет ее по щекам. Вот второй поступок, неожиданный для самого короля, — поступок, который тоже характеризует какой-то переломный момент в его взаимоотношениях с Реганой. Знал король, кто такая Регана, и тем не менее надеялся, что она лучше, чем он думал о ней. Хотел приласкать ее, но в этот миг ее сущность вдруг выступила с такой откровенностью, с такой внезапной и отвратительной силой, что он не выдержал и бьет ее по лицу.

Наконец, третья дочь — Корделия. Дочь, перед которой он сам оказался виновным. Бывало, когда он всходил на трон (обстановка была феодальная, страшно патриархальная, семейная), дочь как бы пряталась за треном, и он ее искал, хотя прекрасно знал, что она там прячется. Сперва он почувство-

вал, что Корделия непокорна, хочет противостоять ему. А потом именно в ее сердце обнаруживает Лир искреннюю любовь к себе. Он почти пугается своего внезапного счастья. Он дрожащими руками гладит Корделию по голове и как-то странно смеется.

Вот три жеста, знаменующие три разных ощущения. И каждый из этих жестов обнаруживает перемену в отношении короля к каждой из своих дочерей.

Что же они такое, эти жесты? Это не символика, это не значки, которыми что-то обозначается, это не формалистические упражнения. Это образные решения определенных ситуаций, помогающие понять поэтический лейтмотив всей жизни Лира, всей его трагедии.

Хочу сказать еще несколько слов об образном. А для чего, собственно, нужно образное? Почему нам необходимо образное? Неужели мы не можем довольствоваться описаниями протокольными, строго научными? Зачем нам нужно именно образное?

Есть некие удивительно простые вещи, на которые мы не обращаем внимания, не чувствуем их до конца. Одна из этих вещей — замкнутость человека. Есть русская поговорка — «Чужая душа — потемки»; есть еврейская поговорка — «В животе нет окон». Смысл этих поговорок одинаков. Они говорят о замкнутости человека. И вот вспоминаю, как в детстве, когда я был учеником хедера (начальной религиозной школы, куда ходили еврейские мальчики), меня всегда очень занимала молния на небе. Мне казалось, что молния — это трещина, и через нее, может быть, я увижу «его», бога, который там сидит и который через эту трещину на минуточку раскроется. Поэтому я всегда ловил момент, когда появлялась молния, чтобы туда заглянуть. Образное я сравнил бы с молнией, на мгновение раскрывающей нам внутренний мир человека.

Поступок, действие — это есть образное раскрытие человека. Вот почему поведение Хлестакова, поведение Онегина, поведение Татьяны полны чудесными подробностями, на которые мы часто не обращаем никакого внимания. Например, тот факт, что письмо Татьяны к Онегину было написано не по-русски, а по-французски, интересен с точки зрения обычаев эпохи. Я уверен, что Татьяна хотела бы объяснить непосредственно, по-русски, но чувствовала, что Онегин такой простой манеры не поймет. И, наоборот, в «Воине и мире», описывая объяснение Пьера Безухова и Элен, для того чтобы показать опустошительную, чисто обрядовую сторону этого светского романа, Толстой вкладывает в уста Пьера только одну фразу: «Je vous aime» * — и все.

* «Я вас люблю» (франц.).

Вот они, эти образные слова, которые сразу раскрывают внутренний мир человека. Я называю такие слова рентгеновскими лучами, которые проникают через толщу быта и разрушают представление о том, что «чужая душа — потемки».

Вот почему в своей работе я прибегаю ко всему, что может служить поэтической впечатляемости, поэтической впечатляющей силе художника, не опасаясь того, что это меня засушит или отвлечет мое внимание; наоборот, все будет вовлечено в игру.

Скажем, мне нужно режиссерски осмыслить смерть еврейской матери, тоскующей по дочерям, оставившим родной дом. По автору, — она больна и лежит в кровати, но я позволил себе изменить ее клинический режим. Она до последней минуты шарит по углам и умирает на пороге, на том пороге, через который переступили ее дочери, уходя в далекий мир. И порог этот получает образное осмысление — как будто она потянулась вслед за дочерьми, но, скошенная смертью, упала на пороге дома. Вот почему мне показалось верным, что перед смертью, когда мать вспоминает о дочерях, ей холодно и она укутана платками; и вот сначала падает один платок, один покров, потом падает второй покров, третий покров — как будто бы части жизни, покровы жизни спадают с нее, — и она, протостоловая, рушится на порог.

Вот образные средства, к которым, по-моему, нужно прибегать, чтобы актер был не просто правдив, а правдив, как поэт. Для меня лично от того, сумею ли я найти эти образные средства, зависит главное: поднимусь ли я на высоту подлинного художественного обобщения или нет.

Мне кажется, что каждый актер должен чувствовать себя призванным поэтически творить, поэтически осмысливать действительность.

Вопрос. Скажите, эта самая судьба, о которой вы говорите, — не может ли она иногда идти вразрез с идеей, с мыслью самого человека? То есть, его определенное желание и стремление жизненное — это одно, а сама действительность может толкать его в совершенно обратную сторону... И значит, его судьба будет противоречить его идее?

Ответ. Я вас понял, но я позволю себе ваш вопрос изложить своими словами, а потом уже ответить вам. Вы спрашиваете о том, существует ли всегда гармония, согласованность, соответствие между идеей, содержанием, идейным замыслом или идейным стремлением человека и его жизненным поведением? Но не об этом идейном содержании я говорил, я говорил не о стремлении человека, героя произведения, не о его идее, я говорил, напротив, об идее автора, который в силу этой идеи приходит к изображению такого-то героя.

Скажем, возьмем «Гамлета». Вы знаете, что об идейном со-

держании «Гамлета» существует столько же суждений, сколько есть критиков, сколько есть режиссеров, а так как критикой занимаются почти все люди всех профессий, то, действительно, есть разнообразие суждений. Но все же мы можем сказать, что осознанной целью Гамлета никак не является, скажем, убийство Лаэрта, — не это его основная цель, его цель — раскрыть преступления Клавдия и отомстить ему так, чтобы Клавдий сам увидел страшную бездну совершенного им преступления. Окружающая действительность заставляет, однако, Гамлета идти извилистыми путями и избирать далеко не прямые средства действия. Это только доказывает, что замысел Шекспира заключается именно в том, чтобы показать, как беспокойно, неблагоприятно в датском королевстве. Вот идея, причем датское королевство — это общество, это строй, это традиция дворцового поведения. Показать, к каким человеческим мукам все это приводит, — такова была задача. И вот в этой обстановке — один человек, знающий правду, призванный кровью, происхождением, образованием — всем — раскрыть эту правду. Но как ее раскрыть, когда человек настолько окружен этой атмосферой датского королевства, что если он повернется, справа на него устремится Полоний, слева — Розенкранц и Гильденстерн, сзади удар в спину наносит Офелия, а спереди Клавдий? Как действовать в этой обстановке, где буквально за каждым углом тебе грозит удар кинжала? Так, в силу обстоятельств, и начинается эта извилистая трагедия. Гамлет для раскрытия истины должен прибегнуть к комедиантам, к актерам, к представлению, — преподнести правду эту в виде произведения искусства. То есть его поведение не прямое, не соответствующее его внутреннему содержанию, а извилистое. Следовательно, важна идея не самого Гамлета, важна идея Шекспира.

Вопрос. То, что вы говорили о «судьбинном», о судьбе, — это, мне кажется, можно изобразить только на каком-то большом материале. И вы тут действительно приводили в пример Гамлета, короля Лира. Тут как-то чувствуешь это «судьбинное», чувствуешь на протяжении большого материала роли. А как же быть, когда играешь небольшую или просто эпизодическую роль? Как в таком случае должен поступить художник? Что же можно сделать, когда судьба образа занимает всего пять или десять минут, а не час или два?

Ответ. Мне хотелось бы, чтобы вы обратили внимание на следующее обстоятельство. Внутри человека непрерывно течет поток жизненного бытия — как поток реки. И вот в этот непрерывный поток, в течение этой реки художник закидывает свою удочку и из огромного потока выуживает одну-единственную рыбу; она трепещет, она бьется, она вся еще в порыве своего движения, она продолжает это прерванное движение...

Вот какой образ возникает в моем сознании, когда я вырываю из внутренней жизни человека, из этого огромного потока, два слова, три слова или пять слов.

Например, вы приходите в театр и встречаете не актера, а, например, рабочего сцены. Он по-разному скажет «здравствуйте» вам или другому человеку. Внимательный наблюдатель, слушающий, как этот рабочий здоровается с актерами, легко угадает: вот актер, которого он признает, а вот актер, которого он не признает, вот актриса, которая ему приелась, — он знает все ее слабые стороны, все ее вредные черты, вот, наоборот, актриса, которую он очень любит, радуется ее успехам. И все это выразится в одном слове «здравствуйте!» Весь вопрос в том, есть ли у него сфера взаимоотношений с людьми или у него нет такой сферы. Очевидно, она существует. Так обстоит дело и с эпизодическими ролями в пьесах.

Вы знаете, что на маленькие роли были крупнейшие специалисты, например Андрей Павлович Петровский, Степан Кузнецов. Очевидно, они находили средства через одну вспышку молнии раскрыть человека, осветить его внутренний мир.

Каждому актеру нужно работать на большом материале, — в этом нем никакого сомнения; проповедь «не люби себя в театре, а люби театр в себе» — елейная и фальшивая. Надо себя любить в театре и надо непременно стараться во что бы то ни стало раскрывать и утвердить себя как художника через театр, конечно, и любя театр. Все эти елейные утверждения ничего не дают. Но тем не менее заявлять, что актер может расти только на больших ролях, что в маленьких ролях ничего нельзя сделать, я думаю, неверно.

Я начал свою актерскую деятельность в первый раз с того, что появился статистом в опере Самосуда в Народном доме, проходил каким-то пьяным студентом в «Фаусте». Второй мой выход был в маленькой сцене в качестве старичка на кладбище, — там было два слова, одно слово в один момент, и второе слово — во второй момент. Тем не менее я могу сказать, что я приобрел в этой роли огромный — правда, для начинающего артиста — опыт.

И хотя то, о чем я говорил сегодня, — вовсе не есть рецепт, тем не менее сказанное одинаково относится как к большим, так и к малым ролям.

Конечно, лучше играть большие роли, но поэтическое начало в работе актера — большая у него роль или маленькая — всегда самое существенное и необходимое.

Вопрос. А вот как, например, в пьесе Тренева «На берегу Невы» сыграть В. И. Ленина, если Ленин там изображен одним только проходом по сцене, без текста?

Ответ. Я ваш вопрос понял, и разрешите вам сказать сле-

дующее: вообще сейчас имеется лишь приблизительное решение вопроса о том, как сыграть Ленина, а окончательного решения еще нет. Но что значит, что в пьесе «На берегу Невы» имеется один-единственный проход Ленина? Вы думаете, что тут автор сознательно решил так дать образ Ленина? Это было просто бегство от задачи, автор сбежал от задачи. Поэтому вообще это не проблема. В данном случае я бы режиссерски нашел только один вариант: Ленина играет не исполнитель роли Ленина, а все окружение Ленина. Ленин на минуту показывается только фотографически, и никакой художественной задачи в одном таком проходе я себе не представляю. Поэтому я говорю, что с точки зрения писателя это было бегство от задачи. Не знаю, как справлялись другие. Скажем, пробовали ставить в кино «Человека с ружьем» и разменяли этот образ на мелочи. Внутренний облик огромного человека, мозг которого смело осмысливал и прошлое, и настоящее, и будущее, остался нераскрытым.

Вообще же я думаю, что возможность охватить тот или иной образ для актера измеряется не временем, а насыщенностью ситуаций. Тогда, когда найдено образное средство для раскрытия образа, его можно раскрыть в течение пяти минут, — не так, разумеется, чтобы объять его полностью, но дать его атмосферу, дать его запах, дать его аромат. Нужно найти какие-то основные штрихи, которые раскрывают образ. Вдруг блеснет нечто, подобное молнии, и человек раскроется в своей сущности, в одном поступке, в одном движении. Это — важно, это — ценно, это должен отбирать драматург-поэт, это должен отбирать актер-поэт. Речь идет о том, чтобы найти образные средства.

У нас же в драматургии часто описываемся публицистикой, и если в пьесе выходит вождь, то он сразу говорит один, второй, третий, четвертый лозунг и т. п. А ведь жизнь человека этими лозунгами не измеряется. Важно то, как он пришел к той или иной мысли, — вот что представляет основной интерес для нас. Надо показать его основные жизненные интересы, его внутренний мир. Вот над этим еще придется, очевидно, долго работать.

Вопрос. В процессе работы над ролью, учитывая то, что вы нам говорили, — учитываете ли вы еще ту тысячу людей, которые на вас смотрят?

Ответ. Обязательно учитываю, а именно в силу этого рождается стремление к образному, именно из учета этой тысячи людей, которые на меня смотрят. Почему-то у нас обычно довольно низко расценивается зритель. Нередко еще зрителя считают абсолютным дураком, который ничего не поймет, если не разжевать абсолютно до конца всякую мысль, если не добавить к словам Шекспира еще одно слово. Все это делается «для публи-

ки», чтобы ей было все ясно. Но ведь задача искусства не заключается в том, чтобы было «ясно». Художник вовсе не обязан накормить зрителя до отвала, так накормить, чтобы у того в горле стоял ком сытости и понятости. Художник должен образом и сердцем своим вызвать только определенное впечатление. Например, я убежден, что зритель не даст того объяснения смерти матери на пороге, которое я здесь дал. Зритель может не понять, что это тот порог, через который переступили дочери. И это не существенно. Существенно же другое: такая смерть впечатляет особым образом, и больше, чем смерть в кровати,— в этом нет сомнения. Зритель может задуматься над тем, как смерть срезает человека в момент его движения, в каком-то порыве жизни.

Кстати, о смерти. Был такой знаменитый итальянский актер Цаккони, и мне рассказывал однажды зритель, довольно испытанный, а именно Бабель, как Цаккони умирал в «Короле Лире». У Лира — Цаккони была огромная длинная борода. Он заканчивал свой монолог: «Смотрите же... ее уста... Смотрите... Смотрите же...» — и умирал. Сначала шло учащенное дыхание, потом хрип в абсолютной тишине, — клиническая картина смерти, — потом взметнулась его борода и медленно опустилась. За этим движением бороды зал следил как зачарованный. В тот момент, когда борода опустилась, наступила смерть. Движение Цаккони очень образно передает последний отрыв от жизни. Но серьезной, интересной мысли в этом образе я не вижу, и я, например, решаю эту сцену иначе.

О каких устах говорил Лир в последнюю минуту? Об устах Корделии, мертвой, лежащей рядом. Эти уста замолчали, но эти уста произнесли однажды правду, ту правду, из-за которой Лир потом пережил всю свою трагедию, — и он вспомнил об этих устах. Он проводит рукой по лицу, попадая не на уста, а на лоб, и с воздушным поцелуем отправляется на вечный покой. Он прощается с жизнью воздушным поцелуем. Это типичная, с моей точки зрения, шекспировская трактовка. Почему? Потому что шекспировский мир напоминает небо, которое заволочло тучами, а когда эти тучи розорвет солнце, то через образовавшуюся пробоину в небе хлынут снопы ослепительного света. Так, в конце «Гамлета» появляется Фортинбрас, открывающий новые пути; так, в конце «Отелло» наступает некоторое облегчение, когда мы видим, что Отелло убедился в своей ошибке, — становится уже не так страшно; пусть еще жертва не остыла, но Отелло сам ощутил свою вину. Пусть моя догадка будет неверной, но, во всяком случае, такая догадка должна быть поэтической. Вот так мне кажется.

И мне кажется еще, что зритель такую поэзию почувствует. Он может не понять иной публицистической статьи, пусть даже очень умной; он никогда не поумнеет от наших рецензий;

но от хорошо сыгранной роли, блестяще, образно преподнесенной, он поумнеет, и ему это именно и надо дать.

Мы знаем, что колхозники с увлечением смотрят Пушкина, Шекспира, впечатляются, плачут, смеются. Так почему им не доверять?

Вопрос. Предполагаете ли вы в ближайший год или два создать еще какой-нибудь шекспировский образ, и если нет, то почему?

Ответ. Предполагаю. Возможно, это будет Ричард III.

Вопрос. Когда вы покажете Подколесина?

Ответ. Над Подколесиним я работаю очень давно, но внутренне работаю, не говоря еще еврейского текста. Для меня еще вопрос, как это может прозвучать по-еврейски. Но для меня это актуальная задача. Поскольку это не зависит от театра, я работаю над целым рядом ролей. Я ведь могу быть хозяином у себя дома. Мною таким порядком сыграна не одна шекспировская вещь. У меня есть своя концепция Шейлока и Гамлета, которого я не могу сейчас играть из-за своей фигуры.

Вопрос. Когда вы решаете для себя Шейлока, у вас получается концепция всего спектакля в связи с этим образом?

Ответ. Конечно, иначе и быть не может.

Вопрос. Как сохраняется от спектакля к спектаклю то высокое поэтическое чувство, о котором вы рассказываете?

Ответ. Сохранять поэтическую открытость в повседневной работе трудно, но необходимо. Когда уже первая новизна прошла, медовый месяц кончился, начинается узаконенное брачное сожителство с образом. Добиваясь чеканной формы, четкой формы, я, однако, никоим образом не могу себе представить, что образ решается весь и во всем объеме к тому моменту, когда впервые идет спектакль. Будет ли к этому моменту вообще все раскрыто или не будет раскрыто,— это огромный вопрос. Что же должно быть? Моя позиция, мое понимание, соответствие идей и различных ситуаций. Вообще это основная работа головы актера. Когда начинаются спектакли, концепция роли должна быть завершена в контакте со зрителем. Нередко бывает так: внутри у меня буря, а зритель ничего не понимает. И пока я не сделаю внешнего движения, он ничего не поймет. Значит, все это нужно раскрыть. Бывает так, что мы играем трагедию, а зал хохочет, — ничего не делаешь, он расположен смеяться. Другой раз, наоборот, чувствуется, что должна быть законная реакция, на нее была ставка, а ее нет. Тишина! Иначе говоря, не только мы корректируем внимание зрителя, но и зритель иногда корректирует наше внимание, — и такой живой обмен происходит всегда.

С другой стороны, иной раз начинаешь плыть по течению, — нет, значит, настоящей веры в правду, тобой обретенную. Когда сам начинаешь колебаться и плыть по течению, тогда, ко-

нечно, деформируется роль, вырождается, и тут действительно можно начать с трагедии и кончить комедией.

Вопрос. Как вы собираетесь, как готовитесь играть Лиру в день спектакля?

Ответ. Я хочу вам сказать, что никаких особых постов не наблюдаю; молитв также не совершаю, не «вхожу» в роль, не «подхожу» к ней. Единственное, чего я придерживаюсь,— это в день спектакля я последний раз ем в час дня. Вот и все. Кроме того, у меня в день спектакля тяжелое настроение, потому что вечером надо играть. Но в момент, когда я выхожу на сцену, я чувствую, что окунаюсь в определенную атмосферу, причем до этого и во время антрактов я могу спокойно разговаривать с друзьями, я не прячусь от людей и считаю это не нужным. Рефлекс у меня возникает в ту минуту, когда открывается кулиса.

Здесь, в ВТО, выступал И. М. Москвин. Он говорил о том, как трудно воспитывать актеров. Вот, говорил он, подошел человек к роялю, ткнул пальцем — получился звук. Но это еще не музыка. Если он, этот человек, начнет заниматься, то через десять лет он будет играть. Может быть, крупным музыкантом не будет, но тапером сможет стать. Или подошел ребенок к скрипке, мазнул по ней смычком — получился скрип. Если этот ребенок будет учиться пятнадцать лет, то в конце концов он, может быть, займет последний пульт в симфоническом оркестре, то есть что-нибудь у него да выйдет. А вот у нас, у актеров, эти струны спрятаны где-то в груди, в глубине, к ним пальцами не притронешься.

Это все верно, но с одной поправкой, которую я хотел бы внести в слова Москвина: струны действительно спрятаны, но не в груди, а в голове. Поэтический дар, смысловой дар, логический дар, дар прозрения и другие струны актерского таланта — они в наших мозговых центрах.

1939 г.

С чего начинается полет птицы?

Только сегодня мы моментами находили правильную линию в оценке итогов текущего театрального сезона. До того многие товарищи разменивались в своих выступлениях на мелочи. Мелкие факты, конечно, тоже очень нужны, они иллюстрируют мысли ораторов. Но ведь наша задача не заключается в том, чтобы ставить отметки отдельным спектаклям истекшего сезона. Основная наша задача — уловить тенденции развития советского театра и — что гораздо важнее — характеристики его нынешнего состояния, суметь поставить правильный прогноз его развития в непосредственном будущем.

Тов. Солодовников говорил в первой части своего доклада об увеличении количества постановок, об уменьшении в истекшем сезоне количества снятых спектаклей. Это все явления безусловно положительные. Производственные планы театров стали более насыщенными. Вместо одной постановки в год театры стали выпускать их гораздо больше. Но говорить сейчас нужно и о другом.

Флобер, говоря в своих письмах об одном своем приятеле, замечает, что тот приобрел часы и потерял воображение. Здесь много говорилось о том, что в наших театрах стало скучно, неинтересно, скажем просто и образно — наши театры потеряли воображение. Нет достаточного воображения у наших драматургов, нет воображения у наших театров. Тов. Солодовников указал на необходимость основного элемента в искусстве — элемента условного. И это место в его докладе необходимо

отметить как положительное явление. Подобные слова в нашей среде прозвучали за последнее время впервые. Элемент условного театру необходим, без него нельзя дышать в нашей работе. Условное ведет к настоящей правде в искусстве, нет условного вне воображения.

Тут много говорилось и о смелости. Тов. Левидов заявил, что еще до того, как это слово прозвучало в нашем собрании, о нем всюду пошли разговоры. Я готов сделать некоторую уступку. Давайте если не говорить о смелости, то хотя бы не бояться ее. А в наших театрах условное стало призраком, которого все боятся. В нашей работе важнее всего образное, то образное, которое встречаешь на каждом шагу в текстах Пушкина, Тургенева, Достоевского. Не из полемических соображений я, коснувшись темы образного, хочу кое-что сказать о МХАТ.

Я согласен с положением, выдвинутым тов. Марковым, о том, что от «омхачивания» больше всех страдает сам МХАТ. На днях я был приглашен в город Энск познакомиться с его театральной школой. В этой школе четыре класса, семь групп, семь педагогов — по сценической практике, актерскому мастерству и т. д. Вхожу в одну группу. Прорабатывается эпизод Луизы и Миллера из «Коварства и любви». Педагог наблюдает сцену и затем говорит своим питомцам: «Что же вы не общаетесь? Общайтесь, пожалуйста». Вхожу в следующую группу. Снова об общении. Когда это же повторилось подряд почти во всех семи группах, это меня озадачило. Но секрет этого явления очень простой. Константин Сергеевич Станиславский, удивительно хорошо излагавший свое учение устно, изложил основы своей театральной системы в книге «Работа актера над собой» в форме, быть может, слишком наивной и слишком прямой. В этой книге король системы Станиславского оказался голым. К сожалению, этого о последней книге Станиславского никто не сказал¹.

Мы жалуемся на то, что не оценивают наших спектаклей, а вот критика и сами театры, наши актерские коллективы замолчали совершенно последнюю книгу Станиславского; об этом говорят у нас только между собой в театральных кулуарах, вслух выражать свои сомнения считается зазорным. Но как только вы удаляетесь на расстояние одного часа езды от Москвы, — вы встречаетесь с тем, как это учение претворяется в непосредственной театральной и педагогической практике. «Общайтесь», — поучают повсеместно, но самое «общайтесь» только пустой звук, который ничего не говорит ни сознанию, ни воображению актера и ничему решительно не может научить.

Приехав из Энска домой, я сейчас же подошел к книжной полке и достал оттуда книгу «Работа актера над собой». Раскрываю главу «Общение», читаю: «В зрительном зале висел плакат «Общение», причем Торцов спросил: «С кем или с

чем вы общаетесь?» Ясно, что если это положение, критически непроработанное, неразъясненное, неуточненное, попадает на места, в руки малоопытных и лишенных творческого воображения режиссеров и педагогов,— оно становится орудием против МХАТ и против его системы. Так догматически, начетнические усвоенные учение Станиславского, изложенное в его книге, становится не фактором прогресса нашего театрального искусства, а тормозом, задерживающим его развитие.

О воображении, о творческой фантазии, необходимой каждому режиссеру и актеру, у нас почему-то не принято говорить, на это никто не обращает внимания. Здесь говорилось о том, что не может быть иного опыта, кроме мхатовского. Я с этим не согласен. Заявляя это, я ничуть не снижаю ни высокой степени мастерства, ни огромных заслуг МХАТ, ни актуальности творческой борьбы, которая происходит в его недрах в настоящее время. Но не единственным МХАТ жив человек! Я вспоминаю, как при прошлом руководстве Комитета по делам искусств мне было буквально заявлено: «МХАТ — это потолок». Это неверно! У нас не может быть абсолютно непогрешимой веры в единственные приемы режиссерского и актерского мастерства. Почему дерзает Коккинаки, подвергая риску свою жизнь и устанавливая все новые и новые «потолки» советского летного мастерства, а мы такого же права на риск в театре не имеем? Кто может нас лишить права поднять этот «мхатовский потолок»? Конечно, прежде всего — это дело доверия. И вот я обращаюсь к руководству Комитета по делам искусств — поверьте еще кому-нибудь в огромной и многообразной семье советских театров, кроме МХАТ!

Вспоминаю один еврейский рассказ о ребенке-бедняке, который сидел дома со своей женой, мечтавшей о богатстве. Жена говорит: «Кто богаче всех? — Конечно, царь». Но ребенок отвечает: «Если бы я был царем, то был бы еще богаче». — «Почему?» — «Я бы богатство царя умножил, подучивая своих учеников». Все может быть, товарищи из Комитета по делам искусств: если вы поверите нам, то и мы чего-нибудь добьемся.

Тов. Солодовников сказал очень хорошо о том, что надо учиться у МХАТ. Я тоже говорю, что надо учиться у МХАТ. Но когда тов. Чичеров бросил реплику о том, что и МХАТ надо учиться, то тов. Солодовников ответил, что МХАТ учится у жизни. Получается так: МХАТ учится у жизни, а мы все учимся у МХАТ, мы оказываемся у жизни в племянниках. А может быть, я сам могу учиться у жизни. Я, может быть, поучусь у жизни, у МХАТ, у себя самого, у Дидро и у многих-многих других. Может быть, мы тогда окажемся еще богаче самого царя. У нас почему-то установился непонятный обычай. МХАТ — действительно колоссальное явление театральной культуры. Но когда у нас в прессе говорят о спектаклях

этого театра, то это делается в какой-то особой салонной манере. Например, разрешается иногда и побранить МХАТ, но при этом обязательно сделать почтительнейший реверанс. Я думаю, что этот обычай вредит прежде всего самому МХАТ — культурнейшему, живому, талантливейшему советскому театру.

И вот нужно довериться, не боясь основного, ценнейшего образного. Я так рассматриваю некоторую порочность ряда постановок МХАТ в последние сезоны (недоделанность, несовершенство, временами поверхностность): в какой-то степени это, конечно, результат поисков нового, еще не найденного.

Но дело в том, что ряд театров с легкой руки МХАТ весь этот и прошлый сезон провел под знаком перегибов в сторону аналитического метода. Психологически-аналитический метод и социально-аналитический метод заняли первенствующее место в театре. Режиссеры «анализируют», «оговаривают», наблюдают оскомину, но редко дают актеру и сообщают спектаклю ведущую образную мысль. Психологические же нюансы они прямо вскрывают тончайшим ланцетом. А синтетическая сила театра, представляющая важнейшую сторону искусства,— это синтетическое устранено.

Вот почему смущает вопрос о том, как работают по книге Станиславского, который сам умел замечательно творить синтетически. Для этого достаточно вспомнить его изумительную работу «Горячее сердце». Впрочем, этого и доказывать не нужно.

Для иллюстрации приведу последний мой разговор, который у меня был с Константином Сергеевичем в Барвихе в 1937 году. К. С. Станиславскому уже трудно было дышать, он жил с затрудненным дыханием. Как-то он спросил меня: «Как вы думаете, с чего начинается полет птицы?» Эмпирически рассуждающий человек, как я, ответил, что птица сначала расправляет крылья. «Ничего подобного, птице для полета прежде всего необходимо свободное дыхание, птица набирает воздух в грудную клетку, становится гордой и начинает летать». Это было сказано в частной беседе. Даже в определении физиологического самочувствия К. С. Станиславский размышлял образно. Но, к сожалению, этого образного у него не взяли, потеряли его.

Ведь Чехов — тоже не только реалистический писатель, «обнажающий психологические глубины», он даже и символист. «Чайка», «Вишневый сад», «Три сестры» — в этих пьесах очень много символического в хорошем смысле этого слова, много образного. И мне порой кажется за последнее время, что чайку, как эмблему, в МХАТ поместили на занавесе, но со сцены она исчезла, упорхнула.

Вот еще над чем следует призадуматься. Где мы черпаем художественные идеи, художественно-идейное, которым должно быть насыщено наше театральное искусство. В публици-

стике? Но этого явно недостаточно. Публицистика несомненно нужна и художнику, она обогащает процесс нашего мышления, наше сознание. Все это верно. Но откуда мир идей не оденется для нас в образную форму, — нет искусства. И вот во время споров о формализме несколько лет назад мы вместе с водой выплеснули и образ, понятие об образном.

Это явление необходимо констатировать как итог целого ряда наших театральных сезонов, а не только последнего.

В последнем были как раз попытки реставрировать живые образы на сцене наших театров. Но вообще нынешний театральный сезон какой-то серый. В прошлом МХАТ неоднократно поднимался до значительных высот в воплощении образного на сцене. Но в свой символ веры он превратил не эти свои достижения образного, а психологически-аналитическое «общайтесь».

Второе, что мы утратили, — это актерская пластическая культура. Она совершенно исчезла. Мне рассказывали, что как-то К. С. Станиславский, давая указание поющему актеру, сказал: «Вы поете, вы замолкаете, но палец ваш еще продолжает петь». Еще до Константина Сергеевича Станиславского поэт, у которого социальное положение было не слишком благополучным, потому что он по совместительству был также и царем (я говорю о царе Давиде²), так определил свои песнопения: «Все кости мои разговаривают, все кости поют», — поет все существо всего человека. Но когда в работе над сценическим образом вырывают из всего синтетического комплекса только одно — его психологическую сторону, чувство и только, то этого явно недостаточно. Пластическая сторона, жест — не формалистического происхождения, жест — само существо.

Что такое слово? Слово можно себе представить в виде путины; автор, драматург, режиссер забрасывают удочку и вылавливают рыбку в виде слова, а рыбка трепещет, живя еще инерцией хода путины. Вот он — подтекст. Это не только паузы, фигуры, умолчания, сюда прибавляется еще вся многообразная выразительная сила этих скупых, обнаженных частей человеческого тела — его рук, лица, а кому повезло, то и лысины.

Внедавно опубликованной в «Правде» статье тов. Фадеева³, очень ценной, интересной и своевременной, я не понимаю одного места. Что это значит — «не быть похожим друг на друга»? В искусстве это не может быть самоцелью. Иван Иванович и Иван Никифорович не были похожи друг на друга. У Ивана Ивановича голова была похожа на редьку хвостом вниз, у Ивана Никифоровича — на редьку хвостом вверх. Но все же они были похожи друг на друга как две капли воды. Вопрос не в том, чтобы не быть похожими друг на друга, а чтобы вообще «быть похожим на что-то».

Важно в работе над сценическим образом иметь какую-то свою силу, свою внутреннюю мысль, собственное неповторимое понимание, собственный подход к решению поставленной задачи.

Крупнейший мастер нашего советского театра, Владимир Иванович Немирович-Данченко, удивительно умный, тонкий мыслитель, рассказал в своей книге «Из прошлого» о том, как рождался спектакль «Чайка». Это самое лучшее место в книге. В нем рассказывается, как было найдено в спектакле то действительное начало, которое скрывалось глубоко под поверхностью, казалось бы, обыкновенного, житейского текста пьесы. Все искусство театра сводится к тому, очевидно, чтобы в совершенно как будто неожиданном месте найти ключ к пьесе, которую он ставит. Повезло — нашли, а не нашли — значит явная творческая неудача. Ключ надо находить и к Шекспиру, и к Мольеру, и к Тургеневу, и к Достоевскому, но особенно важно умение находить эту «отмычку» при постановке современных пьес.

Беда наша заключается в том, что мы с первой же минуты, как прочитаем пьесу, начинаем излагать чисто публицистически то, что является идейным образным синтезом ее, а после этого приступаем к длительному и подробному психологическому анализу. Это никуда не ведет. Раньше должен родиться образ, система образов, мир образов. В этом основа и смысл каждой постановки. Нужно ставить не столько «Волка» или «Половчанские сады», а прежде всего Леонова, образный мир, мироощущение и понимание действительности этого крупного советского художника.

Почему я в данном случае заговорил о «Волке» как о чем-то положительном, интересном? Потому что мне как актеру важно, чтобы текст, который я произношу со сцены, состоял не из соломы, а из настоящих живых и одухотворенных слов. А у Леонова текст его пьес — настоящая полноценная литература. Это надо учесть, надо уметь любить и ценить это в драматурге.

Хочу закончить свою речь пожеланием. Я не призван здесь кого бы то ни было поучать, наставлять. Но если мне будет позволено, я бы сказал — вопрос отнюдь не в управлении искусством, а в руководстве им. И я нашел утешительное место в докладе тов. Солодовникова, где говорится: будут премироваться лучшие пьесы, лучшие спектакли. Дело, конечно, не в том, что многие из нас получат премии, а в том, что при премировании безусловно скажется определенный вкус, принцип отбора лучшего в нашем театральном искусстве. Мне кажется это лучшей формой руководства искусством.

Роль и место режиссера в советском театре

1. ДОКЛАД НА ВСЕСОЮЗНОЙ РЕЖИССЕРСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

Я не решаюсь назвать докладом изложение моих мыслей. Прошу считать это вступительным словом к прениям. Кроме того, эта хитрая уловка дает мне возможность уложиться в более короткое время.

Волнуюсь я потому, что здесь сидит мозг нашего советского театра, сидят учителя, у которых я учился, учился так, что они даже и не знали об этом.

И вот перед вами всеми, товарищи, я чувствую особую ответственность за те слова, которые буду говорить.

Все это пусть не звучит той скромностью, которая паче гордости. Вспоминается рассказ о двух немецких актерах — трагике и комике, — которые, на манер Счастливецва и Несчастливецва, встретились однажды. Трагик был вознесен на вершину славы, а комик, ободранный, стоял перед сидящим в карете трагиком и низко преклонялся, «всяческую хвалу ему воспевая». Тогда трагик сказал комику: «Не притворяйся слишком маленьким, для того чтобы не узнали, что ты считаешь себя большим».

Теперь относительно самой темы: роль и место режиссера в советском театре. Можно просто и сразу ответить: роль его в театре ведущая, а место — во главе театра. Но это надо доказать. К сожалению, надо доказать.

Позвольте вначале, для того чтобы мы обрели общий язык, поговорить о некоторых совершенно необходимых вещах, имеющих отношение к нашему искусству.

Мне кажется, что мы зарационализировали нашу работу, заговорили ее, что мы во многом потеряли ощущение той стихии, которая называется актерским и режиссерским искусством. Стихия эта особая. Особенно надо об этом помнить сейчас, когда мы действительно творим искусство, ставшее, в подлинном смысле этого слова, достоянием народа.

Есть одна особенность в искусстве — это его познавательная сила. Мне кажется, что нет большей страсти у человека, чем страсть познания, нет большей радости, чем радость постижения. Одна старая книга очень правильно говорит об этом. Эта книга — Библия. Она говорит о познании как о радости и как о вмешательстве в мир. И только поэтому библейский летописец мог написать: «И познал Иаков жену свою Рахиль». Познать — это страстное чувство человека. И еще больше: познав, подчинить себе огромный объективный мир, чтобы он стал объектом власти свободного человека. В этом призвание нашего советского искусства!

Физиологи говорят, что глаза у человека сотканы из той же ткани, что и мозг. Представьте теперь, что человек, стоящий перед лицом огромного объективного мира, вперяет в этот мир кусочек своего мозга — глаза, — чтобы увидеть и познать.

Эта грандиозная задача стоит перед любым человеком, и в первую очередь перед человеком искусства.

Но познание в искусстве, борьба за идею в искусстве имеют особую природу. Вот об этой природе мы очень часто забываем. Я говорю об образной природе познавательного процесса. Мы ее часто заменяем иными вещами, например глубочайшим анализом, психологическим анализом.

Мне помнится, как один часовых дел мастер объяснял мне значение своей профессии. «Понимаешь, — говорил он, — вот часы, разобрать их легко, а составить трудно». Вот составить часы, найти органическое, соразмерное, целесообразное во всем огромном множестве явлений, явлений часто противоречивых, — этого мы часто не делаем.

Работа режиссера, работа актера, работа любого человека искусства заключается именно в том, что он оперирует в области образного. Надо уметь читать образное. Что такое наш язык? Язык имеет сторону музыкальную, благодаря которой он легче достигает слуха слушателей. Но он имеет еще одну сторону — сторону образную.

Приведу вам маленький пример, которым я часто пользуюсь. Народ слагает в пословицы и поговорки мудрость, выведенную из долголетнего опыта. И вот создана у нас пословица: «Утро вечера мудренее». Если вы захотите эту народную мудрость перевести, например, на немецкий язык, захотите перевести ее дословно, не пользуясь образными средствами, то она звучать не будет. Немецкий народ выдумал в плане

образности своего языка равноценную поговорку: «Утренний час во рту имеет золото». А еврейский народ, исходя из своей мудрости, создал равноценную, но в ином плане образно сформулированную мысль. В переводе на русский язык она звучит так: «С бедой надо переночевать». Если вы сопоставите эти три формы образного, вы увидите, что каждый язык представляет собой огромный резервуар образной энергии. Задача художника, писателя, задача поэта, задача актера — выудить, узнать, заполучить эту образную энергию из языка. Но об этом мы тоже очень часто забываем, как забываем очень часто о том, что именно надо прочесть нам у наших классиков, с чем надо познакомиться в нашем народном творчестве. А вот, скажем, если я задам вопрос каждому из вас: как вы представляете себе образ Рудина, — представляется ли он вам маленьким, коротким, толстым, или, наоборот, у Рудина вертикальное измерение?

Но вот одна подробность: «На Рудине сюртук сидел так, как будто он из него вырос». И сразу, как вы прочтете эту деталь, эту подробность, перед вами возникает определенный образ.

Мне кажется, что самое ценное, самое важное, ведущее в искусстве — это образ. Если вы что-нибудь читаете, например Шекспира, старайтесь вычитывать основное.

Расскажу вам об одном моем разговоре с одним режиссером по поводу постановки «Короля Лира». Этого режиссера сейчас здесь нет, он за границей. Он предложил мне перенести действие «Короля Лира» в Палестину! Почему в Палестину? Очевидно, он стремился учесть мое национальное происхождение. Но он неправильно учитывал, — я давно являюсь гражданином своей собственной родины, Советской родины. Я давно уже по праву борьбы и победы пролетариата в нашей стране получил возможность, даже ощутил своей обязанностью и призванием быть наследником всей мировой культуры; переносить же действие шекспировской трагедии в Палестину — значит неправильно осваивать наследие мировой культуры, значит просто-напросто быть формалистом.

Что же нужно вычитывать? В «Короле Лире» Шекспира я лично вычитал, 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, что Шекспир стремился убедить людей в необходимости выкалывать глаза, чтобы стать зрячими, но то, что он не доверял человеческому зрению, — это несомненно. И он раскрыл это в образе Глостера. Также 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, стал свободным лишь тогда, когда ему связали руки. Вспомните монолог Лира: «Корделия, пойдем скорей в тюрьму, я буду песни петь, я буду сказки говорить». В минуту своего пленения он как будто бы познал сразу весь смысл жизни.

Эту образную внутреннюю энергию, скрытую у Шекспира, нужно вычитать и нужно показать. Идти только по пути психологического анализа, по пути оправдания тех или иных поступков — мало.

Толстой писал, что Шекспир изображает бутафорские страсти, а не человеческие, что вся выдумка с разделом королевства нужна была для того, чтобы создать трагедию о Лире. Великий художник Толстой не понял образного, скрытого в этой пьесе.

Однако жизненная судьба Толстого оказалась схожей с судьбой Лира: уход Толстого из Ясной Поляны не менее парадоксален, чем уход Лира от власти; и Толстой и Лир совершили это в одном и том же возрасте, когда каждому было около восьмидесяти лет.

Образное, скрытое в этом, — огромно.

Представьте себе человеческую трагедию. Мне кажется, что я ее ощущаю ежедневно, ежечасно, ежеминутно. Вот она, ограниченная сфера человека, — кожа облекает всего человека, на полмиллиметра от кожи еще человека нет, а вот — уже человек. Кожа представляет непроницаемую границу внутреннего мира человека. Медики давно узнали, что фотография не дает ясного представления о том, что такое внутреннее строение, внутреннее функционирование человеческого организма; они изобрели рентген как способ проникнуть через эту границу, они изобрели радий как средство вмешательства в этот внутренний мир, как меру воздействия на него, а вот в руках человека, познающего мир, есть иное орудие, такой рентген, такие лучи, которые проникают за оболочку замкнутого мира, — и это-то и есть образное.

Образное тесно связано с идейным; нет образа вне идеи, нет искусства вне идеи, нет познания вне ведущей идеи. Вот почему можно взять простую идею, скажем, мысль о том, что деньги портят человека, портят его психику, и облечь в такие образные одежды, что мысль засияет глубиной и мудростью. Посмотрим, как это выражено у нашего еврейского поэта Галкина. Я вам прочту маленький стишок в моем собственном переводе.

«Вот перед тобою 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 посереб-

рить 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».

Вот она, сила образной убедительности, проникновения в самую суть явлений.

Образное помогает вникнуть в мир, ощутить его, пробить толщу границы, скрывающей этот мир от нас. Именно это образное является неотъемлемой частью, основной природой искусства.

Вот почему мне кажется опасным всякое отклонение от природы искусства. Когда разговаривают, обговаривают, заговаривают роль до тошноты, тогда все больше удаляются от образного.

Были ли у К. С. Станиславского образные приемы? Да, конечно, ответим мы. Как, например, разрешал он пространство в спектакле «Ревизор»? Все было как будто бы чрезвычайно просто: комната как комната, приемная как приемная, гостиная как гостиная; но постановка имела свою особенность: первое действие, у городничего, разыгрывалось на абсолютно узкой, неглубокой полосе сцены, потом, по мере развития действия, комната все углублялась и углублялась, пока не охватила абсолютно всей сцены.

Сначала может показаться, что это просто формалистический прием. Но это не так, конечно: это прием крупнейшей впечатляющей силы, прием постепенного проникновения в мир, который открывается перед вами, план за планом, во всей своей реальности.

Второй момент — как К. С. Станиславский разрешал фразу: «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!» Городничий оставлял замершую на сцене толпу и двигался прямо на зрителя; в зрительном зале в это время постепенно, слабым накалом зажигались свечи люстр, и прямо в упор, выходя из роли и словно поднимаясь над всеми, городничий говорил: «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!» — после этого отходил обратно, в зрительном зале в это время снова выключался свет, и спектакль продолжался.

У Станиславского эти искания образного наблюдались на каждом шагу, этого доказывать не приходится; но вычитанным у него нередко оказывается не основное. Совершенно теряют из виду его способность оставаться в любую минуту своей жизни поэтом. Он был поэтом, он жил в широком мире идей, облеченных в образные формы. Вот чему у него надо учиться, вот что у него главным образом надо брать. Необходимо правильно изучать его спектакли, изучать, понимая, в чем сила их образного воздействия на зрителя, а не только искать, в чем методологическое их обоснование.

Это, конечно, ни в какой мере не овобождает от необходимости правильно понимать окружающий мир, правильно строить свое мировоззрение, правильно нести знамя борьбы за осуществление лучших идеалов человечества. У Станиславского надо учиться умению раскрывать истины, умению раскрывать идеи, умению облекать эти идеи в замечательные образные формы; этому надо учиться, без этого наше искусство не сможет иметь воздействующей силы.

Можно ли воспитывать в человеке эту образную способность? Мне кажется, что можно. В наших школах, именно в школах театральных, школах изобразительного искусства, к сожалению, не учат образно мыслить. А нужно бы учить. Правда, для этого требуются кое-какие предпосылки, главное — способность к образному мышлению. Наша театральная молодежь этой способностью в большинстве случаев обладает, и нужно только развивать ее.

Шолом-Алейхем, великий классик не только еврейской, но и мировой литературы, определял талант так: «Талант — что деньги: у кого они есть — есть, у кого их нет — нет».

Но деньги можно умножить. Капитал может стать действительным, может расширяться. Способность образно творить — это вопрос таланта, талант же надо совершенствовать.

Нужно обучаться, конечно, и физическим действиям, это весьма ценная вещь; чрезвычайно ценно также, когда скрипач играет гаммы или когда человек, занимающийся на рояле, совершенствует свою технику и т. д., но все же одной гаммой не проживешь. Все же одна гамма не научит понимать, что такое Моцарт. Жизнь постигается постепенно, год за годом. Недаром Гуно писал в одном письме: «Когда мне было 20 лет, я говорил: — я. Когда мне стало 30 лет, я говорил: — я и Моцарт. Когда мне стало 40 лет, я говорил: — Моцарт и я. А когда мне стукнуло 50 и 60 лет, я утверждал: — только Моцарт».

Это постижение идет постепенно. Этому необходимо обучаться, это необходимо воспитывать; необходимо воспитывать поэтическое чувство, ибо поэтами являются и актер и режиссер. Поэтому мне кажется странным, что вообще приходится говорить о роли и о месте режиссера.

Генезис режиссерской функции в театре приблизительно таков: первым режиссером был драматург. Возьмите его ремарки, характеристики действующих лиц, наконец, его традиционное право в старых театрах: он распределял роли. Потом в самом театре выкристаллизовалась организационно-служебная, административная функция режиссера. Это был разводящий, помощник, выпускающий и т. д. Но между образом, подлежащим актерскому исполнению, и пьесой, которая предполагает суждение о целом, о спектакле, постепенно, как соединяющий мост, стал режиссер.

К сожалению, положение актера и режиссера в нашем театре несколько напоминает следующую легенду о философе Мендельсоне. Был такой крупный еврейский философ Мендельсон, просветитель, основоположник просветительного движения. Он был настолько уродлив, горбат, что если бы мы поискали равного ему в нашей аудитории, включая меня, мы бы такого не нашли. И вот однажды этот горбатый, уродливый Квазимодо, но глубокий мыслитель, выродившийся, правда, впоследствии в филистера, приходит к самой красивой и самой очаровательной девушке Берлина, немке. Пришел и предложил ей стать ее мужем и ждал, что она немедленно в ответ предложит ему руку и сердце.

Девушка, конечно, ужаснулась, но умнейший Мендельсон сказал: «Я догадываюсь, что вас этот брак не устраивает, но если бы вы знали, кому вы обязаны своей красотой, то вы, пожалуй, так и не упирались бы. Как вам известно, — продолжал он, — души людей, раньше чем им отправиться на землю, предстают перед судом господ. И бог заявил мне: ты будешь так очарователен, что равного тебе во всем мире не будет; ты будешь красив, степен, мужествен, но глуп. Зато жена твоя будет уродливая, горбатая, но потрясающе умная. Я тогда взмолился и сказал: беру на себя уродливость и горб, был бы только ум, я им ограничусь. Пусть жена моя будет прекрасной».

Мне часто кажется, что таково приблизительно распределение функций в театре. Режиссеры взяли на себя горб мышления, предоставив актеру блистать со сцены во всей своей наготе. Я считаю это явление неестественным и неверным. Актер обязан мыслить, актер обязан познавать. Познание — его призвание, поэтический образ — его стихия. Вне этого нет творчества.

К сожалению, наши актеры слишком легко заполучили индulgенцию, освобождающую их от обязанности напряженно мыслить и искать. Наши актеры часто довольствуются тем, что у них красивый тембр голоса, что бог дал плечи и красивые глаза. Все это, конечно, чрезвычайно важные вещи... Ну, а что же делать мне и какое мне найти место на сцене? (Голос с места: «А глаза?»)

О глазах говорят девушке, когда она некрасива. Мне остается — мыслить. Вспоминается еврейская легенда о рождении человека, о том, с чем приходит человек в мир. В утробе матери к человеку является ангел, обучающий его абсолютно всему, всем языкам мира, всему познанию. Но за секунду до рождения (такая уж у ангелов манера) он отпускает человеку щелчок под самый нос. Отсюда два последствия: во-первых, ямочка под носом, а во-вторых, человек забывает абсолютно все. С тех пор человек отправляется в свое земное

странствование — в поисках воспоминаний о том, что он знал, в поисках постижения этого мира, и всю жизнь он тратит на это. Почему же актер должен быть свободен от этих поисков?

Отсюда и рождается недоразумение, когда режиссер «разрешает» или «не разрешает» актеру. Если бы, однако, дело стояло в плане осуществления подлинных идейных, образных задач, тогда не было бы вопросов о «разрешении». Ибо есть чувство убеждения, а там, где убеждения нет, там, где режиссер спрашивает актера: «Вам удобно или неудобно», — там дело обстоит чрезвычайно плохо и убого.

Пусть товарищи актеры не обижаются на меня. Прежде всего я считаю себя принадлежащим именно к этой профессии. Мой режиссерский опыт небольшой в смысле собственной работы. Мой опыт главным образом в том, что я актерски работал с режиссерами, и я никогда не просил освободить меня от той или иной мизансцены, потому что считал даже такую просьбу ниже своего достоинства. В мой идейно-образный мир надо включить эту мизансцену, постигнув ее образную значимость.

Так я ставил вопрос.

Так называемая педагогическая работа режиссера с актером не заключается в обязанности учить актера игре. Вообще нельзя учить играть. Это — бессмыслица. Можно медведя научить танцевать, но актера научить играть — нельзя. Актер может научиться играть. И надо лишь руководить этим процессом. Вот главное. Режиссер должен быть хорошо знаком не только с психофизической природой актера, но и с его идейным миром, с миром идей и образов, которым он живет.

В нашем театре, повторяю, произошла неправильная, к сожалению, дифференциация. Но имеет ли режиссер вообще место в искусстве как художник? И можно ли ставить так вопрос? Конечно, нелепо, потому что сценическое пространство, ритм спектакля, жанр спектакля в целом, его образная сила воздействия — все это относится к режиссеру.

Мир актера — в мире его образности, в мире замкнутой человеческой личности. Рядом с тобой стоит человек, прикрытый буквально одним лишь тонким слоем кожи. Быть может, он враг. Быть может, он друг. Раскрытие этого замкнутого мира — огромная актерская задача, которой может для актера хватить на века. Но остается еще мир всего спектакля, в котором гармонически звучит образ данного актера. Это идейный образный мир всего спектакля, его дыхание, его аромат. Вот здесь — работа режиссера. И работа режиссера с актером в том и заключается, чтобы было создано глубочайшее взаимное уважение к труду. Не тон ментора: «Будьте любезны выполнить то, что я вам говорю», — это не режиссерская работа.

Это чепуха. Можно вызвать у актера подлинно идейно-образное звучание только тогда, когда между актером и режиссером существует полная договоренность, дружество.

Вот здесь говорили о традициях. Как умел нарушать актерские традиции Станиславский, как провел он линию Хлестакова в спектакле! Он подвел под него совершенно иные исторические основы. Он произвел его не от франта, не от ффрака, не от внешнего блеска, а от Митрофанушки, от недоросля, превратившегося в Хлестакова. Нужно помнить о том, что Станиславский иногда для того, чтобы растормошить творческую атмосферу, нарушал всякие штампы. Но чем? Силой мысли и неукротимостью! Вот этот неуспокаивающийся дух исканий, где каждый штрих образен и его нужно только постигать, вот это и есть, собственно, предмет учебы у великих мастеров режиссуры: умение угадывать и знакомиться с их идейно-образным миром, точно так же как на их обязанности лежит призывать, апеллировать к актеру как к источнику идейного творчества, а не как к исполнителю, ибо актеру-исполнителю делать в театре ничего не остается. Если он поэт, творец, источник подлинных идейных замыслов, раскрывающих внутренний мир человека, — тогда перед вами подлинный носитель искусства.

Такими, наверное, были и Щепкин, и Мочалов, и Ленский; такой была Ермолова, — в этом ни одной минуты не сомневаюсь.

Вторая область работы — режиссер и драматург. Работу с драматургом мы очень часто понимаем шаблонно, трафаретно. Вмешательство режиссера в драматургическое произведение происходит иногда даже с неумытыми руками. Пишут самостоятельно целые сцены, иногда вместе с драматургом пишут всю пьесу заново. Это — неверная, неправильная «работа» с драматургом. Драматург имеет свой идейно-образный мир. Свой! И задача режиссера заключается в том, чтобы угадать, что в этом идейно-образном мире созвучно с его миром образов и идей.

Надо найти контакт. Вот почему прав А. Попов¹, когда говорит, что «Война и мир», прочитанная одним и тем же человеком в разные годы жизни, воспринимается им по-разному, как новое произведение, ибо в каждый отдельный период у человека находится новая точка отклика, новая возможность гармонизировать свой мир с миром идей, мыслей и т. д. такого огромного художника, как Л. Н. Толстой.

Задача поисков в области пьесы в том и заключается, чтобы найти драматурга с таким строем мыслей и идей, который свойствен режиссеру, постановщику. Только тогда и можно прийти к согласованности, только тогда и можно по-настоящему работать с драматургом.

Очень часто провалы, не имеющие никакого оправдания, происходят потому, что сошлись люди не то что по характеру разные, но по строю мыслей несогласные, и они не слушают друг друга, не внимают друг другу. От этого и получается, что значительная часть современных пьес наших драматургов или не реализована, или не осуществлена на сцене правильно, ибо мы требуем от драматурга, чтобы в пьесе было все сразу, чтобы там был и враг, и вредитель, и шпион, и честный боец, хватающий за руку шпиона, и т. д. Один учитель, преподавая грамматику, объяснял, что такое распространенное предложение и что такое безличное. «Вот возьмем, к примеру,— говорил он,— «Прибежали в избу дети, второпях зовут отца: «Тятя! тятя! наши сети притащили мертвеца». Это распространенное предложение, потому что тут есть отец, дети, мертвец, словом, все есть. А вдруг приходит какой-то фронт и говорит: «Светает». Что светает, кому светает, где светает? — неизвестно. Это — безличное предложение».

И очень часто мы требуем, чтобы в пьесе были и «отец», и «дети», и «мертвец», считая, что это будет распространенное, полное представление. А вот к односложному, сгущенному, лаконическому языку и образу не прибегаем.

Мне рассказывали (я еще этого не видел), что совершенно безобидный лежебока, лентяй был превращен в «Половчанских садах» в откровенного вредителя, потому что в пьесе недоставало «мертвеца». Так относиться к работе с драматургом нельзя. Работа эта — огромная, между драматургом и актером должен стоять именно тот, кто видит основной материал, кто находит ключ для перевода спектакля из драматургической образности в образность сценическую.

Мне кажется, что все эти вопросы творчества должны быть поставлены во главу угла. Мне кажется, что при всем нашем глубочайшем уважении к исключительному, ярчайшему явлению в области искусства — МХАТ, учиться у него надо с такой осторожностью, с какой мы прибегаем к кварцу. Можно обжечься. Если мы получим не ту дозу, то мы будем иметь ожог в виде схематизма, в виде штампа. Дело в том, что одна из страшнейших болезней актеров — это болезнь штампа, с которой именно боролся Станиславский. И у меня есть опасение, что взяли эту живую, трепещущую веру крупнейшего художника и превратили ее в догму, в схему.

Штамп — это актерский склероз, преждевременная старость.

У штампованных актеров все лежит готовым в кармане,— это ужасно.

Единственное, что может осветить и освежить искусство, единственное, что может вдохнуть истинное горение, о котором здесь говорилось,— это подлинное желание познать, прев-

ратить искусство в орудие борьбы за счастье человека, за освобождение человека, за покорение человеком мира, то, чему учит нас партия.

Но орудием идейной борьбы искусство не будет, если мы будем только публицистически рассуждать и анализировать явления. Орудием борьбы искусство становится тогда, когда оно имеет свое основное качество — качество образного воздействия.

Единство театра, монолитность театра возникнут тогда, когда будет достигнута гармония идей, единство идей, когда перестанут ограничиваться одними лишь методологическими приемами, которые часто высушивают и штампуют актера.

2. ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

У меня несколько грустное чувство, и вот почему. Если из моего доклада люди усвоили только легенды, тогда это печально. (Голоса с мест: «Неверно, неверно».) Поэтому я и решил покончить с легендами. Я решил покончить прежде всего с легендой о моем «мхатоедстве».

В связи с моим докладом выступило несколько товарищей, причем к одной группе выступавших относятся самые ярые мои оппоненты — товарищи Литвинов и Бабочкин. Вторая группа оппонентов — это товарищи Сушкевич и Судаков².

Я подумал: если товарищ Литвинов действительно является последователем системы, то система в огромной опасности. Я уверен, что если бы я был на месте творцов, создавших это замечательное исследование природы актерского мастерства, я бы воскликнул: «Избавьте нас от этих друзей, а от наших критиков мы сами спасемся». Почему я так говорю? Я вспомнил рассказ С. В. Образцова, как в одном месте режиссер репетировал «Бронепоезд» и вывесил такое расписание: 25-го — логическое чтение, 26-го — сквозное действие, 27-го — куски. Вот как претворяется книга Станиславского в действительности. Вы сами понимаете, что это превращается в свою противоположность. Литвинов обнаружил все эти качества вульгаризатора плохо понятой системы.

Что делает Литвинов с точки зрения одной из обязанностей режиссера — установления купюр? Он процитировал одну фразу из моей статьи «С чего начинается полет птицы?»: когда «король системы Станиславского оказался голым». Я написал: «Константин Сергеевич Станиславский, удивительно хорошо излагавший свое учение устно, изложил основы своей театральной системы в книге «Работа актера над собой» в форме, быть может, слишком наивной и слишком прямой. В этой книге король системы Станиславского оказался голым». Из этого абзаца Литвинов привел только отдельную фразу, оторвав ее

от живого мяса мысли. Видите, как можно критику книги исказить! А у Станиславского имеется изумительная первая книга, по которой можно замечательно учиться тому, как напряженно, целостно, упорно стремиться к намеченной цели, ничего себе не прощая.

Литвинов остановился еще на подтексте. Раз я сказал — «кварц», подтекст означает — искусственное, не настоящее солнце. Таким пониманием подтекста режиссер Литвинов оказывает плохую услугу системе. Затем о часах. Раз я сказал — разобрать легко, а составить трудно, значит, по его мнению, я полагаю, что система Станиславского не учит, как составлять часы. Я считаю, что это подтасовка и неправда. Я бы сказал: товарищ Литвинов, у вас остановившиеся часы; может быть, иногда вы способны сказать правду, но и остановившиеся часы два раза в сутки показывают верное время, по из этого не следует, что это хорошие часы. Итоги своего выступления Литвинов определил так: «Караул! ревизия системы Станиславского!» Нет, не ревизия, а критическое усвоение. Мне хочется, чтобы товарищи поняли разницу между догматическим и критическим усвоением системы.

Почему нельзя критически осваивать гениальную по силе и целеустремленности мысли систему Станиславского, первую замечательную попытку создать определенное учение об игре актера? Можно и должно. Есть в книге «Работа актера над собой» изумительная статья «О воображении», к сожалению, единственная, относящаяся к этой стороне творчества. Я не утверждал того, что не нужен анализ. Неверно. Я требовал прибавить к анализу ведущую силу идей во что бы то ни стало. Я утверждал в своем докладе, что вне идеи нет искусства, вне ведущей идеи нет образа. Кстати, к вашему сведению, товарищ Литвинов, я именно об идее, о ведущей мысли говорил. На это я напирал, это я подчеркивал.

Я напомню вам замечательный эпизод с коляской и канарейкой, о котором рассказывает Станиславский. Он сидел на одном из бульваров; мимо него проходила старая женщина с коляской, в которой находилась клетка с канарейкой. Можно как угодно рассуждать по этому поводу, можно это определить очень просто. Вопрос состоит в жилплощади. Старуха переезжала на новую квартиру. Перевезла все, осталась коляска, осталась канарейка. Вот она переезжает на новую квартиру. Константин Сергеевич не захотел на этом остановиться. Это плоско, и он представил себе на минуту: а что если эта старуха совершенно одинока? Что если у нее никого нет, ни одного живого существа, есть только эта канарейка, за которой она силой своего воображения ухаживает, как за родным, близким существом? Но это уже работа аналитического характера — указывать, что именно главное в жизни человека; такая

работа имеет познавательную силу, она раскрывает внутренний мир человека. Вот это и надо подчеркивать.

Все зависит от того, как продирижировать партитуру этой книги, какие мелодии выделять наибольшим образом. Конечно, можно догматически засушить систему.

Я помню свой спор с моим собственным отцом. Отец мой был очень умный человек, прекрасно талмудически образованный. Однажды в споре со мной он сказал: «Не понимаю я тебя. Жизнь, что азбука. Скажем, я эту азбуку прошел до буквы «л». Начни, пожалуйста, с буквы «м», и ты дойдешь до конца. А ты норовишь непременно снова начать с буквы «а».

Да, для каждого из нас эту азбуку надо начинать сначала, с буквы «а».

Тов. Бабочкин мне сказал: что вы можете предложить взамен этой системы? Могу ли я, Михоэлс, противопоставить себя Станиславскому? Нет, я не настолько глуп, чтобы не понимать ценности и значения этой системы, не преклоняться перед великим гением Станиславского. На роль моськи я не претендую. Но то, что каждый актер, как и каждый режиссер, обязан иметь свою систему на основе уже сделанного Станиславским, проверяя все в зависимости от своей индивидуальности, от своей устремленности, — в этом нет никакого сомнения.

В таком же смысле — в смысле определенного корректива, видоизменения, обогащения, дальнейшего развития того, что уже есть, — я говорил об образном.

Психологический анализ вне ведущей, образно выраженной идеи ничего собой не представляет.

Я хочу привести вам пример и на этом примере показать, что такое ведущая идея и что получается, когда мы забываем про эту ведущую идею и повисаем на деталях, на мелочах.

Есть замечательный актер с большим вкусом, с умением стоять перед зрительным залом и увлекать его, с большим внутренним опытом, — говорю об артисте, исполняющем роль Ивана Пазухина в «Смерти Пазухина», о Чебане. Я видел его в замечательных работах. Если роль представить себе как электрическое поле, как поле, заряженное электричеством, то на этом поле бывают наиболее напряженные точки, вышки.

И вот когда больной Пазухин, сидя в кресле, вдруг прозревает и видит, что возле него стоят люди, жадно ожидающие его смерти, когда он видит эту бездну всепожирающей страсти к деньгам, видит людей, которые готовы столкнуть его в могилу, и среди них женщину, которую он любил, тогда он восклицает: «Что стоите над моей душой? Откупиться мне, что ли, от вас?» Это — страшная, трагическая минута в этой сатирической пьесе, и чем трагичнее она звучит, тем сатиричнее звучит вообще вся пьеса. Это — вышка!

Полностью пропадает впечатление, если актер пойдет путем одного безыдейного психологически-бытового анализа. Представьте себе: Пазухин больной, накануне смерти, слова он произносит с трудом, руки не действуют, и вот в этом положении надо сказать: «Что стоите над моей душой? Откупиться мне, что ли, от вас?»

В «Отелло» есть маленький платочек, тот платочек, из-за которого разгораются страсти, который является пробным камнем, проверкой правды, к которой стремится Отелло. Этот платочек имеет огромную образную силу. Но ведь это только платочек. В нем никакой особенной ценности нет. Это мир малый, мир малых вещей. Но Шекспир положил этот маленький платочек на огромной столбовой дороге человеческих страстей. Он, Шекспир, умел играть одновременно, как будто на рояле, двумя руками: на мире малом, конкретнейшем из конкретных, и на мире большом, на мире огромных закономерностей, где сила обобщений, сила образности колоссальна. Мир малый и мир большой — одновременно. И переплетение этих двух миров дает замечательные результаты у этого гениального драматурга.

Огромная образная сила звучит в каждом великом драматическом произведении. Когда Нора на вопрос: «Что ты делаешь?» — отвечает: «Я снимаю маскарадный костюм», — то это является конкретной правдой — она меняет платье, но одновременно это имеет и огромную силу обобщения. Она сдирает маскарадный костюм, не хочет больше носить это маскарадное платье. Одновременно вы видите эту игру мира малого и мира большого, на переплетении этих двух сил вы получаете образный эффект.

Образ — это сложная и глубочайшая категория мышления, а не простая аналогия.

Коснусь второго положения, также чрезвычайно важного. Есть судьба героя, его драматургическая судьба. Автор является творцом этой судьбы, он ее выбирает, он отбирает определенные ситуации, отказывается от других. Шекспир ставит Гамлета перед целым рядом фактов. Шекспир сталкивает Гамлета с комедиантами для того, чтобы через них сообщить правду королю Клавдию. Это он выбирает эти ситуации. Я понимаю судьбу условно, как цепь драматургических положений. Почему Шекспир выбирает те, а не иные положения? Потому что он действует сообразно идее. И если бы я был математиком, я бы попытался приблизительно сказать так: образное в Гамлете есть идея, умноженная на его драматургическую судьбу. Во всяком случае, поиски образного совершенно необходимы.

Я считаю эти моменты творчества мало разработанными. Это относится и к Станиславскому, к области того творчества,

которое находится на пороге подсознания. Ссылка на одно лишь подсознательное кажется мне недостаточной.

Я хочу привести несколько примеров из своей практики. В поисках образного действует весь человек. Нельзя исключить тело человека. Здесь, кажется, товарищ Федоров жаловался на то, что стали прибегать к пантомиме. Не знаю, как это называется, но есть жизнь рук, ног, головы, тела, всего человека. Все должно бить ключом в работе, весь комплекс человеческих чувств. Ведь рука, жест имеют огромное значение.

Если мы пойдем по пути наблюдений, то по одному штриху сможем иногда определить профессию человека. Вы, может быть, замечали специфическое движение плечом и головой у скрипача. Близорукий человек раньше, чем подать руку, смотрит на руку подающего, для того чтобы не попасть своей рукой мимо. Это чрезвычайно важная вещь.

Когда даешь ученику задачу пройти слепым, он ходит прямолинейно, грубо. А слепой так не ходит, у него организовано все так, что вместо глаз у него появились уши и осязание. Поэтому глаза смотрят в другую сторону, он ходит «на ушах» и улыбается немного, потому что зрение обращено внутрь. Когда он стучит палочкой, он прислушивается,— его ведут уши, а не глаза.

Таких примеров можно привести тысячи, чтобы показать, что такое жизнь тела. Относиться к этому явлению небрежно нельзя. В нем заключается огромная выразительная, образная сила. Вот что надо учитывать, с чем надо считаться. На это не обращено у нас должного внимания, и мы являемся свидетелями известного упадка в области пластической культуры актера. Все у нас сосредоточено на одном лишь психологическом анализе.

И вот когда замечательная книга Станиславского «Работа актера над собой» попадает в бестрепетные, страшные руки высушенных догматиков, начетчиков, то она является тогда не силой, толкающей вперед, а тормозом. Об этом я писал, об этом я говорил. Нужно непременно и во что бы то ни стало относиться к этой книге с сугубой осторожностью, для того чтобы не исказить, не извратить, не принизить замечательные истины, которые изложены в системе. Без определенных коррективов книгой этой пользоваться нельзя.

Вот, например, передо мной образ Тевье-молочника, старого еврея, любящего пошутить, как я любил шутить в первой части моего выступления.

Тевье-молочник на каждое слово приводит, подобно мне, цитаты (только он цитирует Библию, а я — легенды). Но толкует он эти цитаты по-своему. Он не совсем образованный человек в Библии, в Талмуде не искушен. Чтобы вам было ясно, я приведу только один пример.

Есть молитва «Исцели нас, боже». Как Тевье-молочник переводит эту молитву на свою обыкновенную речь? «Господи, пошли нам лекарство, болезнь у нас самих найдется». Как видите из пекоторых выступлений, «болезнь у нас самих найдется». Спрашивается: как его играть, этого странного человека, постоянно сыплющего подобными цитатами, но переживающего огромную трагедию?

Вы можете идти по пути анализа, объяснения — объяснения о жилплощади для старушки с канарейкой. Вы уроните образ, а Тевье-молочник минутами обращается наверх и задает вопрос в такой образной форме, в которой только народ может образно разговаривать со своей судьбой.

Когда он жалуется на то, что его покидают дочери, он становится в позу молитвы и произносит так: «Растет дерево, дуб в лесу. Приходит человек с топором и отрубает ветвь, и снова ветвь, и снова вствь. Что делать дубу без ветвей? А не лучше ли будет, сын человеческий, чтобы ты взял топор и подрубил дерево под самый корень, и пусть будет конец?»

Так в отчаянии этот человек, говорящий притчами, вдруг раскрывает свою трагедию.

Как его играть? По пути лишь одного психологического анализа? Тогда вы не найдете, каким путем приходит ему на уста эти образы, эти сравнения. Один человек у Шолом-Алейхема в «Тевье-молочнике» работает на целый народ. Тут объемная психика людей, тут история, и она приобретает образную силу.

Надо раскрывать не только конкретнейший из конкретнейших миров, мир малый, заключенный в психике отдельного человека, но и раскрывать социальную судьбу человека. Вот в чем заключается основная цель. Это даже не корректив к системе, потому что Станиславским были высказаны такие мысли. К сожалению, заимствуют аналитическое, не приобщаясь к той огромной синтетической мысли, которая была свойственна этому гениальному художнику. Вот что надо мне в основном сказать.

Мы вкладываем в работу все: трепещущие руки, горящие глаза, темперамент, страсть, радость познания — через искусство.

В наших школах должен быть предмет изучения искусства с точки зрения образных приемов. Мне хочется, чтобы ученик или студент, приходя и отвечая по литературе, мог мне объяснить, почему в «Дворянском гнезде» рядом с Лизой фигурирует музыкант Лемм и почему в «Накануне» рядом с Еленой фигурирует скульптор Шубин. Есть что-то определяющее в этих спутниках или нет?

Мне хочется, чтобы будущий актер помнил: первый момент творческого прикосновения к роли — это своего рода возведе-

ние строительных лесов. Будущий образ как будто обволакивается лесом ассоциаций и сравнений.

Когда я встретился с Лиром — одна из крупных, трепетных встреч в моей жизни, — то у меня было возведено огромное количество строительных лесов вокруг этого образа. Лир и «Пророк», Лир и «Новое платье короля» Андерсена, целый лес ассоциаций, без которых я не мог выкарабкаться на высоту этого образа. Этот строительный лес ассоциаций, это волоконно образности должны в первую голову работать. Если этого нет, остаются только такие вопросы, которые очень часто актер задает режиссеру: «Из какой комнаты я вышел для того, чтобы войти в эту комнату?» Это — важные вещи, но не определяющие.

Почему у нас непременно желают стричь все под одну гребенку? Каждый человек, имея за собой сорок-пятьдесят лет жизни и двадцать-тридцать лет работы, имеет право познавать сам, пользуясь всем на свете, что он накопил в своей учебе и жизни, одновременно разворачивая образы своими собственными руками.

Можно ли оперировать готовыми формами и готовыми вещами, не включая их в органическую сущность виденного? Почему Толстой, Золя и Бальзак имеют совершенно разные темы и идеи, разные манеры и приемы?

Нужно во что бы то ни стало стремиться шлифовать творческую индивидуальность, не навязывая, а прививая ей именно то, что в системе для нее наиболее пригодно. Система богата; можно из нее взять одно, другое, третье. К этой системе, только что начатой, можно и должно прибавлять, развивая ее, углубляя, видоизменяя и обогащая. Эту мысль надо усвоить. А крики об опасности, что придет какой-то старый актер и скажет, что он все это давно уже знал, что никакой системы ему не надо, — вздорные крики. Это — плохой актер, а потому по нему равняться нельзя. Он отпетый человек, если за двадцать пять лет не усвоил того, что нужно непрерывно совершенствовать себя и создавать законы собственного творчества. Это — халтурщик, а не актер. Не будет у него создано никогда ни ведущего, ни просто крупного образа.

Говоря о роли режиссера, я имел в виду, чтобы режиссер чувствовал в актере источник идейного творчества, образного творчества. У каждого актера есть свой идейный образный мир, есть ряд тем, которыми он живет, свой образ, который он вынашивает. И режиссер обязан учитывать этот мир, на этом строить свое искусство, а не навязывать актеру то, что у него создалось в кабинете. Я считаю, например, абсолютно неверным заявление товарища Лойтера³ о том, что уже в застольный период надо актеру рассказать мизансцену. Это совершенно неверно: застольный период этой задачи не может выпол-

нить. Застольный период нужен прежде всего, на мой взгляд, режиссеру. Режиссеру он нужен для того, чтобы изучить определенные ситуации, познакомиться с актером в данном тексте и в данной ситуации, но предписывать заранее намеченную мизансцену творческому воображению актера — этого делать нельзя.

Я уверен, что раскроются огромные возможности, когда рядом с анализом, который нам необходим (анализ — непременное условие работы), возникнет огромная сила синтеза, раскроются музыкальные данные человека, зазвучат новые идеи, новые герои.

И вот, когда стоишь перед вами, спрашиваешь себя: что бы мне еще хотелось сыграть? Сыграть, скажем, Чкалова. Что мне хочется в нем сыграть? Что подкупает меня в этом герое? Вот я себе представляю актера, который будет играть Чкалова. Согласно трафарету он такой сильный, грозный, все отшвыривающий резким, кованым жестом и т. д. А ведь Чкалов был человеком, который не мог примириться с сознанием невозможного. Чкалов не признавал невозможного; Чкалов бросил вызов всему невозможному. Это ведущая идея. Оскорбительно было для Чкалова не суметь чего-то сделать на своей машине. Биография Чкалова рассказывает, как он пролетал на своей машине над водой, под мостом.

Вот — сыграть задумавшегося человека! Чкалов — прямой сын Ломоносова. Чкалов — искатель истины, богатырской силы человек. Вот — сыграть его, воплотить его! Вот оно, идейно-образное, что должно лечь в основу драматургического произведения.

Почему наши драматурги занимаются схематизмом? Потому что они перестраховываются. Схематизм давно уже стал не только доказательством беспомощности, но сознательным закрытием глаз на действительность. Схематизм есть форма перестраховки.

Если бы появилась образная идея, тогда никакие скидки не помогли бы.

На этом я заканчиваю.

Нужно, чтобы актер наконец зазвучал поэтом, нужно, чтобы режиссер зазвучал поэтом! Нужно прекрасное знание ремесла, но нужнее поэтический дар, тогда наш труд превратится в призвание художника-гражданина нашей замечательной свободной Советской страны.

Драма и театр

Нет никакого сомнения, что искусство театра является функцией драматургии. Драма — источник всех наиболее важных, наиболее жизненных творческих отправлений театра. Драматургия и театр живут в сопряжении, где изменение в одном сочлене этой формулы вызывает определенные и соответствующие изменения в другом. И не случайно расцвет театра, утверждение поразительных качеств, свойственных театру в различные исторические эпохи, всегда были, есть и будут связаны с именами выдающихся драматургов. Будь то Лопе де Вега, Гольдони, Шекспир, Мольер или Вольтер, Расин, Корнель или Гоголь, Островский, Чехов, Горький и т. д. И наоборот, кризисы театра совпадали всегда с безвременьем в драматургии. А театральные стабилизированные будни всегда бывали связаны с длинным рядом имен драматургов, отличавшихся друг от друга лишь фамилиями, но в своих произведениях походивших друг на друга как две капли воды.

Кризисы драматургии почти всегда вызвали попытки театра самоопределиться и отложиться от нее. Это приводило к вящему расцвету формализма, знаменовало упадок определенной школы и выражало не что иное, как распад двучленной формулы, в которой выражен закон жизненной и органической связи драматургии и театра. Попытки эти, естественно, изживались в конце концов театрами. Распад формулы приостанавливался самой жизнью. Постепенно разрыв между театром и драмой сокращался, затягивался тканью, живой

плотью взаимного понимания, и тогда, глядишь, блеснет почти одновременно великий автор и его, именно его, актер.

Где и в чем острее всего сказывался кризис в драматургии? Или, вернее, какое место наиболее уязвимо, наиболее чувствительно реагирует на малейшее нарушение в этом плане органического сосуществования искусства театра и драматургии? Полагаю, что таковым является то, что называется жанром. Кризис жанра, болезнь жанра, смерть жанра, рождение жанра — именно так следовало бы обозначать различные моменты в истории изменений и эволюций драматургии и театра.

Итак, о жанре. Не претендую на абсолютно точное, научное, строго очерченное и сформулированное определение. Мне хочется в данном случае подчеркнуть лишь важнейшее в жанре. Волей основного идейного замысла автора действующие лица драматургического произведения ввергнуты в определенную систему взаимодействий и взаимоотношений. Из суммы этих взаимодействий и взаимоотношений складывается основное и главное действие пьесы. Система эта организована чрезвычайно строго и пронизана насквозь идейной целеустремленностью автора. В пределах этой системы взаимоотношения и взаимодействия героев пьесы скрещиваются и пересекаются, двигаясь по определенным орбитам своих драматургических «судеб» с чрезвычайной закономерностью вокруг основной оси действия, и являются выражением основных интересов, целей и страстей героев. Основной идейный принцип, положенный автором в основу организации системы жизнедеятельности своих героев, и является определяющим в понимании жанра. И пусть в основу драматургического произведения ляжет одна и та же вечная тема любви, мы в одном случае, при одной системе, получим трагедию, а в другом комедию. Дело здесь, повторяю, в основном принципе, положенном автором в основу организации системы жизни действующих лиц.

Мы, таким образом, устанавливаем, что жанр всем существом своим, пуповиной своей теснейшим образом связан с замыслом автора, то есть с его мироощущением и миропониманием. Жанр, таким образом, носит на себе следы индивидуальности автора. И поэтому сказать о произведении: «это — комедия» или «это — трагедия», — значит сказать далеко не все. Здесь играет роль индивидуальность драматурга, и поэтому можно говорить о глубоко различнейших жанрах трагедий Эсхила или Шекспира, комедий Мольера или Гольдони, Гоголя или Грибоедова. Именно в отношении жанра справедливо утверждение, что тон делает музыку. Именно здесь, в тоне, выражена специфика миропонимания и мироощущения автора. И именно это специфическое делает столь убедительными, столь правдивыми, столь жизненными и оправданными жан-

ры, открываемые авторами как новые земли. Именно тон так отличает и отделяет комедийный, скажем, жанр «Ревизора» или «Женитьбы» от тоже комедийного жанра «Свои люди — сочтемся». И будет верно утверждение, что крупное явление в драматургии, новая звезда на этом небосклоне обозначает открытие нового жанра, неповторимого, как неповторима крупная человеческая индивидуальность.

Жанр — это лицо драматургического произведения. И пусть оно согласно законам природы имеет два глаза, нос, рот, уши, все же на фоне многих лиц мы всегда выделяем наиболее вдохновенные, наиболее выразительные и в таких случаях, как мы очень часто выражаемся, наиболее типичные лица. Но эти наиболее типичные лица отнюдь не построены по рецепту детской схемы: «Точка, точка, два крючочка, носик, ротик, оборотик». Эти типичные лица не страдают схематизмом. Нет, в них природа после целого ряда исканий, экспериментов достигает, наконец, высот мастерства и совершенства. Так и в драматургии появляются жанры Софокла, Расина, Шиллера, Лессинга, Ибсена, Сухово-Кобылина, Чехова и т. д.

Вполне естественно, что в эпоху великого социалистического строительства, когда происходит интенсивнейший процесс формирования нового миропонимания и мироощущения, мы вправе ожидать рождения новых жанров в драматургии, а следовательно, и в театре. Эти новые жанры и должны явиться выражением усвоения нашими художниками метода социалистического реализма. Но, к сожалению, необходимо констатировать, что процесс зарождения жанров, находящийся в теснейшей связи с процессом формирования индивидуальности советского художника, происходит недостаточно быстро. Слишком часто вместо жанра полнокровного, полноценного, дышащего всеми переливами богатой индивидуальности советского человека, мы имеем дело с суррогатом нового жанра, с типичными внешними выхолощенными схемами. В целом ряде наших современных пьес мы получаем не систему, а механическое сцепление отдельных живущих за свой риск и страх, схематически очерченных героев. И это вместо живой, организованной на жизненных, правдивых принципах системы взаимодействий и взаимоотношений действующих лиц.

Схематизм — это ложно понятая природа жанра в искусстве, где место изображения и раскрытия истинных, закономерных и неизбежных в своей закономерности взаимоотношений героев занимают выдуманные, публицистически обобщенные и обнаженные даже не взаимоотношения, а просто отношения лиц с нарицательными качествами и нарицательными именами. Иначе говоря, мы имеем здесь дело с болезнью жанра. Отсюда и схематизм. Очевидно, авторы, страдающие схематизмом, не справляются с грандиознейшими задачами формиро-

вания своей психики и соответствующего мировоззрения. Художники, очевидно, недостаточно связаны с окружающей их конкретной действительностью. Они ее не понимают до конца, не чувствуют биения ее сердца и часто противопоставляют себя ей, скользят лишь по поверхности жизни. Отырыв художника от нашей творчески насыщенной действительности приводит часто к тому, что художник начинает жить в узком кругу весьма специальных и формальных, чисто эстетических проблем — вот одна из основных причин этой болезни. Быть оторванным от нашей жизни — значит быть оторванным от народа, не понимать нашей действительности, значит не понимать наш советский народ. Но, не зная и не понимая его, нельзя по-настоящему творить и нельзя служить народу своим творчеством.

Далее. Социалистический реализм — это явление глубоко идейного порядка. Он требует от нас точного и глубокого чувства нашей действительности в свете глубокого понимания великого процесса социалистического строительства нашей Родины. Но, оторванные от полноценного восприятия нашей жизни, художники замкнуты как бы в самих себе, — им не достичь огромных идейно-художественных высот социалистического реализма. Их реализм плоский, приспособленческий, внешний и, пусть это не звучит парадоксом, формалистический. Да, есть формалистический реализм — реализм как уступка или же реализм как фотографическое воспроизведение в одном сером, будничном свете чисто внешних форм глубоких внутренних процессов. Только яркая, идейно сформировавшаяся, с ясными и предельно очерченными контурами подлинно советского миропонимания личность художника может забраться на вершину социалистического реализма и быть создателем нового, современного жанра, в котором система организации и взаимоотношений действующих лиц отразила бы глубоко и верно, с огромной образной впечатляемостью соотношение основных сил общественной жизни.

Но очень часто мы встречаемся с явлениями, которые обуславливают заболевание жанра. Весьма часто художники опасно относятся к нашей действительности и не решаются нырять в ее глубь. Вместо этого мы встречаемся с трусостью и перестраховкой в искусстве. Обывательщина не позволяет художнику стать творцом подлинного, жизненно правдивого жанра.

Театры ищут в спектаклях сценический эквивалент драматургическому жанру. Именно в этом задача постановщика. Поэтому будет верным утверждать, что через «Короля Лира» можно ставить Шекспира, через «Ревизора» — Гоголя, через пьесу — автора. Только в этом гарантия правильно угаданного жанра и правильно осуществленного спектакля. И бывает так,

что после целого ряда упорнейших исканий театру с огромнейшим трудом удается найти ключ к раскрытию одного-двух авторов. Так это было с Гоголем и Островским в Малом театре, с Чеховым и Горьким в МХАТ. В книге Вл. И. Немировича-Данченко «Из прошлого» мы встречаемся с несколькими чрезвычайно интересными страницами, рассказывающими о том, как была раскрыта природа драматургического действия чеховской «Чайки». Эта природа означала не что иное, как появление, открытие нового жанра. Театр угадал эту вновь открытую систему взаимоотношений и нашел, таким образом, ее сценическое выражение.

Подобные минуты — счастливейшие в жизни театров. Театры спешат зафиксировать найденное, они утверждают во вновь обретенном, они обобщают и выводят законы актерского поведения на сцене. Естественно, что обобщение это и законы эти теснейшим образом связаны с теми драматургами, личности и произведения которых были раскрыты театрами.

Однако часто бывает и так. Ограниченные в своем кругозоре пройденным этапом познания определенного жанра, некоторые театры начинают навязывать этот свой опыт, выраженный в определенных формах сценического поведения, иным, почти всем прочим произведениям драматургии и почти всем прочим авторам, с которыми им приходится иметь дело. В таком случае они заболевают специфической болезнью, известной на актерском языке под названием «штамп». Театры «штампуются». Это выражается особенно ярко тогда, когда театры начинают проверять свое обретенное сценическое богатство, поворачивают себя лицом к новой теме, современной или классической. Здесь-то мы и встречаемся очень часто с явлениями штампа — этого червя, разъедающего актерское дарование. И не случайны неудачи ряда крупнейших театров, оказывающихся неспособными, несмотря на гигантские силы коллектива, несмотря на совершенную зрелость их мастеров, поднять груз классической трагедии или раскрыть сложность современной нам советской темы. Мешает обретенный штамп, актерский склероз. Та болезнь, борьбе с которой посвятил всю свою творческую жизнь в искусстве К. С. Станиславский. Эта болезнь, как и схематизм, коренится в отставании художника от быстро текущей, чрезвычайно динамичной, непрерывно эволюционирующей и изменяющейся действительности. Последняя требует столь же быстрого роста сознания, столь же быстрого процесса формирования и обогащения индивидуальности. И жестоко мстит тогда, когда успокоенные мнимым или даже заслуженным успехом художники останавливаются в своем росте и почивают на лаврах.

Еще совсем недавно некоторые снобы от театра и драматургии резко отделяли идеологию от театра. Им казалось, что

можно спокойно работать над Шекспиром, Грибоедовым и другими и спастись в драматургии прошлого от «навязываемых» и, по их мнению, чуждых искусству отступлений в сторону идеологии. Не приходится говорить, насколько подобная точка зрения является свидетельством нищеты и убогости мысли. Наша современность на каждом шагу доказывает теснейшую связь, функциональную зависимость роста искусства от роста сознания. Наш советский зритель, проходящий в театральные залы, вправе ожидать от мастеров сцены и от авторов драматургических произведений полноценного раскрытия яркого, пышущего здоровьем и полнокровием жанра. В нем расцветают богатые образы, в нем открываются сложные и яркие миры художников. В нем раскрывается богатейшая игра современной нам советской эпохи и неповторимая индивидуальность советского человека, творящего будущее.

1939 г.

Герои, волнующие мое воображение

В бедном, маленьком домишке с низким потолком в позднюю ночь над столом с огарком склонился десятилетний мальчик. В глазах у него пытливость, в голове — догадки, сомнения, минутами растерянность и снова горение.

Поздно. В доме все спит. Кряхтя, проснулась бабушка и, увидев бодрствующего мальчика, ни капли не удивилась: изучение Талмуда — дело сложное и требует большого прилежания и неусыпного труда.

Вскоре, однако, глаза ее замигали в недоумении — на столе не было толстого фолианта, и нежный мальчик с пейсами не распевал традиционным напевом текстов Талмуда.

Тревожно спрашивает бабушка:

— Что ты делаешь?

— Я хочу из прутиков склеить то, что мне напомнило бы форму земли, — ответил мальчик.

Это был Соломон Маймон. Его сознание получило первый толчок, и отныне он проносит через всю свою жизнь единую, всеобъемлющую, всепожирающую, огненную страсть — страсть познания.

Постижение истины, разгадка мира, объяснение действительности — вот она, эта страсть. Это она определила величественный и временами одинокий путь Ломоносова. Человеком такого же стиля, хотя и менее удачливой судьбы, был Соломон Маймон.

Подобные люди взбираются на горы человеческого позна-

ния и шагают по вершинам. Пусть там ослепительный холод чистого вечного снега, пусть моментами они обречены на одиночество, на непонимание со стороны тех, кто отстал, кто труслив, кто нерешителен, кто копошится внизу,— они сверху глядят в будущее. В груди их бьется горячее сердце. Они постигли то, что им стало дороже всего на свете. Они горят жаром познания, около которого будут согреваться будущие поколения.

Признаюсь, мое воображение всегда больше всего волновало искания таких людей. Они заражают меня своим темпераментом, своей романтикой, своими героическими судьбами. Тема — мир и человек, вперяющий свой взгляд в этот мир; действительность и мировоззрение человека, почерпнутое из опыта действительности,— это, пожалуй, одна из центральных актерских и режиссерских моих тем.

В плане этой темы я работал над образом Лира. Та же тема звучала в моей работе над образом Тевье-молочника. О том же должен сказать и спектакль, который я готовлю сейчас и который в ближайшие дни увидит свет рампы,— «Соломон Маймон».

Работа оказалась чрезвычайно сложной. Несправедливо забытая фигура Маймона требовала тщательного изучения по источникам, по отзывам современников, по историческим документам.

Не понятый, обладающий предельной нетерпимостью по отношению к любой фальши, непримиримый враг приспособленчества, он был оплеван современниками, осужден «миролюбивыми» историографами и предан забвению в течение целого столетия.

Драматург Даниэль очень много сделал для того, чтобы превратить важнейшие этапы биографии Маймона в драматургические ситуации.

Мне удалось найти тесную связь, духовное родство Маймона и Гейне. Маймон — тот, кто расчистил путь для Гейне. Маймон — духовный предок великого поэта, прямой его предшественник.

Сейчас эта ближайшая работа, естественно, заслонила все остальные. В голове — образы этого, такого далекого мира. Канун французской революции. Сначала польское местечко, потом столичные салоны. Талмудист-самоучка, один из самых острых, глубоких и решительных критиков Канта, признанный им самим. В письме к Маймону крупнейший философ Кант писал: «Никто так глубоко не понял меня, как Маймон». Широкоплечий, сильный, кажущийся несколько эксцентричным на общем фоне успокоенных интеллигентов. Таким я представляю себе Соломона Маймона, и таким он выглядит в исполнении Зускина. Потрясающие картины быта и нравов, ожив-

пие в удивительно выразительных и полноценных эскизах Фалька,— все это, повторяю, свежо еще, волнует и мешает мне говорить о дальнейших планах.

А впереди работа над «Блуждающими звездами» Шолом-Алейхема.

Две звездочки жизни зажглись на тусклом горизонте неказистой местечковой действительности. Сын богача Рафаловича Лейбл и дочурка бедного кантора Рейзл встретились и полюбили друг друга той неодолимой страстью первой любви, которая запечатлевается на целую жизнь. Промчится много лет, и они, разлученные почти тотчас после пожатия руки, после клятвы в любви и верности, снова встретятся, когда он — уже знаменитый еврейский актер Рафалеску, а она — всемирно известная певица Роза Спивак.

Злой рок черной тенью лег между этими местечковыми Ромео и Джульеттой. Но эта тень оказалась еще чернее вражды Монтекки и Капулетти: их разделила пропасть социального неравенства, бешеная игра «людей воздуха», сутолока людей бездомного народа. Они стали блуждающими звездами, и по неизведанным и сложным орбитам носились они по всему необъятному пространству Европы и Америки, с неутомимой жаждой в груди, с неугасимой тоской в сердце в поисках друг друга. Единственным углом, в котором они могли укрыться, стало искусство.

А еще дальше — «Ричард III». Но о нем еще не решаюсь говорить. Смысл его лишь постепенно раскрывается передо мной. Его осуществление в постановке Радлова намечено на 1942 год.

В этой работе я фигурирую уже в качестве актера. Но об этом — попозже, так же как и о работе над пьесой писателя Бергельсона, посвященной событиям 1905 года, и над пьесой поэта Галкина из нашей советской действительности. Обо всем этом — в другой раз.

1940 г.

Уланова — Джульетта

1

Уланова — актриса балета, художник чрезвычайно ограниченного пластического искусства, искусства «немого», а потому, несмотря на все впечатление, на всю выразительность, она склонна скорее к передаче общих лирических и романтических чувств, нежели к раскрытию сугубо человеческих реальных страстей.

Так дело обстоит в балете, когда речь идет о классической «Жизели», о фантастическом «Лебедином озере», где Уланова блестяще обнаружила свои музыкально-пластические возможности. Уже здесь мы видим перед собой совершенного художника, усвоившего прекрасные традиции неповторимого, лучшего в мире русского балета.

Критики видят в творчестве Улановой продолжение великого танцевального искусства Павловой. Тем не менее современный зритель угадывает в ней носителя новых черт в балете. В этом убеждает особая глубина, психологическая мощь ее исполнения, мощь, которая оказывалась значительнее и Жизели и Лебеда.

Быть может, именно поэтому Уланова в своих образах кажется порой не исчерпывающе убедительной. Как будто она умалчивает о чем-то, что могла бы сказать, если бы к тому были необходимые сценические предпосылки. Дальнейшая актерская дорога Улановой подтвердила справедливость этого впечатления. Последняя ее работа — образ Джульетты в балете «Ромео и Джульетта» по теме Шекспира — дала возможность

Улановой полностью раскрыть свои скрытые до того актерские качества.

Джульетта — Уланова — поистине новое слово в балете. Здесь нет больше отвлеченно-лирических балетных стихий, нет здесь и сказочно-фантастических танцевальных изощрений. По выражению одного из критиков, она «чувствует танцюя и танцует чувствуя», — чувствуя подлинную истину конкретных человеческих страстей. И в этом ее настоящая сила. Ее Джульетта — танцующая, бессловесная, не произносящая ни единого шекспировского стиха — производит впечатление незабываемое, впечатление действительно шекспировского образа.

Наш советский балет уже давно ставит перед собой задачи отражения на своем художественном языке реальных, истинных человеческих страстей. К этому вели и «Красный мак», и «Бахчисарайский фонтан», и многие другие начинания ленинградского и московского балета. Все это, однако, оставалось в плане эксперимента и не выдерживало сравнения с классическими балетными произведениями.

Впервые новая тема зазвучала с огромной силой убедительности в Улановой — Джульетте. Здесь ее дарование раскрылось всесторонне и объяснило нам то, что, быть может, было непонятно, когда мы смотрели ее прежние работы и чувствовали, что Уланова о многом и многом умалчивает, недосказывает.

Ей тесно было в рамках классического балета. Глубоко прочувствованные идеи гуманности, которыми пронизано все искусство Улановой, не находили для себя необходимого сценического материала в сценариях и образах старого балета. В Джульетте Уланова эти возможности обрела, здесь она нас познакомила со всей силой своего исключительного обаяния и мастерства.

С первой минуты, когда Уланова в неподвижности стоит, спрятавшись за креслом, она приковывает к себе и к судьбе играемого ею образа все внимание зрителя. Ибо секрет ее искусства не только в мастерских сложных балетных танцевальных фигурах, но и в неподвижности, в любой позе, во всей атмосфере жизни ее образа, во всем ее аромате. Джульетту в исполнении Улановой следует считать выдающимся явлением в искусстве советского балета.

2

Уланова — это болезнь моей души. Не могу о ней говорить спокойно. Дело не в том, что она неповторима. Конечно, она неповторима. Но я бы сказал, что она — божественна.

Уланова мне напомнила Комиссаржевскую. А что было в

ней? Выходил человек на сцену, не произнося еще ни единого слова. Но вы сразу же ощущали появление целого мира.

Я не случайно говорю, что она божественна. После «Ромео и Джульетты» в зале осталась даже так называемая «галошная» часть публики,— осталась та публика, которая обычно, не дожидаясь конца, бежит к вешалке. Есть предел аплодисментам и вызовам, можно вызвать десять-двенадцать раз. Но нет, ее вызывали без конца. В чем дело? Оттого ли, что хотелось высказать ей свою благодарность? Нет, хотелось лишний раз посмотреть на Уланову. Вот впечатление, которое она произвела.

Станцевать Шекспира, и так, чтобы об этом говорили, что это действительно шекспировский образ, что такой Джульетты не было даже в драме,— это значит открыть новую страницу балетного искусства. Это и сделала Уланова.

1940 г.

Актерское призвание

БЕСЕДА С МОЛОДЫМИ АКТЕРАМИ

Мне хотелось бы поговорить об актерском призвании, об отличиях между профессией и призванием — понятиях, часто неверно отождествляемых. Ведь одна только любовь к делу еще не является доказательством того, что человек пошел по правильному пути, что он избрал именно ту профессию, к которой он призван.

Нельзя себе представить, что может существовать безыдейный писатель. Но как часто, к сожалению, мы встречаемся с безыдейными актерами! Если у актера хороший голос, статная фигура, вопрос о призвании для него решен: он актер. Он не подозревает, что эти данные не решают проблемы актерского призвания. Подходить к актерскому призванию нужно с иным мериллом: надо уяснить, может ли он обогатить своего зрителя, прибавить новое в постижении мира.

Существует вредная тенденция отрывать идею от художественного произведения, абстрагировать ее. В понятии «идейное содержание образа» надо различать два момента: идею и художественный замысел. Есть «вообще» идея, посетившая сознание художника, но для художественного произведения этого мало. Для того чтобы выразить идею в художественном произведении, необходимо, чтобы она переключилась в художественный замысел. Этот замысел возникает лишь тогда, когда идея находит созвучие во внутреннем мире художника, когда она начинает служить доказательством того, что он постиг, чем он живо заинтересован.

Но на сцене мы не объясняем, мы действуем. Нам нужно идею, замысел воплотить в осязаемые образы. Эти образы — сценический язык, средства, которые подчинены главной и единственной цели — выразить идею, поделиться со зрителем своим пониманием мира.

И если у актера или режиссера есть это правильное отношение к цели и средствам, если идея произведения включилась в его внутренний идейный мир и родился художественный замысел, — в спектакле не может быть ничего случайного, в нем будет лишь «необходимое и достаточное» для выражения идеи.

Итак, наши средства — сценический язык. Бесконечно богатый язык.

...У Тевье много дочерей. Одна за другой они покидают отцовский дом. Он переживает мучительную боль.

Как передать это пластически?

На сцене печь и у противоположной стороны дверь. Это — антагонисты. У печи, очевидно, проходили минуты уюта. Здесь был семейный очаг. Через дверь уходили дочери. Именно в эту дверь стучались, приходили люди, забирали и уводили дочерей из отцовского дома в какую-то далекую жизнь. И вот всякий раз, когда Тевье в душевном смятении движется по комнате, ему хочется согреться, ему не хочется мириться с одиночеством, с разрушением домашнего очага, он тянется к печке, что-то постоянно ищет около нее, здесь движения его доверчивые, ищущие. Когда же он подходит к двери, проверяет, заперта ли она, у него движения тревожные... Эти движения органичны, они необходимы. Здесь мизансцена не случайна.

Как научиться сценическому языку?

Лучше всего учиться у классиков литературы. Учиться, постигая закономерность их приемов, служащих средством раскрытия идейного замысла. Ну вот, скажем, первая глава гоголевской «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». В ней описаны различия между Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем. Вот где можно понять закономерность приемов Гоголя. Гоголь гениально подмечает тончайшие нюансы, которые отличают Ивана Ивановича от Ивана Никифоровича. Он приводит множество мельчайших отличий. Почему же перечисляет Гоголь столько различий между Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем? Да потому, что между Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем никакого различия не существует. И именно это подчеркивается художественным приемом, позволяющим ему в конце повести воскликнуть: «Скучно на этом свете, господа!»

У классиков литературы можно учиться и другим законам искусства — закону «необходимых и достаточных данных для

решения задачи». В подлинном произведении искусства не бывает ничего случайного. Два образа — Лиза из «Дворянского гнезда» и Елена из «Накануне». Рядом с ними, не принимающая участия в развитии романа, идут спутники. Спутник Лизы — музыкант Лемм, спутник Елены — скульптор Шубин. Случаен ли этот выбор? Нет, это, конечно, определенный художественный прием. Лирический замкнутый в себе мир Лизы лучше всех оттеняет музыкант Лемм. Елена — вся в движении, в действии, в пластическом раскрытии. И здесь возникает образ скульптора Шубина. Это — художественный прием, подсказанный идейным замыслом.

Сценическому языку нужно учиться, конечно, и у жизни путем ежедневных, ежеминутных наблюдений. Стремясь объяснить явления, необходимо во что бы то ни стало добраться до их сущности, то есть идейно постигнуть наблюдаемое.

Но достоянием искусства наблюдаемое станет лишь тогда, когда художник постигнет принцип, легший в основу наблюдаемого им явления, когда в его произведении прозвучит осознанная им закономерность явления.

Рядом с вопросом, как обучиться сценическому языку, нужно поставить и другой вопрос: как им пользоваться. Я имею в виду средства, вызывающие часто слезы и смех зрителя. Об этом очень хорошо говорил Шолом-Алейхем, описывая в «Блуждающих звездах» начало карьеры одного актера. История обычная. Труппа лишилась первого любовника. Был в театре какой-то незаметный человек. Ему поручили быть первым любовником, загримировали, одели. Он был одет и загримирован абсолютно так, как тот, «настоящий» первый любовник. Но не успел он выйти на сцену, как в зале раздался смех. Чем больше он играл, тем больше смеялись. А роль была героическая. После этого его поймал за кулисами директор театра, отпустил ему пощечину, сказал: «Мерзавец, чего же ты мне раньше не сказал, что ты комик?» Так началась его карьера комика. Вот как опасен бывает смех!

Не менее опасны слезы, если это сентиментальные сцены. В этой связи мне хотелось бы сказать о других слезах — слезах глубокого волнения, которое испытывает зритель в последней, заключительной сцене «Трех сестер». Три сестры, три русские женщины совсем недавнего прошлого смотрят прямо перед собой и встречаются со взглядом современной женщины, сидящей в зрительном зале. Эта мизансцена вызывает трепет, слезы. Но не слезы жалости и не слезы восторга, а слезы, я бы сказал, верные, необходимые; они, эти слезы, — от истинного волнения.

У каждого актера есть круг своих идей, круг своих тем. Наша критика очень часто представляет себя в роли экзаменатора и ставит отметки, не интересуясь идеями актера.

Меня лично больше всего волнует тема: человек, поставленный лицом к лицу с миром, поведение этого человека, движимого страстью познания. Человек вглядывается в мир в страстном стремлении познать и объяснить его. Страсть познания самая сильная; ибо даже любовь есть, собственно говоря, разновидность этой страсти познания. И когда ты видишь вопиющее нарушение элементарной справедливости, видишь страшные преступления, совершающиеся в мире, ты должен объяснить, познать, занять позицию в отношении всего этого. Вот почему трагический образ человека, вечно ищущего, мятежного, ошибающегося и приходящего в конце концов к тому, чтобы заплатить жизнью за кроху истины,— тема, которая больше всего меня волнует. Актер обязан иметь круг своих тем. В их раскрытии — его призвание.

Тяжко бывает уходить из театра, где спектакль не только не прибавил ничего к твоим знаниям, не обогатил тебя, но, наоборот, как бы обокрал, заставил пережить горькое разочарование, и тебе показалось, что ты пришел в театр с большим богатством, нежели ушел из него.

Актер загримирован, наряжен, выходит на сцену, и десятки тысяч свечей освещают его. Он несет свое искусство, как проповедь. Но если актеру нечего сказать зрителю, он не имеет права выходить на сцену.

Идейное содержание сценического образа есть начало и конец нашего искусства.

1940 г.

„Испанцы“ Лермонтова

Постановка «Испанцев» Лермонтова в Государственном Московском еврейском театре является для нас очень увлекательной, интересной, но в то же время чрезвычайно трудной и ответственной задачей.

При внимательном ознакомлении с творчеством Лермонтова в нем открывается присутствие мятежной, бурной силы, протестующей, бунтующей против того, что «золотые тучки» превращаются в затворниц. Ведь не случайно почти все женские образы Лермонтова большей частью затворницы: Бэла, Тамара и княжна Мери. Все они как будто пассивно ожидают встречи с огромным утесом-великаном, на груди которого они могли бы отдохнуть. И в пьесе «Испанцы» среди этих «тучек» оказалась не только более близкая и понятная Лермонтову Эмилия, но и Ноэми — дочь еврейского народа.

Помимо всех препятствий, которые стояли между Фернандо и Эмилией, Ноэми с ним разделяло еще одно. Не только пропасть социального неравенства, как между Фернандо и Эмилией, но и новый предел — различие национальное. И в наши дни, когда в капиталистическом мире существует утверждение биологической пропасти между народами — пропасти, которая может разделить любящих людей, — нам показалось чрезвычайно современным звучание трагедии «Испанцы». Сегодня эта юношеская трагедия Лермонтова, исполненная на еврейском языке, может показать нам гениального поэта с совершенно новой, неожиданной стороны.

В своих ранних стихотворениях Лермонтов рассказал о «звуках небес», которых не могут заменить никакие песни на земле. Поэт говорил о том, что его покой — буря, что его не обманешь мишурой лазури и солнечного луча. Этот Лермонтов — страстный и неукротимый мятежник — близок нам, людям, уже ощутившим на своей родине волшебные звуки новых мелодий и не могущим мириться с той мерзкой мутой, которая несетя с берегов старого гниющего мира...

Я не пытаюсь навязать Лермонтову таких социально-политических взглядов, которые, быть может, не были ему свойственны. Все, о чем я говорю, нужно прежде всего показать так, чтобы не исказить совершенного и четкого лица гениального художника. Но правильное, идущее от существа лермонтовского творчества прочтение его пьесы «Испанцы» может раскрыть зрителям новые широты в его поэзии, особый аромат творчества этого удивительно беспокойного, мятущегося классика русской литературы.

Конструкция пьесы, ее сюжет во многом обусловлены еще не окрепшими жизненными ощущениями поэта. Но увидел Лермонтов многое и в первую очередь — Соррини, инквизицию.

В создании этого образа на сцене театр подстерегает огромная опасность. Соррини, конкретный злодей, моментами несет с собой «святость». Но было бы огромной ошибкой отождествлять его с Тартюфом. Соррини — это человек, обладающий орудием невероятной силы, знающий, что сила на его стороне. Дешево и вульгарно было бы изображать его только похотливым стариком, всецело занятым своей пошлой, мелкой интригой. По блестящей лермонтовской формуле — в то время как «мы совершаем преступление, чтобы жить», Соррини «живет для того, чтобы совершать преступления». Но на этих преступлениях основана могущественная власть инквизиции.

Лермонтов владел секретом создания конкретнейших, живых во плоти и крови образов, одновременно таивших в себе силу огромного обобщения. И для нас Соррини — образ инквизиции, ее сущности.

Отрицает ли Соррини любовь? Нет, не отрицает. «Берегись, дочь Алвареца, того, чтобы заронить искру в эту охладевшую душу». Искра заронена, и, какую бы уродливую форму она ни обрела в этом человеке, им овладевает страсть, все опрокидывающая на своем пути. Таков поэтический штрих в обрисовке Соррини, как бы предвещающий демоническую природу ряда лермонтовских образов.

Эмилия, Ноэми и Фернандо, с одной стороны, испанский гранд Алварец и иезуит Соррини, с другой, — вот те силы, которые приводят к трагедийному конфликту огромного напряжения.

В том, что, встретившись лицом к лицу с мрачной силой Соррини, с его демонической властью в Испании, озаренной кострами инквизиции, Эмилия, Ноэми и Фернандо нашли в себе силы вступить в бой, хотя исход его в тот исторический момент был предрешен, — чувствуется, мне кажется, героический порыв Лермонтова, пафос его «души мятежной», его непримиримость, его поиски «бурь», где единственно можно было обрести покой.

Если в своем спектакле Московскому ГОСЕТ удастся передать всю страстность этого трагедийного столкновения, весь мятежный пафос Лермонтова (не делая особого акцента на бытовых или экзотических моментах пьесы, которые играют в ней второстепенную роль), — задача создания подлинного лермонтовского спектакля на еврейском языке будет близка к разрешению.

1941 г.

Театральность и идейный замысел

1. ДОКЛАД НА СОВЕЩАНИИ ПО ТВОРЧЕСКИМ ВОПРОСАМ РЕЖИССУРЫ

Слово «театральность» действительно принадлежит к категории театральных терминов. Театральности часто приписывается очень много чуждого ей, и уже давно многие из людей театра отошли от истинного содержания этого слова. Никого, например, не смущает определение поэтичности, художественности, музыкальности, но почему-то вызывает споры самое понятие «театральность». Между тем это понятия одной категории.

Что такое театральность? Это условность сценического языка как любого языка искусства, как любого поэтического языка вообще, ибо язык сам по себе тоже условен. Самое слово «язык», «die Sprache», «la langue» — это условное понятие. Другое дело, что в языке много органического, закономерного. Но все-таки он — явление условное, лишь адекватное строю мыслей, строю понятий, строю идей.

А если под театральностью понимать помпезное, ходульное, напыщенное, напудренное обнажение целого ряда приемов (что весьма часто делают в театрах), то нам останется лишь отмежеваться от всего этого, так как никакого отношения к настоящему искусству подобная «театральность» не имеет.

Следует говорить о языке нашего искусства. Я убежден, что все мы, товарищи по работе, люди театра, люди смежных, близких, родственных и далеких искусств, ставя вопрос о театральности, поэтичности, занимаемся поисками языка, языка искусства, языка, который выразил бы постигнутое. Основное

в искусстве — удовлетворение самой горячей, самой пылкой, самой неотразимой человеческой страсти — страсти познать мир. Язык искусства помогает нам в этом, и, как любой язык, он самое гордое человеческое творение. Язык — самое прекрасное создание народа. Миллиарды людей из поколения в поколение оттачивают, шлифуют каждое его слово, совершенствуют строй его фраз, углубляют его образную силу, и точно так же огромная армия людей искусства шлифует его язык. И нам нужно совершенствовать язык своего искусства.

Страсть познать жизнь, раскрыть удивительно богатый и сложный мир — внутренний мир человека — самая великая, самая непобедимая страсть. Она требует точного, гибкого и максимально выразительного языка, или, прибегая к терминам театра, требует театральности, актерского и режиссерского мастерства. Нас могут спросить: «Не противоречит ли театральность реализму?» В реалистическом искусстве такого противоречия не существует, ответим мы. Театральность — лишь язык театра, средство воплощения образа, а реалистический образ отражает действительность.

Театральность — явление сложное, и мне хочется остановиться на некоторых элементах языка нашего искусства. В первую очередь обратим внимание на три момента, три различные стороны языка искусства театра: стиль, ритм и жанр. Сущность этих понятий крайне важно выяснить.

Известно, что ритм очень часто смешивают с метром. В доказательство приводится удивительный пример: биение здорового сердца — семьдесят два удара в минуту; семьдесят два размеренных удара, что может быть ритмичнее? Но тем не менее тот, кто отождествляет ритм с биением сердца, с живым дыханием, с его ритмической размеренностью, тот совершенно не постигает, что такое наше чувство ритма, что такое ритм в искусстве.

Я не буду давать определение ритма, ибо давать такие определения вообще очень трудно. Но присмотримся к нашему примеру.

Действительно, сердце делает семьдесят два удара в минуту. Оно начинает биться в момент рождения, оно бьется в очень молодом возрасте, бьется в зрелом возрасте, бьется в преклонном возрасте. Допустим, сердце все время здоровое, нормальное и отчеканивает свои семьдесят два удара в минуту. Но ведь сердце растет вместе со всем организмом. Оно давало жизнь маленькому существу, организм рос, росло и оно, не меняя ритмичности своих ударов. И в этом росте сердца, который соответствовал росту организма, намечался его ритм. Ритм измерялся семьюдесятью двумя ударами в минуту, но в то же время это были различнейшие ритмы жизни. Ритм начинается именно там, где есть процесс развития. Ритм имеет определенную

целестремленность. И говорить о ритме можно тогда, когда есть процесс, когда мы наблюдаем развитие явления.

Вспоминается «Анна Каренина», первая встреча Анны с Вронским. Что произошло при первой встрече? Поезд задавил насмерть сторожа. С этого начинается история любви Анны и Вронского, которая заканчивается подобной же смертью Анны под колесами поезда. И начиная с момента смерти сторожа до момента смерти Анны, через все это, несмотря на то, что факты почти идентичны, ритм изменяется в своем качестве. Допустим, — я говорю «допустим», ибо никто этого проверить и доказать не может, — допустим, что Толстой сознательно применил эту симметрию начала и конца. Он повиновался в данном случае своему чувству ритма, ибо через эти два идентичных факта он пронес биение человеческого сердца, человеческой судьбы. Это — условность, но нарушил ли он ею представление о правде? Конечно, нет. Композиционно это прием, но в самом приеме есть осмысленность, есть идея, превращенная Толстым в художественный замысел, заставивший его расположить так, а не иначе факты в начале и в конце.

Еще одна иллюстрация. Вспоминается доклад английского ученого на съезде физиологов о том, что любому рождению существа предшествует смерть плода. Английский ученый доказывал, что момент рождения — это момент, когда дыхание плода внутри через нос прекращается и ребенок должен впервые вобрать воздух через рот. Этот вздох решает, будет жить ребенок или нет. Это порог смерти, через который проходит существо: глотнет — будет жить, не глотнет — мертворожденный плод. И это язык ритма, это борьба. И вот почему лишь в повторениях, в одном математическом расположении метра ритм понять, постигнуть, почувствовать невозможно.

Толстой в той же «Анне Карениной» однажды подменил понятие ритма, даже, вернее, не подменил, а просто заговорил о чем-то другом. В сцене косьбы Левин размышляет, думает о чем-то, и у него работа не спорится. Но в ту минуту, когда он всецело отдается ритмическому движению косьбы и как бы выключает сознание, он чувствует, ощущает, что идет в ногу с другими. Я думаю, что в этом случае понятие ритма несколько упрощено и трансформировано Толстым. Ритм предполагает непрерывное развитие через противоположности, через препятствия: ритм есть выражение борьбы, чувство диалектического. Следовательно, думать о том, что можно быть ритмичным в отрыве от идеи, в отрыве от идейного замысла, а в отрыве от того, что тебя окрылило, в отрыве от того, что заставляло твой голос произносить текст Шекспира, Островского, Шолом-Алейхема, — думать, что можно вдруг освободиться от всего этого и отдаться ритму, невозможно.

Так же обстоит дело и со стилем, в понимании которого,

подобно ритму, существует очень много путаницы. Есть искусствоведческое понятие стиля, когда изучаются стили барокко, рококо, Ренессанса и т. д. Однако когда мы говорим о стиле в творческой работе, то очень часто имеем в виду совсем иные вещи. Стиль режиссера, стиль пьесы — понятия весьма расплывчатые, зачастую неверные, а иной раз пустые. Нередко стиль противопоставляется быту и понятие стиля подменяется стилизацией. Между тем стиль, по-моему, есть выражение закономерности быта, он непосредственно вырастает из быта, и очень часто нарушение бытовой подробности — не столько погрешность в отношении быта, сколько погрешность в отношении стиля.

Приведу пример. В силу целого ряда исторических обстоятельств и бытовых моментов съездом семидесяти раввинов в момент наибольшего гонения на еврейский народ было постановлено: для того чтобы евреи чувствовали себя теснее, ближе друг к другу, они должны ходить повсюду с покрытой головой. Отсюда пошли еврейские головные уборы — ермолки, меховые шапки, шапочки с маленьким козырьком, береты и т. д. Головной убор вошел в жизнь, в быт народа. Я помню, что покойный отец проверял, сплю ли я в головном уборе или без него. Изобретались различные головные уборы, на них было обращено сугубое внимание. Одним из самых распространенных ремесел было шапочное; шапочные мастерские существовали во множестве. И вот, представьте себе, — Рембрандту ведь не обязательно знать все это — и он рисует портрет еврея без головного убора. Что же это было бы — погрешностью против быта? Нет, это была бы погрешность против стиля, а Рембрандт обладал чувством стиля в полной мере.

Этим примером я хочу показать, что стиль есть чувство закономерного в быте, органичного в нем. Стиль есть постижение цельности быта, его органичности.

Когда я экзаменовался в третий класс реального училища, для евреев существовала трехпроцентная норма при приеме в учебные заведения. Правда, время это очень отдаленное, но его живо напомнили недавно приведенные в «Правде» сведения о варшавском генерал-губернаторстве, о делении его жителей на руководящие и руководимые нации, причем евреям нет места даже среди руководимых.

Итак, мне пришлось экзаменоваться в третий класс реального училища. Нечего и говорить, что в тринадцать лет я не мог понять до конца русский язык, не умел им пользоваться, он для меня был все же приобретенным языком. И вот на экзамене русского языка мне учитель дал задание: «Образуйте от слова «как» имя существительное среднего рода». Очевидно, я к тому времени должен был знать, что «к» переходит в «ч», что «ств» — суффикс, что искомое слово — «качество». И ког-

да, после того как я получил двойку, экзаменатор объяснил мне все это, я в первый раз, может быть, ощутил, что язык имеет удивительно закономерную природу. И я понял, что путь к познанию языка лежит через постижение его ограниченности, его природы.

В образовании «качества» из слова «как», думается, есть нечто большее, чем только смысловое родство этих слов, чем закономерность всех этих суффиксов и флексий в процессе словообразования. Ведь по-немецки, например, от слова «wie» вы не образуете слова «Eigenschaft». Очевидно, здесь огромную роль играет какой-то иной момент. В этом сказывается закономерность, свойственная именно данному языку, людям, говорящим на данном языке, людям, оттачивающим данные понятия, людям, отшлифовывающим на данном языке свои мысли. И постигнуть это — значит постигнуть стиль языка. Следовательно, стиль неразрывно связан и с манерой выражения на языке понятий, с манерой выражения идей, с манерой выражения человеческих стремлений к познанию. Вне этого постигнуть стиль, очевидно, невозможно.

Наконец, о жанре. Все, что я скажу о нем, подобно всему сказанному о ритме и стиле, — мои собственные домыслы. Разумеется, я не претендую на непогрешимость в этих областях и говорю лишь о вещах, которыми приходится пользоваться непосредственно в работе. Говорю для того, чтобы, как было сказано в одном «Чтеце-декламаторе», «пусть хоть что-нибудь да бьется, где не бьется ничего».

Очень много пишется и говорится о жанре, причем насчитывается и перечисляется такое количество жанров, что был период, когда я потерял о нем всякое представление. Ведь на одну и ту же тему любви можно написать трагедию, можно написать комедию, можно написать драму. Одно и то же чувство можно передать в различнейших жанрах.

В фильме «Новые времена» происходит крушение, катастрофа с полицейской каретой. На земле лежат полисмен, Чаплин и девушка. Первой очнулась девушка и растормошила Чаплина. Чаплин прежде всего старается привести в чувство полисмена, ласково гладит его, но как только полисмен приходит в себя, Чаплин ударяет его дубинкой по голове и полисмен снова погружается в обморочное состояние. Здесь через специфику чаплиновского юмора прозвучал мотив гуманности.

В разных жанрах может звучать одна и та же тема. В чем же дело? Мне кажется, дело в том, как, в какую систему взаимоотношений ставятся действующие лица. В драматургическом произведении действующие лица находятся по отношению друг к другу в совершенно четкой, ясно выраженной системе взаимоотношений. Важно то, что является основным принципом, приводящим эту систему в жизнь, в действие, что ее организо-

вызывает, что накладывает на нее индивидуальные черты, что влияет на ее структуру. В одном случае у одного автора я увижу одну систему взаимоотношений, в другом случае — другую, в третьем — третью. И это-то определяет жанр.

Изучать жанры — значит изучать основные законы системы взаимоотношений действующих лиц, причем автор является тем, кто в соответствии со своим идейным строем создает такую систему. Конечно, ложно думать, что комедия Мольера, комедия Гоголя и комедия Островского — это одно и то же. Они глубоко разнятся, до того разнятся, что видовые различия перерастают в родовые. Конечно, есть природа комического и есть природа трагического. Когда Алексей Дмитриевич Попов здесь говорил о Робинзоне¹, ему была подана реплика: «Но ведь это комедия». Между тем чистой комедии нет. Важна система взаимоотношений действующих лиц. И трагическое закономерно в Робинзоне, а прозвучать оно может через комическое. Об этом не надо забывать. Нельзя отмеривать аршином, что называть комедией, трагедией и т. д. Можно сыграть трагедию комедийными приемами, и я убежден, что она не перестанет быть трагедией.

Лариса и Робинзон в системе взаимоотношений пьесы Островского сопряжены, их судьбы перекликаются. Правда, в спектакле Театра Революции судьба одной вызывает равнодушный восторг, а судьба другого — равнодушный смех. Однако какие-то трагедийные моменты, решенные комедийно, должны прозвучать в Робинзоне, быть может, с большей силой, чем это есть в спектакле.

Жанр определяется идейным принципом, положенным в основу системы взаимоотношений действующих лиц. Можно при этом говорить о жанре Гоголя, о жанре Островского, о жанре Горького, о жанре Чехова, ибо у каждого из них есть свое идейное восприятие мира.

Должен сказать, что если измерять Чехова старыми, общепризнанными жанровыми мерками, ряд его произведений ни под какое определение не подойдет. Проанализируем «Три сестры». Люди соединены по очень тонкому, почти неуловимому принципу. Если посмотреть на них обывательским глазом, может показаться, что это выходцы из сумасшедшего дома. В самом деле, один герой в течение четырех актов, при всех положениях, говорит «через двести-триста лет», другой при любых обстоятельствах произносит одну и ту же фразу: «Он ахнуть не успел, как на него медведь напал»; третья в течение четырех актов говорит: «В Москву, в Москву!», четвертый: «Давайте поедem на кирпичный завод, работать, трудиться»; пятый разговаривает лишь в том случае, когда возле находится абсолютно глухой Ферапонт.

Нужно определить, какие принципы положены в основу

взаимоотношений этих лиц, действующих в законченной, органической системе чеховской драмы. Лишь так можно определить жанр. Но сделать это вне ощущения идейного замысла автора — невозможно!

Вот об этих моментах, может быть, спорно — даже не сомневаюсь, что очень спорно, — изложенных мною, я считал необходимым сказать раньше, чем перейти к вопросу об идейном замысле. Причем мне кажется, что необходимо говорить не только об идейном замысле режиссера, хотя под этим углом зрения проходит наше совещание, но и об идейном замысле актера.

Обычно, когда профессионально рассматривают актера, вспоминают только его амплуа, но никто не говорит об его идейном мире, об его актерской теме, которую он несет через ряд своих созданий. А может быть, вернее было бы делить актеров не по амплуа, а в зависимости от их идейных устремлений.

К сожалению, и наши актеры поверили в свою «свободу от идеи». Очень редко они задумываются над этим, а иные даже побаиваются идей, говоря, как снобы, что «это, знаете, уже... идеология». Такие актеры сильно напоминают одного известного чеховского героя, который говорил: «Я его боюсь, у него идеи в голове».

Под идейностью не надо подразумевать нечто жреческое. Вместе с тем в художественном произведении идея не должна получать обнаженное, чисто публицистическое выражение. Для меня важен здесь внутренний, идейный мир человека, его идейный строй. Недавно в беседе со мной один из крупнейших мастеров старшего поколения МХАТ сказал, что через всю жизнь он пронес одну большую тему и что роль захватывала его в полной мере только тогда, когда он мог через нее выразить эту свою тему. Он сказал: «Меня это тогда зацепляло». Я буду пользоваться этим глаголом, хотя, быть может, он не совсем по-русски звучит, — «зацепляло», — но зато очень верно передает самую мысль. Он говорил при этом о теме одиночества. Можно, конечно, тему одиночества толковать по-разному, но, очевидно, аромат этой темы его согревал, через аромат этой темы он постигал роль. У него при этом вырастали крылья, тема подымала его. Вот о такой теме, о таком идейном строе и нужно говорить.

Вспоминается мне образ Ларисы, созданный В. Ф. Комиссаржевской. Вера Федоровна несла с собой тему огромной неудовлетворенности, тоски, огромное чувство любви к человеческому миру, к человеческой судьбе. И когда Вера Федоровна — Лариса выходила на сцену и, не произнося еще ни единого слова, лишь прохаживалась с Карандышевым, вы уже чувствовали, что на сцене как бы появился целый новый мир. Для того чтобы пояснить это необычайное воздействие актрисы,

приведу пример: как определить, есть ли живые существа на Марсе? Вопрос решается тем, есть ли атмосферная оболочка вокруг Марса, есть ли на нем чем дышать живому существу. При наличии атмосферной оболочки там возможно появление жизни. Точно так же и здесь Вера Федоровна еще не произнесла ни одного слова, а уже чувствовалось, что появилась планета с атмосферной оболочкой, чувствовался и аромат этой атмосферной оболочки. Вы могли немедленно сказать: здесь, на этой актерской планете, есть жизнь, есть огромный идейный мир, который появился вдруг на сцене и засверкал всеми красками.

Вот что в первую очередь необходимо актеру. А мы часто прекрасно помним только о том, что нам нужен речевой аппарат, безукоризненная дикция или гордая осанка; мы знаем, где и как сделать паузу, мы умеем занять определенное место на сцене и встать в определенную позу. И тем не менее на наших планетах очень часто безжизненно, пусто. Вокруг наших планет нет атмосферной оболочки и нет, следовательно, признаков жизни, нет даже надежды на появление этой жизни.

Поэтому необходимо все чаще и чаще напоминать об идейном замысле, об идейном строе актера. Больше внимания к этому внутреннему идейному строю, к этому внутреннему идейному миру актера, к его поэтическому миру!

Вспоминается «Машина времени» Уэллса. Однажды герой, создавший машину времени, унеся на этой машине не то в далекое будущее, не то в седое прошлое, причем это была не его роковая поездка, когда он исчез, а его предпоследнее путешествие. Когда он примчался обратно и друзья его спросили: «Что же, ты действительно совершил поездку во время?», — он вынул цветок, который принес из далекого мира, — единственное свидетельство своего путешествия. И аромат этого цветка был какой-то особенный. Цветок был частью другого мира. И нам необходимо уметь улавливать идейно-поэтический аромат образа, который нас введет в другой мир, в идейный замысел автора.

Создавать образ методом социалистического реализма — это значит бытописать, отражать жизнь, как кусок истории, раскрывать ее с точки зрения исторических тенденций, исторических закономерностей, и, следовательно, вопрос идеи и идейного замысла становится решающим в осуществлении художественного произведения.

Вне идеи нет искусства! Об этом должны особенно хорошо помнить наши драматурги. Я усматриваю главную беду современной драматургии в том, что она окончательно оторвалась от литературы. Всегда драматургия была очень тесно связана с литературой. Драматургическое произведение бывало не только произведением для театра, но и явлением литературы.

Условия ли быта, аппетиты ли драматургов, учет ли обстоятельств, сопровождающих так называемый материальный успех драматургического произведения, создали иные условия? Известно, что если пьеса отпечатана, то ее «продавать» по театрам нельзя, так как каждый театр имеет право ее ставить. Пьеса эта перестает быть собственностью автора, и ему не должны платить за право постановки. Поэтому пьесы не печатаются. Автор отпечатывает ее на машинке и разъезжает потом по театрам, продает ее по всем городам. Зритель знакомится с драмой лишь как со сценическим произведением, после того как над ней поработали и актер и режиссер. А между нами говоря, драматург очень часто совсем не несет ответственности за то, как он выглядит на сцене. Но в качестве драматургического и одновременно литературного произведения его пьеса не фигурирует.

Мне кажется, что заниматься сегодня драматургией, организовывать драматургию — это значит, во-первых, вернуть ей ее литературную природу, дать драматургам возможность печатать пьесы без того, чтобы это приносило им материальный ущерб. И если можно говорить о практических предложениях, я вношу следующее: войти с просьбой, с предложением в Совнарком изменить декрет об авторском праве таким образом, чтобы автор не терял своих материальных и прочих прав на произведение после его напечатания. И пусть драматургическое произведение подвергается критике, пусть наша пьеса станет также *Lesedrame**!

Я отвлекся в сторону и возвращаюсь к своей теме.

Меня занимает вопрос, когда идея становится идейным замыслом. Художник — источник идейного творчества. Он должен творить в области идей, он должен быть профессионалом в этом отношении, он должен быть, если можно так выразиться, профессионально-поэтическим. Среди огромного мира идей, которые волнуют тебя, есть ряд таких, которые с особой силой стучатся в голову, в мозг. Пусть это будет мысль о народе, о его судьбе, о его природе, о его бессмертии или мысль о правде, о свободе, или мысль о солнечной жизни, но она должна «зацеплять» в твоём внутреннем идейном строе что-то очень кровное, бесконечно для тебя важное. Не отвлеченная и не просто постигнутая идея, а идея, которая как бы вклинивается в весь твой идейный строй, становится чем-то таким, без решения чего дальнейшая жизнь твоя кажется невозможной, только такая идея становится замыслом. И когда я спрашиваю, что же заставило Толстого начать повесть об Анне со смерти сторожа, я отвечаю: замысел! Этот замысел он и проносит через всю повесть.

* Пьеса для чтения (нем.).

Шолом-Алейхем всем известен как юморист, как человек, умеющий рассказывать очень смешные вещи. Но должен сказать, что когда я слушал чтение Шолом-Алейхема, меня оно оскорбляло. Я долго не мог разобраться, в чем тут дело, но походило на нечто «одесское», на известные «одесские анекдоты». Лишь потом я понял причину своей неудовлетворенности. Надо было разгадать природу юмора Шолом-Алейхема, величайшего классика еврейской литературы. «Над кем смеетесь?» Я был свидетелем погромов, был знаком с тяжелыми страницами истории народа, — как можно было тогда смеяться? А Шолом-Алейхем надписал как мотто* к своим произведениям: «Смеяться—здорово. Врачи советуют смеяться (из домашнего лечебника)». Но однажды Шолом-Алейхем сам раскрыл эту загадку. Он сказал: «Это верно, — смеяться действительно здорово, но горе тому человеку, которому врач предписывает смех». И вот его юмор приобрел новое содержание, и оно «зацепляет», ибо смех Шолом-Алейхема — форма самозащиты народа, смех здоровый, смех веры в бессмертие народа. Он учил отвечать гулким смехом на бесь, и его смех — орудие борьбы! И когда автор включается, таким образом, в твой внутренний строй, находится в созвучии с тем, что тебе пришлось не только передумать, но и перечувствовать, перестрадать, тогда он становится твоим знаменем, знаменем актера-художника, и ты несешь его идею, как свой замысел, родной замысел, и выражаешь ее в твоей актерской работе.

Идейность искусства, познание жизни есть неиссякаемый родник настоящего глубокого творчества!

2. ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

У нас сегодня здесь немного людей, но, по еврейской пословице, чем меньше народу, тем больше праздник. Так что мы с вами присутствуем, очевидно, на большом празднике. Я не думаю, что немногочисленность аудитории в какой-либо степени может помешать серьезности наших намерений все же разобраться в чрезвычайно важных вопросах. Мне с гораздо большей грустью приходится констатировать, что вопросы, казавшиеся нам столь значительными, как вопрос идейности и вопрос о роли идейного замысла в художественном произведении, не получили должного обсуждения в прениях. Их мало касались, а в некоторых вчерашних выступлениях просто вскользь упоминали: «Актер, мол, не может не быть идейным, актер сам по себе — явление идейное». Сказать так — значит ничего не сказать или, что еще хуже, значит снять с актера всякую заботу об идейности его творчества. Идея сама собой не рождается.

* Мотто — краткий эпитаф в начале книги.

Мы не можем считать, что наш актер сейчас уже по-настоящему является в полном смысле этого слова непрерывным творцом идей, изобретателем идей, проповедником идей, борцом за идею. Мы этого не можем утверждать, ибо, к великому сожалению, это не так.

Мне кажется далее, что понятие идейности у выступавших здесь не несет в себе настоящего содержания. Идейность здесь подменялась чем-то другим, например хотя бы постижением некоторых весьма существенных, может быть, очень актуальных идей, которые сегодня указывают на уровень нашего политического развития, нашего умения социально ориентироваться и т. д. Но ведь этого мало. Это еще не называется идейным творчеством.

Мне хочется возразить В. Г. Сахновскому, да, пожалуй, и не возразить, а для самого себя уяснить, что имел в виду Василий Григорьевич, когда он говорил о том, кто, по его мнению, является творцом театральности, носителем театральности.

Он утверждал, что как бы прекрасен ни был актер, но все-таки «играет не скрипка, а Сарасате». Значит, актер — это, видимо, в понятии Василия Григорьевича, и есть скрипка, инструмент, на котором можно сыграть что угодно. Если это так, то где же в актере начало идейного? Актер есть функция режиссера — так, что ли, это надо понять?

У Шолом-Алейхема есть классификация дураков. Он говорит, что есть дурак зимний и летний. Зимний дурак приблизительно таков: ходит в калошах, в шубе, в кашне, в меховой шапке. Человек — человеком. Приходит в дом, снимает калоши, снимает пальто, снимает шапку, снимает кашне. Все пока благополучно, но вот он произнес: «Здравствуйте!» Как только он сказал «здравствуйте», все почувствовали — пришел дурак.

Есть летний дурак. Летнему дураку ничего снимать не нужно: ни калош, ни шубы, ни кашне. Издали видишь — идет дурак.

Ну, а дальше, на следующей ступени глупости, еще ниже этих окончательных летних дураков находятся вещи. Вещь не обладает собственным, хотя бы минимальным смыслом, смыслом «летнего дурака».

Выходит, что актер не может быть отнесен ни к зимним, ни к летним дуракам. Он просто вещь, просто скрипка, хороший инструмент, изящный инструмент, но все-таки только инструмент. Я не принимаю такого актера; против такого актера, на котором можно только «сыграть», я резко возражаю. К сожалению, актеры с этим нередко мирятся.

А может ли актер быть носителем великих гуманистических идей? Может ли он быть застрельщиком этих великих идей? Может. Был. Есть. И будет.

И разве режиссеру делать больше нечего как только «играть

на актере»? Правда, режиссер должен через актера сказать очень многое. Но это значит только, что должна быть консолидация, должна быть согласованность усилий режиссера и актера. Наше искусство, искусство театра, есть искусство коллектива. И одним уговариванием, обговариванием, проговариванием, договариванием, подсказыванием, предсказыванием актеру ничего не сделаешь.

Возьмем Чаплина. Когда вы читаете афишу чаплиновского фильма, то вы видите: автор сценария — Чаплин, режиссер — Чаплин, музыка Чаплина, исполнение Чаплина. Завидная афиша! И очень хорошо! Это значит, что Чаплин — специалист во всех этих родственных и близких областях искусства. Но если актер — только актер, то это вовсе не бедность. Напротив, — это огромное богатство.

Юрий Александрович Завадский говорил вчера, что он попал в один театр, где ему довелось ставить пьесу, и что этот театр оказался самодеятельным кружком самостоятельных режиссеров, — что ни актер, то режиссер. Очевидно, в этом театре просто отсутствует та рабочая дисциплина, без которой немислима работа. Актеру нужно понять до конца, что автором спектакля является режиссер, что спектакль может быть создан только единой идейной волей.

Но тем не менее в актере на основе драматургического и режиссерского замысла возникает свой уже актерский идейный и художественный замысел образа. Если этого не произойдет, если актер будет только слепым исполнителем чужой воли, тогда он должен быть поставлен действительно на ступеньку ниже «летнего дурака». Инструмент, и больше ничего!

Мне хочется объяснить более точно, что такое идейное творчество актера. Остановлюсь снова на примере Чаплина. Я у него очень многому учусь. Не знаю, научусь ли делать свое искусство столь совершенным как искусство Чаплина, но учусь непрерывно, с наслаждением, хоть он и актер кино, хотя Сергей Владимирович Образцов и считает, что искусство кино совершенно чуждо нашему театральному искусству, ибо, думает он, в искусстве кино нет искусства преображения. Чаплин же, по-моему, преображается, но преобразился он однажды на всю свою творческую жизнь. Он живет на экране только в своей постоянной маске, но ведь и это преображение.

Я возьму несколько его мизансцен и постараюсь объяснить, каково идейное творчество этого художника.

Вы помните — в «Новых временах» Чаплин с завязанными глазами катается на роликах по краю пропасти. Вот он на самом краю, даже заносит над пропастью ногу, — маленькое нарушение равновесия, и он погиб. Вот это «чувство пропасти» сквозит в огромном количестве его мизансцен. В «Огнях большого города» Чаплин прохаживается по улице и рассматривает

какую-то статую. Как только он подходит поближе к статуе, впису за ним открывается люк, — делает шаг назад — люк закрыт, отходит — люк снова открывается. Каждое мгновение вы ждете: вот он провалится, вот он погибнет!

Если вы разберете ряд других ситуаций, через которые Чаплин проходит, то вы увидите, что он несет с собой определенное ощущение мира, в котором он живет. В этом мире маленький человек все время шагает по краю пропасти — один шаг, одно неверное движение, и человека нет. Вот это и есть ощущение Чаплином того мира, в котором он живет. Вот понимание Чаплином судьбы человека в холодном, бесстрастном старом мире.

Как Чаплин передает нам, зрителям, это свое ощущение, этот идейный вывод из прожитого? Как вам известно, Чаплин — единственный актер, который не заговорил в звуковом кино, его увлекает немое кино. Он пользуется звуками, музыкой, но люди в его фильмах не разговаривают, он еще не доверился слову. Он идеи свои не прокламирует в длинных монологах, он не создает специальных ситуаций, где человек с высоты трибуны что-то произносит и за что-то воюет.

Творческую мысль передают в чаплиновских фильмах не лозунги, не публицистические фразы, заимствованные из статей, передовиц, а образ. Через поведение образа, через ситуацию вдруг становится ясной идея.

В этом — идейная работа актера, его идейно-художественная работа, и без этой работы не может быть настоящего искусства. Нет никакого сомнения, что актер не свободен от обязанности понимать то, что он делает, и понимать до конца, до предела.

Я хочу подчеркнуть, что идейность не может быть почерпнута только из хорошего знания «Краткого курса истории партии». Идейность не может стать реальным фактором твоего творчества только оттого, что ты будешь блестяще знать марксистско-ленинскую теорию. Этого недостаточно. Овладение марксистско-ленинской теорией есть тот прожектор, который освещает мир. Но если все твои знания остаются только «в уме», а на сцену мы выносим иные соображения, тогда наше творчество становится пустым, оно не может стать прогрессивным, не может воодушевлять и вести зрительный зал. Актер на сцене — вождь зрительного зала. Иначе себе этого представить нельзя.

Но вы скажете вполне резонно, что мои рассуждения публицистичны, что это рассуждения чисто отвлеченного порядка. А как все то, что ты знаешь, претворить в своей работе, как это выразить?

Я вам напомню один рассказ Чехова. Называется этот рассказ «Дома». Прокурор вернулся к себе домой после судеб-

ного заседания, на котором произнес обвинительную речь. Он обвинял преступника, нарушившего нормы человеческого поведения в обществе. Прокурор вдов. У него маленький сын. Дома гувернантка этого сына доводит до сведения отца, что Сережа сегодня снова украл его папиросы и курил. Прокурор вызвал сына к себе. Парню лет шесть-семь, отец стал ему объяснять, что подобное поведение недостойно человека, что красть нельзя, что за это осуждают людей, что курить вредно, что от этого можно заболеть и погибнуть. А Сережа в это время очень почтительно стоял, играл своей пуговицей, и чувствовалось, что слова отца не доходят до него. Отец стал волноваться, стал ему еще что-то объяснять. И вот прокурор, который изучает тысячи запутаннейших дел, оказался совершенно беспомощным перед мальчиком. А в это время Сережа нашел карандаш и стал рисовать: нарисовал будку и городского возле будки. Тогда прокурор, заинтересовавшись масштабами этого рисунка (ибо будка оказалась маленькой, а городской огромным), спросил у мальчика: «Как же это ты, Сережа, так нарисовал? Ведь городской в будку не войдет». А Сережа ему ответил: «Если бы я городского нарисовал маленьким, то и глаз совсем не было бы видно». Прокурор в эту минуту понял, что к Сереже надо подходить как-то особо, говорить с ним на каком-то особом языке, что всякое логическое изложение тут не подойдет, не даст никакого эффекта.

И тогда все было решено очень просто: прокурор рассказал сыну, что жил-был царь, у которого был сын; сын украл у царя папиросы, курил их; сын стал хворать, захирел, умер, отец тоже умер, вообще получилось очень плохо. У Сережи навернулись на глаза слезы, очевидно, эффект был достигнут.

Вот этот рассказ Чехова — он раскрывает какие-то дверцы сложного вопроса. Все то, что мы знаем, никоим образом не может быть выражено лобовой формулировкой.

Не успокаивайтесь на одних рассуждениях. Можете выразить тоску через жест: можете через мизансцену донести скорбь; можете одним штрихом передать радость — и это будет убедительно. И в то же время, как бы вы ни уродовали свое лицо, какими бы гримасами его ни искажали, желая, например, изобразить смех или ужас, это никакого результата не даст.

Я помню одну мизансцену — первую мизансцену мною постигнутую. Мой отец всегда ходил с палкой и, возвращаясь домой, каждый раз ставил палку в определенный угол. Отец умер, мать тосковала безумно. Прошел месяц, два, три, а мать все ищет чего-то, мечется; бывало, подойдет к этому углу, как бы поищет палку и уйдет обратно. Вот и вся мизансцена. Вот и все выражение этой тоски. Эта мизансцена есть, я бы сказал, пространственная драматургия. Подлинное ощущение игрового

пространства. Это речь в мизансцене, это драматургия в мизансцене.

Для настоящей мизансцены необходимо постижение идейного, внутреннего мира человека. Мизансцены выдумывать нельзя. Комната ли, где живет и дышит действующее лицо; экстерьер ли, жест какой-нибудь, появившийся на фоне этого экстерьера; поднятые ли глаза, — все это должно быть насыщено большой образной силой, все это кирпичи воздвигнутого тобой здания образа.

Я наблюдал умирающего человека. Смерть обычно передается на сцене через поворот головы, через хрипы, через прерывистое дыхание. Это все игра, это наглая ложь с точки зрения внутреннего мира умирающего человека. Это правдиво только с клинической точки зрения. Но боль расставания с жизнью гораздо важнее, чем вся эта клиническая картина смерти, тут тоска, которая объемлет человека, для которой человек нашел страшный эпитет — «смертельная тоска».

И вот представьте себе, что умирающий человек лежит и через окно смотрит в мир, в небо. Через это можно пронести всю идею смерти. Так мог умирать Иван Ильич в «Смерти Ивана Ильича» Толстого — в этом, пожалуй, самом сильном из произведений Толстого. О чем же идет речь? О мастерстве, о вкусе, об одаренности? Да, но прежде всего — об умении настоящему постигать идею и лепить ее непременно из себя, из своих рук, из своих глаз, из своего тела. Не довольствоваться тем, что знаешь очень много слов, а стремиться перевести язык слов на язык пластики. Ведь мы знаем, что механическая энергия превращается в тепловую, тепловая — в электрическую и т. п. Так умей же переключить весь строй мысли в искусство пластики, в искусство жеста, в искусство мизансценировки — в пластический образ.

Правда, здесь мы рискуем иногда стать абстрактными; мы рискуем иногда впасть в отвлеченность. Как сочетать глубину мысли, силу обобщения художественной мысли с тем, чтобы она одновременно была осязаемой, конкретной, образнореалистичной?

Разрешите вам напомнить о небольшой статье Ленина «К вопросу о диалектике». Ленин указывает, что уже в самом элементарном определении заключается диалектическое противоречие². Вот, например, определение: «Иван есть человек». Не все то, что есть в понятии «человек», входит в понятие «Иван» — и наоборот. Актеру же надо сыграть и Ивана, и Человека одновременно. Это все равно, что играть на рояле одновременно обеими руками, где в правой мелодия, а в левой еще звучат различные углубления этой мелодии. В правой — «Иван», в левой — «Человек». Одновременно надо играть вот так, как у Шекспира! Сила Шекспира, секрет его художественного дол-

голетия в том, что он умеет передавать мир конкретнейший из конкретных и мир обобщенный — мир вселенский. Одновременно в одной фразе выражено все: «Распалась связь времен», — говорит человек в очень конкретной ситуации и одновременно с удивительным чувством, что его судьба есть не только судьба «Ивана» (в данном случае — Гамлета), но и судьба «Человека».

Надо живописать мир малый и мир большой одновременно, не отделяя один от другого, выражая один через другой.

Повторяю, надо раз навсегда покончить со снобистским отношением к мышлению актера. Покончить надо с этим снобизмом, с этой влюбленностью в свой рост, в свое тело, в свое поведение, с этой манерой «разговаривать» на поставленном голосе, в который ушло все, что имеется в актере, так что больше ничего не остается. Вопрос идейности, вопрос замысла, вопрос подлинного проникновения в мир — это центральный вопрос, руководящий вопрос, основная нить, ведущая нас по лабиринту прекрасного. Идейность регулирует все в лаборатории актерских исканий, это она определяет нахождение пластических, ритмических, музыкальных форм для нашего искусства.

Мне очень жалко, что на этом так мало останавливались в прениях. Говоря о стиле, о ритме, о жанре, я пытался указать на ту лабораторию, в которой нам приходится работать для подыскания средств. И жанр, и ритм, и стиль — все это средства для того, чтобы мы постигнутую истину могли воплотить в образ. У актера не один голос, у актера сто голосов, у актера тысяча граней. Надо только знать, какой гранью повернуться в данном случае.

Когда здесь говорится о преобразении, когда обсуждается вопрос о том, «идти ли от себя» в роли, или «уйти от себя», мне кажется это странным. Уйти от себя не удастся. Куда бы ты ни пошел, от себя не спрячешься, как не удерешь от своей собственной тени.

Но кроме огромного мира вселенной есть еще один не менее огромный мир. И этот мир есть человек, и этот человек прежде всего есть ты. Меньше всего мы знаем себя. Мы привыкаем к одному тембру нашего голоса, а у нас их масса. Мы привыкаем к одному нюансу в нашем голосе, а у нас их тысячи. У нас есть тысяча скрытых, еще никогда не раскрывавшихся возможностей. Мы должны самих себя основательно знать — и изучить.

Что может быть знаменем, которое ведет нас в советском искусстве? Идейность. Распознавание мира, поединок человека с этой громадиной, с природой, которую нужно в конце концов понять до конца, чтобы сделать ее послушной человеку.

И мне кажется, что это и есть крылья, на которых человек

может подняться в своем творческом полете. Летчики рискуют жизнью. Чкалов считал для себя оскорбительными какую бы то ни было норму, какой бы то ни было предел. А мы, кроме того, что внутренне равнодушны, страхуемся штампами и схемочками. Вот почему для своего доклада я избрал тему «Театральность и идейный замысел художественного произведения». Мне кажется, что сегодня в нашем боевом советском искусстве это ведущий, основной, центральный вопрос.

1941 г.

Праздник дружбы народов

Товарищи, граждане нашей Советской Родины!

В грозные дни борьбы с наглым и жестоким врагом, в напряженной обстановке Отечественной освободительной войны встречаются свободные советские народы двадцать пятую годовщину Великой Октябрьской социалистической революции.

Двадцать пять лет тому назад на скрижалях Октября были запечатлены великие гуманные идеи свободы и дружбы народов. Немеркнущая в веках гениальная ленинская национальная политика вызвала невиданный расцвет культур наших народов. Нет радости сильнее, чем радость свободно творить на родном языке, служить своему народу и чувствовать, что ты понятен всем, так как ты всеми любим, так как дело твое есть дело всех, а дело это есть строительство новой, счастливой жизни в нашей социалистической родине.

Сегодня сражаются на фронтах русские, украинцы, белорусы, узбеки, грузины, евреи, татары. На каком бы языке они ни разговаривали, язык у них понятный и общий. Это язык дружбы народов, это язык нашей общей родины, это язык советский.

И праздник наш — праздник двадцатипятилетия этой великой и нерушимой дружбы народов, раз и навсегда связавших вместе свои исторические судьбы. Эта дружба народов и создала мощь нашу, силу нашу.

Благодаря этому мы и смогли в невиданно короткий срок из страны отсталой и бедной превратиться в могущественную

индустриальную державу. Благодаря ей силен и един наш фронт, повинующийся одной общей любви к родине и общей неутолимой, бездонной ненависти к наглому и омерзительному врагу.

Сегодняшний праздник — это праздник самых прогрессивных идей человечества, самых гуманных человеческих чувств, претворенных в реальную жизнь. И именно потому наша родина лишь сейчас по-настоящему стала родиной тех лучших людей, которых знало когда-либо человечество и которые при жизни могли лишь мечтать о стране, которую можно так предельно ощутить своей родиной.

Вот почему только сейчас наша страна стала родиной Пушкина. Осуществлена его мечта. Именно сейчас к его памятнику не зарастет народная тропа. Именно сейчас его понимает, и знает, и любит всяк суций в нашей стране язык.

Наша родина стала родиной оскорбленного фашистскими мерзавцами великого Гейне. И Шекспир себя чувствует здесь как дома.

Эту родину для всех любящих гордое существо, носящее имя Человек, и создал великий Октябрь.

В бой за великие октябрьские завоевания! Отстоим наше право на братство народов, право на свободу, на счастье и вдохновенный труд!

7 ноября 1942 г.

Одноэтажна ли Америка?

Из Москвы до Нью-Йорка мы добирались в течение сорока дней. Этот своеобразный рекорд был нами побит не на волах, не на автомобилях, не на верблюдах и не на кораблях, а на всамделишных американских самолетах.

В Тегеране нас продержали в ожидании «прайорити» (преимущественное право посадки на самолет) три недели, успокаивая тем, что как только мы оторвемся от иранской земли, то «ляжем на прямой курс», и если не будет никаких случайностей над горами или над океаном и ежели все прививки против холеры, чумы, тифа, желтой лихорадки и многих других болезней будут «в порядке», то мы без особых задержек долетим до США. Мы спокойно пронеслись над Персидским заливом, пересекли Иран, проплыли над Палестиной и, огибая Порт-Саид, поклонились пирамидам и приземлились в Каире. Здесь повторилось то же, что и в Тегеране, — прождали дней восемь, и при посадке нас снова заверили в том, что мы «ляжем на прямой курс». Но в Хартуме нам пришлось несколько дней дышать накаленным воздухом пустыни, а в Аккре — влагой Золотого Берега. Если учесть все это, приходится даже удивляться, как мы уложились в сорокадневный срок, став «рекордсменами».

— Война! — вот как нам объясняли необычные для воздухоплателей темпы движения.

Естественно, что многократные высадки из самолетов и задержки в пути, вовсе не связанные ни со случайностями, ни

с прививками, не могли не влиять на наше настроение. И в минуты, когда глаз был уже насыщен множеством памятликов, которые старый шах наставил себе при жизни в Тегеране, когда слух притушился от шума многоязычной толпы в Каире. ноги устали от беготни по «офисам» с просьбами и требованиями отправить нас с ближайшим самолетом, а в ответ на наши просьбы и требования звучал унылый рефрен: «Мэй би, ту мороу монинг» *; — мы в припадке человеческой слабости готовы были объяснить эти многодневные задержки не войной, а холодком; или, скажем, еще проще, отсутствием энтузиазма у некоторых хозяев положения.

И, как ни странно, «холодок» этот меньше всего казался уместным в знойной Суданской пустыне...

Все это, однако, смягчалось другими волнами, которые уже докатывались до нас, ибо как граждане СССР, недавно лишь расставшиеся с родной землей, мы вызывали к себе необычайный интерес со стороны самых разнообразных людей, в самых разнообразных местах. Врач-перс в Тегеране, гид-араб у пирамид, американский летчик в Хартуме, еврейская девушка, медсестра из Иерусалима, лодочник на Золотом Берегу, каменотес на острове Осенчен, сторож-негр в Нигерии — все они, пытливые глядяваясь, забрасывали нас вопросами:

- Были ли вы в Сталинграде?
- Как воюют советские женщины?
- Верно ли, что немцы убивают детей?
- Пострадала ли Москва от бомбежек?
- Откуда Красная Армия черпает свои силы и мощь?
- Можно ли свободно молиться в СССР?
- Что такое «таран»?
- Имеют ли у вас все народы школы на своих языках?
- Имеют ли у вас негры такие же права, как все?

В Аккре, на берегу Атлантического океана, где мы бродили по военному городку, молодой загорелый лейтенант из Канзас-сити очень интересовался Шостаковичем, и мы были приятно поражены, когда он тут же под аккомпанемент летящих автомобилей, плеск воды, выкрикивание девчушек, продающих цветы, и ругань пьяных начал напевать мотивы из Седьмой симфонии Шостаковича.

А в самолете, качаясь над Атлантическим океаном, наш сосед, корреспондент крупной газеты, робко обратился к нам с вопросом:

- Есть ли миллионеры в СССР?
- Да, — ответили мы, — есть! Мы — миллионеры, у нас 200 миллионов друзей, а это больше, чем 200 миллионов рублей, долларов или фунтов!

* Может быть, завтра утром (англ.).

А молодой испанец в Трухильо, столице Сан-Доминго, отвел нас в сторону и по секрету, с благоговением спросил:

— Вы из Москвы?

Почти во всех встречах на протяжении всего нашего пути уже чувствовался тот теплый ветер, который несли нам навстречу. Этот ветер крепчал и наливался новым и свежим теплом по мере приближения к митингу в Нью-Йорке, на стадионе Поло-Граунд, где присутствовало около пятидесяти тысяч человек.

Это было 8 июля 1943 года.

Накануне этого крупного события мы лишний раз убедились, насколько Америка неоднотажна. Все политические, общественные, идейные и безыдейные, народные и антинародные этажи от Уолл-стрита до Ист-Сайда пришли в движение. Деловитые, живые и гостеприимные американцы, друзья Советского Союза, восторженно аплодировали замечательным победам Красной Армии; стоя они клялись не успокоиться до тех пор, пока фашизм не будет стерт с лица земли.

Зрелище незабываемое!

На огромном пространстве стадиона колыхалось море голов. Из разных концов Нью-Йорка пришли сюда американцы. Среди них — русские и негры, французы и евреи, итальянцы и украинцы, поляки и чехи. И все они слились в одном порыве, в одном чувстве, в одной страсти — освободить мир от фашистской чумы.

Яркий свет сотен прожекторов падал на восторженные лица, и, как радостный вздох, пронеслись слова:

— Ред Арми!*

Целый день висели над Нью-Йорком тучи, налитые дождем, но ни одна капля не упала на землю. И лишь через несколько минут после окончания митинга вода вырвалась из туч и проливной дождь упал на улицы Нью-Йорка и зашумел над опустевшим Поло-Граунд.

Американцы, улыбаясь, говорили:

— Вы видите? И природа с нами...

Да, все лучшее было в этот вечер с нами. На большой площади разместился президиум митинга и, вырываясь из усилителей, в воздухе встречались слова известного ученого Альберта Эйнштейна и мэра Нью-Йорка Ла Гардия, председателя еврейского конгресса США Стифена Вайза и известного государственного деятеля Лимена, видного юриста Джемса Розенберга и выдающегося писателя Шолома Аша, знаменитого негритянского певца Поля Робсона, замечательного американского писателя Эптона Синклера, популярного немецкого романиста Лиона Фейхтвангера, звезды Голливуда Эди Кэнтора...

* Красная Армия (англ.).

И все они в один голос говорили о надежде и спасителе человечества — о Советском Союзе, об огромной исторической роли нашей Родины, о дружбе народов в СССР, о борьбе, о жизни, о единении антифашистского фронта, о культуре, об объединении усилий, о победе.

Это на одних этажах.

А на других?

На других угрожали участникам митинга крупными разоблачениями, на других — троцкистско-меньшевистские фашистские вороны каркали, предвещая поражение Красной Армии на фронте, Франклину Рузвельту — на выборах, 8-й Армии Монтгомери — в Африке...

Массы жаждут победы и победного мира. На митингах с нашим участием в США, Мексике, Канаде и Великобритании присутствовало около пятисот тысяч человек. Слово «Виктори» — победа — самое священное слово. Каждое упоминание о Красной Армии вызывает величайший восторг, и когда кое-кого из ораторов ввиду их запятанной политической репутации не желают слушать, они прибегают к «помощи Красной Армии» и начинают хвалить наших героев. Это им обеспечивает внимание аудитории. Сталинград стал символом доблести, эмблемой победы. Дети в школах пишут сочинения на тему о Сталинграде, на фильм «Сталинград» трудно было достать билет. Многие композиторы пишут песни и симфонии о Сталинграде...

И когда одна газета, желая напугать наших слушателей, сообщила о том, что Михоэлс и Фефер, не артист и не поэт, участники Сталинградской битвы и прибыли мы со «специальной миссией», а посему надо быть с нами осторожными, это нам помогло. Узнав из этой заметки, что «мы участвовали в битвах за Сталинград», народ повалил на митинг. Зал, рассчитанный на десять тысяч человек, был переполнен. На многих собраниях, во многих газетах, на предприятиях и в кафе, в театрах и на фермах, в троллейбусах и в сабвее* дебатировались вопросы войны, вопросы открытия второго фронта, послевоенные проблемы.

Это на одних этажах.

А на других?

На других — безумно боятся скорого окончания войны. На других этажах мечтают об удобной, затяжной и выгодной войне. И пресса на этих этажах какая-то нервная. Стоит Красной Армии освободить новый город, как начинается лихорадка с пророчествами о близком исходе войны, и, наоборот, стоит немцам захватить какой-нибудь населенный пункт, как начинается гадание на кофейной гуще с большой примесью скеп-

* Метро.

сиса и пессимизма. Некоторые круги вообще больше склонны обсуждать послевоенные проблемы, нежели проблемы войны, а кое-кто с удовольствием заглушил бы вопросы ведения войны романами о «круглом столе».

У одного общественного деятеля спросили:

— Какая симфония вам больше нравится? Седьмая Шостаковича или Девятая Бетховена?

— Он ответил: — Восьмая Монтомери!

Этот остроумный ответ расходится с настроениями на некоторых этажах. К сожалению, симфония войны с фашизмом не везде в моде. В Нью-Йорке даже происходила недавно дискуссия на тему «Нужно ли ненавидеть врага?».

Некоторые предпочитают всем трем упомянутым симфонию волн у берегов Флориды.

В наши грозные и величественные дни нам было странно видеть на первых страницах некоторых газет целые столбцы, посвященные интимной жизни Чарли Чаплина или похождениям известного боксера Демпси, нам странно было видеть фотографии молодой красивой женщины с подписью: «Самая счастливая женщина. Ее муж, мобилизованный три месяца тому назад в американскую армию, освобожден по болезни и вернулся к своей семье».

Это на одних этажах.

А на других?

Миллионы американцев честно трудятся на военных предприятиях, шахтах и фермах. Американцы — народ замечательный, веселый, предприимчивый и трудолюбивый. Американцы любят все жизнерадостное, творческое, и поэтому их взоры обращены к тому, что происходит в Советском Союзе, к жизни и борьбе советских народов, причем основная волна интереса и любви сконцентрирована на Красной Армии, вторая волна — на дружбе народов. На эту тему вы можете рассказывать днем и ночью, и вас будут слушать с наслаждением. Это замечательное явление в нашей стране очаровывает всех и выбивает почву из-под ног у сеятелей ненависти и вражды между народами.

— Расскажите о дружбе русских и грузин, украинцев и евреев, армян и азербайджанцев, таджиков и казахов... До вашего опыта народы ведь укрепляли свое господство, увеличивали свои богатства, строили свою культуру за счет других народов, как же это все переделано?

Этим интересуются и рабочий на заводах Форда, и школьник из Лос-Анжелоса, и профессор из Бостона, и техник на бойнях в Чикаго, и кинооператор в Голливуде.

Американцы очень любят песни советских народов. Вечером, когда бурная жизнь Нью-Йорка начинает затихать, на богатом и пышном Бродвее зажигаются огни, правда, более

скромные, чем до войны, по длинной и узкой Пятой авеню мчатся отдельные такси и бродят запоздалые пары, в небоскребах, похожих (если смотреть на них с высоты 102-го этажа Эмпайр Билдинга) на огромные надгробные плиты, светятся отдельные окна, где-то, скажем, на 10-м, 28-м и 64-м этажах, вечером, когда наибольшее оживление начинается в ночных кафе, — мы бродили по авеню и стритам Нью-Йорка, и как приятно было, когда из низких окон доносились к нам мелодии русских песен «Полюшко», «И кто его знает», украинской «Распрягите, хлопцы, коней», грузинской «Сулико» и еврейской «Лехаим»...

На митинге в Лос-Анжелесе к нам подошла молодая актриса Голливуда и просила дать ей текст «Песни о Родине». В другом месте просили у нас слова «Вечера на рейде». Эту песню мы слышали — без слов — в Сан-Франциско. Ее пели американские моряки, собиравшиеся в Советский Союз с подарками для Красной Армии.

Ее пели украинцы в Детройте на нашем митинге.

Ее пели солдаты в Нью-Йорке на берегу Гудзона.

И один из них, указав на небоскреб, сказал:

— Они еще не знают, что такое война... Они не понимают, что этот небоскреб может иногда оказаться ближе к фашистской бомбе, чем низенький домик на Урале. Как вы думаете?

Это был мудрый американец. До войны он имел собственную фабрику, он ее продал и поступил добровольцем в американскую армию. У него хороший голос, и он еще надеется после войны поступить в оперу. Он мечтает о поездке в Москву.

— Конечно, не сейчас... Позже, когда победим.

Таких много в Америке. Десятилетняя школьница Энн, опустив глазки, спросила у нас:

— Сколько стоит билет до Москвы?

Она копит деньги для того, чтобы съездить после войны в Москву.

С какой нежностью она говорила о Москве! С каким вкусом она спела американскую песенку «Москва, Москва». Это было в Филадельфии.

И вот мы опять в Нью-Йорке.

Мы присутствуем на одном из многочисленных митингов. Это митинг меховщиков. Подъем царит совершенно фантастический. Слога ораторов прерываются возгласами: «Да здравствует свободный американский народ!», «Да здравствует Франклин Рузвельт!», «Да здравствует героическая Красная Армия!»

Как стаи птиц, овации взлетают в воздух, смешиваясь со звуками «Интернационала», с дружескими возгласами по адресу нашей великой Отчизны.

Это на одних этажах.

А на других?

На других фашистские повара готовят римско-берлинские блюда. Они открыто ими никого не угощают. Их испенелил бы пародный гнев. Опасно. Нет, они открыто не выступают, и поэтому кое у кого складывается впечатление, что фашисты где-то далеко, по ту сторону фронта. И нечего «волноваться».

Мы часто вспоминали в США о взаимоотношениях между двумя дореволюционными писателями, ненавидевшими друг друга. Когда у одного из них спросили: «Что вы собираетесь делать этим летом», — он ответил: «Я буду сидеть на даче и ненавидеть моего врага».

Есть немало таких, которые сидят на даче и ненавидят фашистов, иногда даже посылая им с дачи проклятия. Но одними дачными проклятиями фашистов не уничтожишь. Дачная ненависть мало влияет на последышей ку-клукс-клана. А они точат ножи, они провоцируют, они гнусно врут, они воровским образом пробираются в психику некоторых легковерных американцев, они восстанавливают один народ против другого, они лезут в кино, они показываются в театре, они «поют» в прессе. Они и их подголоски в «Ридерс дайджест», «Нью-Йорк джорнэл америкэн» и «Чикаго трибюн» систематически отравляют умы американцев.

Нас весьма поразила тот факт, что в руках некоторых американских летчиков мы видели вышеупомянутый «Ридерс дайджест», являющийся аккумулятором самой грязной анти-советской пропаганды.

— Зачем вы это читаете? — спросили мы.

— А мы не покупаем, нам дал командир! — последовал ответ.

И где-то с амвона, в одном из самых индустриальных центров США — в Детройте, — католический поп мистер Кофлин распространяет яд челокононавиственности и расизма. Правда, он иногда скрывается под маской антисемитизма, но кому не известно, что антисемитизм является разновидностью фашизма, одним из его орудий в борьбе со свободолюбивыми народами.

Дело не в том, что Кофлин играет на измененных инстинктах отсталых людей. Мы отлично понимаем, что в любом лесу растут разные деревья и в любой реке можно найти различную рыбу, и не это удивляет, а удивляет тот факт, что эта кофлиновская средневековая проповедь не встречает должного отпора.

Когда на экранах США появился фильм «Миссия в Москву», американские газеты за редким исключением подняли шум, что это — пропаганда. «Пропаганда» — одно из самых страшных слов в США. Змеинное шипение Кофлина мало кто называл пропагандой. Складывается впечатление, что пропа-

гандой некоторые американцы склонны считать лишь дружеские выступления за Советский Союз, а антисоветские и антиамериканские выступления не называются пропагандой, а волеизъявлением личности.

Очень мало в прессе США печатается сведений о зверствах фашистов. Казалось бы, что одной из самых актуальных задач является показ подлинного лица фашизма. Надо вооружить американский народ еще большей ненавистью к врагам Америки, Советского Союза, Великобритании и всех свободолюбивых народов. И ежели полные, половинные, четвертушечные и осьмушечные фашисты скрывают от масс разбойничий характер гитлеризма, то просто непонятна та робость, с которой прогрессивная печать публикует данные о кровавых делах немецких полчищ.

Неужели это лишь потому, что некоторые редакторы не желают портить настроение или аппетит своим читателям?

Но это опять-таки только на некоторых этажах.

А на других?

На других, на самых многочисленных, мы видели длиннейшие очереди людей, державших в руках с трудом заработанный, потом добытый, заботливо завернутый доллар для того, чтобы передать его в фонд Красной Армии на усиление мощи ее удара по заклятому врагу человечества.

По лицам видно было, что им не легко достался этот доллар. Вот пожилая женщина принесла на многолюдный митинг все свои сбережения — сто долларов, при этом она, словно извиняясь, заявила:

— Это все, что у меня есть!

Профсоюзные деятели питают огромный интерес к нашим профсоюзам:

— Как советские профсоюзы добились единства?

— Что делают профсоюзные деятели на фронте?

— В чем состояло участие профсоюзов при защите Москвы, Ленинграда и Сталинграда?

На один банкет, устроенный в нашу честь профсоюзами Детройта, явились троцкисты с целью задавать нам каверзные вопросы, но, увидя настроение присутствующих, они поняли, что им надо убраться восвояси, ибо на этих этажах их уже узнали и им угрожала не только словесная дуэль.

И так же, на различных этажах, расположилась интеллигенция. Не будем останавливаться на тех, которые живут на самом верху и являются послушным орудием власть имущих. Их довольно много, они сильны, занимают видные посты. Из ученых это преимущественно узкие специалисты, а из людей свободных профессий — это большей частью адвокаты, вроде тех, кого изображает актер Поль Муни в спектакле «Адвокат». Пьеса как раз изображает героя накануне его взлета

на самые верхние этажи, но его конкуренты вспомнили, что еще в молодости он позволил себе некоторое вольное обращение с законом, чтобы спасти жизнь человека.

Не успевает он кое-как выкарабкаться из этого почти безысходного положения, как его уже поджидает другая катастрофа — семейная драма: адвокат как будто на краю гибели. Он уже бросается к окну, чтобы покончить расчеты с жизнью. Остатки его звонка телефона: одно крупное акционерное общество предлагает ему ведение дела, которое сразу меняет направление его прыжка.

Но, как уже установлено, Америка не сосредоточилась и на одних верхних этажах.

Есть большие круги интеллигенции, занимающиеся творческим трудом и остающиеся верными правде жизни. Вернее, пытаются ее постичь — эту сложную многоэтажную жизнь пытаются ищут, хотя и не всегда с должным успехом.

Некоторые, правда, не умеют понять чего-то до конца.

Вспоминается фильм. Он, несомненно, продиктован настоящей антифашистской мыслью. И сценарист и режиссер в целом ряде сцен удачно раскрывают звериную природу фашизма.

Зверская расправа с народом, с людьми труда, с людьми культуры показана с поразительной убедительностью. Народ не «безмолвствует». Он ополчается, он вооружается, он борется и он побеждает. Побеждает человек — сын народа. Остается сказать одно последнее и важнейшее слово; сделать вывод: зверь побежден, истреблен, стерт с лица земли. Именно зверь побежден, зверь вне морали, вне человеческих страстей, вне высоких человеческих качеств. Именно таков враг.

Но здесь на сцену выступает та непонятная нам, ложная и ничем не объяснимая, чисто созерцательная «объективность», которая заставляет этих крупных интеллигентов спорить на тему: «Нужно ли ненавидеть врага».

И автор, и сценарист, и режиссер вдруг в самом конце фильма, где показана гибель бандита, обставляют эту смерть подлеца чуть ли не героически, храбро, человекоподобно. «Ведь и они, мол, рискуют».

И долго приходится доказывать, что у вора нет чести, что у мародера нет достоинства. Что нельзя гангстера считать храбрецом и нельзя искать признаки героизма у отцеубийц, детоубийц, народоистребителей. Героизм предполагает гуманную идейность.

А вот и другие, внутренне более цельные, сосредоточенные люди, в которых совершаются в свете небывалых, потрясающих событий современности глубочайшие процессы познания. Мы их видели и в Гарвардском университете и в театре на Бродвее, где творят благородная, талантливейшая актриса Элен Хейс и лучший певец Америки Поль Робсон, мы их ви-

дела в библиотеках Фолджер-Лайбрэри, где люди по-серьезному сумели поставить перед собой крупные задачи и отдать их разрешению.

А над ними, или, вернее, среди них, возвышаются высочайшие точки человеческого гения — Альберт Эйнштейн и Чарли Чаплин. С одним из них, с Эйнштейном, мы встретились в небольшом университетском городке Принстоне, а с другим, с Чаплином, мы провели незабываемые часы в Калифорнии.

Оба по-разному заняты работами, несомненно имеющими гуманистическое значение, и, говоря о гуманизме, они обращают свои взоры в сторону Советского Союза.

Да и не только они. Подобное же чувство мы испытали при встречах с Теодором Драйзером, с Шоломом Ашем, с Лионом Фейхтвангером, с Юлианом Тувимом.

Американцы, как известно, чрезвычайно конкретны. Они не любят отвлеченных положений и обобщенных страстей. Если их сердца бьются радостью в связи с победами Красной Армии и если сами они идут вперед, омоложенные тем, что сбросили с себя многопудовую ложь, которую наши общие враги пытались выдать за правду о Советском Союзе, то все эти новые черты и качества выражены у них в конкретных фактах их повседневного поведения. У одних это огромный интерес к нашей музыке. Следует отметить, что русская музыка ближе всего по духу американцу, и такие композиторы, как Чайковский, Глинка, Мусоргский, Шостакович и Прокофьев, заполняют программы американских крупнейших концертов. У других это интерес к советскому театру и литературе. А у третьих, у большинства, все внимание поглощено Красной Армией.

Пробыв в США свыше трех месяцев, посетив четырнадцать крупнейших городов, мы простились с американскими друзьями на банкете в гостинице «Коммодор», где присутствовало около двух тысяч человек, представителей различных слоев населения. На этот банкет прибыли делегации из разных городов США, где мы побывали. И в выступлениях и в приветственных телеграммах Альберта Эйнштейна, Чарли Чаплина, Лиона Фейхтвангера, Шолома Аша и многих других звучал призыв к максимальному напряжению сил для выигрыша не только антифашистской войны, но и антифашистского мира, звучал призыв к укреплению дружественных связей и в грозные дни войны и в солнечные дни послевоенных бурь.

И мы расстались с гостеприимными американцами с надеждой, что отдельные голоса замаскированных и незамаскированных рупоров фашизма утонут в общем дружном хоре американского народа и основы нашей дружбы прочно поселятся на всех этажах далеко не одноэтажной Америки.

Искусство в Америке

Об этой встрече я часто думал, когда был вдалеке от Москвы, от Родины. Мысленно я все время готовился к этой встрече,— я знал, что должен буду рассказать вам о том, что видел, и потому старался быть хорошим, внимательным наблюдателем. Самое важное и интересное я записывал. Постараюсь передать некоторые из моих впечатлений, потому что их действительно очень много—около шестнадцати стран, сорок шесть городов. Правда, я не все успел записать, так как мы там вели напряженную интенсивную и очень серьезную работу.

Прежде всего, когда покидаешь нашу страну, то уносишь с собой ощущение, что мы находимся в войне, ведем напряженную борьбу, поглощающую все силы народа. Поэтому странно видеть людей, лишенных такого ощущения. Не буду говорить о Тегеране, об Иране. Это страна, которая не воюет. В Ираке — та же картина.

Но вот Каир — город, так сказать, участвующий в войне, город, о котором мы знаем очень мало. Когда мы произносим слово «Каир», воображение сразу рисует нам силуэты пирамид, сфинксов и т. п. В самом же деле Каир — большой кипучий город с миллионным населением, маленький Париж. Сверкают витрины ювелирных магазинов. А пляшу кушать там невозможно, так как почти все население, и европейское и арабское, носит фески. Вы чувствуете, что находитесь в колонии. Все, к чему ни прикоснешься, привезено из метрополии.

Вы не можете достать ни одной вещи местного производ-

ства, кроме кустарных изделий, например каких-то талисманов, выделываемых феллахами в Каире, — все остальное произведено не здесь. Нам это чрезвычайно интересно знать, потому что мы у себя иногда ворчим насчет качества — и коробка не такая, и упаковка не такая, и вообще все это «не то». Но в этом огромный смысл: это, может быть, и «не то», но это свое, наше, нами сделанное, нами совершенное. Когда вы попадаете в такую страну, как Канада, где за время войны выросли крупные авиационные заводы, то и там вас поражает одна подробность: эти заводы не имеют права производить моторы для самолетов. Америка и Англия с двух сторон запрещают Канаде производить моторы. И индустрия Канады функционально зависима от индустрии этих двух стран.

Такие подробности бросаются в глаза на каждом шагу. И в Египте, и в Иране, и в Ираке вы замечаете, что коренное местное население, то есть подлинные хозяева этих стран, поставлено в униженное и зависимое положение перед европейцами и американцами. Один мой приятель как-то пошутил: «У нас в доме, — сказал он, — бывает очень много народа, который делится на две категории — на постояльцев и на проходимцев». В колониальных странах много постояльцев, но еще больше проходимцев.

В Египте огромное впечатление производят исторические памятники: пирамиды, сфинксы, старый храм. Например, пирамида Хеопса — это огромный небоскреб, сложенный из камней невероятной величины и тяжести. Просто диву даешься, какая сила могла поднять эти камни, если вспомнить, что в то время не было ни подъемных кранов, ни вообще каких бы то ни было машин.

Но рядом с пирамидами — поле, усеянное камнями, и камни эти — могилы рабов, возводивших пирамиды. Сопоставление самое наглядное!.. Вот они лежат, эти кости, их, вероятно, десятки тысяч, — и понимаешь, сколько людей погибло, воздвигая величественные пирамиды.

Внутри пирамида Хеопса опустошена. Когда мы спросили, где мумии и прочее, нам сказали, что все вывезено, все находится в Британском музее в Лондоне. Впрочем, и в Лондоне мы этих саркофагов не увидели, потому что из-за бомбежек их куда-то упрятали.

Несколько поодаль от пирамид находится сфинкс. Это огромных размеров, совершенно невероятных размеров длинное существо. Оно могущественно, величественно, спокойно. Говорят о «загадочности» сфинкса. Да, очевидно, загадочен его покой. Как человек только мог выдумать это состояние покоя? Это как бы продолжение пустыни. Люди воплотили свое представление о боге в этом огромном камне, выразительном, покойном, уверенном, властном. Долго-долго созерцаешь и об-

ходишь это странное спокойное создание, которое так не мится ни с взволнованностью, ни со всем пережитым.

Но самое интересное, что, когда заходишь в какой-нибудь магазин в Каире, например к букинисту, чтобы купить книгу, или встречаешься с постоянным жителем Каира и спрашиваешь, как попасть к пирамидам, — он тебе отвечает: «Я не знаю, я там ни разу не был» (а он, может быть, лет пятьдесят живет в Каире). Есть люди, которые родились там, но ни разу в районе пирамид не были. Это их равнодушие — оно даже более странно и примечательно, чем покой сфинкса.

После этого проезжаешь через цепь пустынь, колоний, стран очень интересных и своеобразных, — через Судан, Нигерию, Золотой Берег, пролетаешь через Атлантический океан, Бразилию, Порто-Рико. Есть такая маленькая республика по дороге — Сан-Доминго с главным городом Трухильо. Действительно труха, маленькая трущоба, где на улицах тебя подстерегают подозрительные субъекты, которые спрашивают, не нуждаетесь ли вы в «приятном обществе». Там преимущественно торгуют «приятным обществом» и галстуками.

Наконец, Америка. Но раньше, чем о ней поговорить, хочется сделать одно предварительное замечание. Естественно, везде, где я был, меня интересовал театр. Но в Тегеране, например, театра нет и не было. Есть какой-то народный кочующий балаган, о котором мне рассказал один из иранских министров. Однако видеть этот театр мне не пришлось, ибо неизвестно, где и как он играет. Прежний, старый шах, решивший было превратить Тегеран в подлинную столицу, начал строить здание для театра, да так и не достроил.

В Каире же есть чудесное здание театра, в котором никогда, собственно, театра не было. В этом здании иногда происходят гастроли какого-нибудь заезжего актера, или труппы, или какой-нибудь концерт — вот и все.

Но вы надеетесь, что, когда вы окажетесь в Америке, все будет по-иному. И вот вы попадаете в Америку, во Флориду. Субтропики, курорт огромный город Майами. А театра нет. Зато когда вы попадаете в Вашингтон, то обнаруживаете замечательное здание театра. Но труппы нет и тут. Изредка только из Нью-Йорка приезжают гастролирующие труппы.

Можно даже сказать, что отсутствие театров — это характерная подробность, с которой мы сталкивались на протяжении почти всего пути. Вообще мы проделали путь в Америку за сорок дней, из Москвы до Майами, по воздуху. Объясняется это вовсе не тем, что самолеты медленно двигаются. Таким путем можно попасть в Америку примерно за сорок часов. Но у некоторых хозяев положения не было никакой заинтересованности в том, чтобы мы поскорее добрались до места назначения, так что мы сидели подолгу в пустыне — где пять дней,

чтобы посмотреть и отдохнуть, а где и больше, однажды даже до двадцати дней.

Из тех впечатлений, которые готовят к Америке, и по контрасту и по сходству, стоит упомянуть американский военный лагерь в Хартуме, в Английском Судане, по среднему течению Нила. Лагерь этот построен в виде четырехугольника (примерно как у Юлия Цезаря). Там живут летчики — лейтенанты, сержанты, разные командиры. Как только они узнают, что вы из Страны Советов, интерес к вам тотчас повышается. В вас вглядываются, как люди, которые хотят прочесть тайну — тайну побед, тайну невероятной мощи нашей армии. Вас забрасывают вопросами, кто такой Чкалов (одно из самых популярных имен), что такое «таран», кто такой Гастелло и т. д. Некоторые вопросы, например, такие: «Очень ли у вас преследуют религию?», «Верно ли, что у вас совершенно нет семьи, что даже поощряется, чтобы никакой семьи не было?» и т. п. — показывают полное неведение о том, что у нас делается. Отдельные имена, какие-то обломки сведений доходят — вот и все. Но интерес — потрясающий.

Когда мы пришли с приятелем в этот лагерь, нам дали описание: в 7 утра — «брэкфест», то есть первый завтрак; в 12 часов — «ленч», то есть второй завтрак; в 6 часов — «дinner», то есть обед; а в 8 часов — «муви», то есть кинокартина. Таким образом, это «муви» входит в питание, а в итоге получается все необходимое для человека: пища физическая и пища духовная.

И вечером там действительно «муви». Вы видите, как старательно черные люди завязывают веревки, которые разделяют весь двор лагеря на несколько «отсеков», и вы узнаете, что первая часть отведена для высшего командного состава: для них выносят одеяла, подушки, и они ложатся на пол и любят таким образом в вечерней прохладе смотреть наверх, на экран; затем идет ряд стульев, на которых сидят другие офицеры командного состава, не имеющие права смотреть картину лежа. А уже после этого — отгороженное двумя веревками третье отделение, там имеют право издали стоять и смотреть картину черные. Вот это впечатление врезается в память, как загадка, как что-то непонятное.

Кстати сказать, американцы, кроме английского, ни на каком другом языке не разговаривают; этим они выгодно отличались от меня: я по-английски совершенно не говорил. Я могу изъясняться по-французски и по-немецки, и там единственные люди, с которыми я мог бы поговорить, были черные — многие из них знают и французский и немецкий, а кроме того, владеют своим родным языком. Но живет черный, как скотина, в полном смысле этого слова. Во-первых, он не имеет права есть в вашем присутствии ни под каким видом. И это не толь-

ко в военном лагере, а, скажем, в Техасе и даже в Детройте. В Детройте в гостинице ко мне зашел в комнату какой-то черный, «цветной», и я его попросил присесть поговорить. Но мне так и не удалось его убедить сесть в моем присутствии. И вот они обслуживают вас, говорят с вами по-французски, а когда наступает час их пищи, они где-то, сидя на корточках на заднем дворе, едят все из общей круглой миски руками, причем делается это так не потому, что они этого хотят, а потому, что так полагается — эта «национальная экзотика» кому-то нужна.

В заднем конце лагерного двора расположены уборные: уборная, уборная, а потом каморка между уборными, и там спит черный слуга; и опять то же самое — уборная, уборная и каморка, где спит черный слуга. Это настолько поражает, что сразу вы даже не можете опомниться.

Такие впечатления как-то готовят к знакомству с Америкой.

Есть в Америке огромные достижения. Машина доведена там до состояния бога, то есть то, что она делает, совершенно. Но мне показалось, что американцы создали машину, объявили ее богом, а потом этот бог стал создавать американцев по образу и подобию своему, и получился удивительно похожий, исправно, четко действующий, деловой, страшно деловой человек. А вот когда с ним поговоришь о завтрашнем, о послезавтрашнем дне, когда заглянешь в его мечты, в его идеалы, в его устремления, то увидишь, что он очень недалеко ушел от своего бога — машины. Он как-то холоден, он «бизнесмен».

Доллар с ним встает, совершает утреннюю молитву, и с ним он ложится спать, чтобы завтра, пробудившись, опять бежать за долларом.

Мне рассказали историю известного художника Маневича, который сперва жил в Киеве, потом за границей, который был очень популярен, имел мировое имя. И вот к этому Маневичу незадолго до его смерти явилась одна женщина, отобрала у него три картины за девятьсот долларов, то есть по триста долларов за картину. Это была огромная сумма. Он, уже больной, лежал и был счастлив. Но на завтра эта женщина ему позвонила, что от одной картины они отказываются, ибо картина не подходит к ковру той комнаты, где она должна была висеть. Таким образом, триста долларов ухнули. Он вскоре совсем слег, деньги все ушли на лечение. Наконец он умер. А на похороны нужно иметь триста долларов. Самое дорогое в Америке — это земля, особенно в Нью-Йорке. Поэтому человек в возрасте тридцати лет уже старается непременно записаться в братство, которое занимается тремя проблемами: дешево лечить (это своего рода касса взаимопомощи), обеспечить чело-

века во время болезни, а главное, предоставить ему после смерти место на кладбище. И вот, начиная с тридцати лет, человек думает, обеспечен ли ему этот маленький клочок земли?

Маневич в братстве не состоял. А чтобы быть похороненным, нужно иметь триста долларов. Но триста долларов — это сумма. Наконец, нашелся у него родственник, который написал чек на триста долларов. Можно похоронить. Тело везут на кладбище. Собрались друзья покойного, произнесли речи. Все очень хорошо, все как полагается. Пришла минута, когда надо опускать гроб с телом в уже вырытую могилу. Не опускают. Говорят, надо подождать. Ждут. А ведь тут собрались все люди занятые, которые уже и так сделали огромное человеческое дело: пришли на кладбище. Ведь каждого из них ждет «бизнес». Проходит полчаса, три четверти часа; выкурили по сигарете, по другой. Становится неудобно. Уже забыты все хорошие слова, уже назревает скандал. Прошли в контору узнать, в чем дело. Оказывается, контора кладбища выясняет, насколько солиден полученный ею чек. Для этого надо запросить банк, надо знать, какие имеются основания доверять человеку, который подписал чек. А так как время позднее и банки закрыты, предлагается отложить похороны на завтра...

Вот вам история. Я рассказал ее, чтобы вы поняли, что такое доллар. Доллар — это совсем особая категория. Это единственное, что там по-настоящему ценится. И когда в каком-нибудь американском городе выстраивается очередь людей, которые в знак выражения своих симпатий к Красной Армии и Советскому Союзу подолгу стоят, чтобы передать пять-десять долларов для нас, то это для них событие огромного значения. Это язык для них понятный, на этом языке они могут выразить свои чувства. Это их азбука, вот это они могут сказать.

Вспоминаешь невольно рассказ Анатоля Франса «Жонглер божьей матери». Жонглер — безграмотный человек, не умеет молиться, не знает ни одной молитвы. Проходя по проселочной дороге с ярмарки на ярмарку, он увидел маленькую часовенку, вошел туда и увидел чудный образ божьей матери. Но так как он ни одной молитвы не знал, то он встал перед этим образом божьей матери на голову и принялся жонглировать. Это была его молитва. Таков был язык этого человека. И вот доллар — язык, на котором американец может помолиться богу.

Но наряду с этим — замечательные дороги, которые тянутся от Нью-Йорка до Сан-Франциско, через весь материк. На всех этих дорогах имеются маленькие кафе, маленькие бензохранилища, мастерские, исправляющие машины, и т. д. Американец практичен — он знает, что имеет больше смысла проехать на своей машине, что это будет, конечно, гораздо дешевле, нежели по железной дороге. Вопрос машины — это не вопрос

удобства или неудобства, а это вопрос абсолютной необходимости.

Движение на улицах Нью-Йорка огромное, но перейти через улицу все же можно. Правда, Шолом-Алейхем, который попал под конец жизни в Америку, говорил, что по улицам Нью-Йорка не ходят, а «спасаются». Это верно, и так каждый раз — если прошел, значит, «спасся». И вся жизнь там построена так, что спасаешься в этой жизни. Каждый там занят тем, что спасается.

Интересна еще одна деталь. В Америке упорно распространяется одна, я бы сказал, навязчивая идея. Состоит она в том, что каждый человек может легко прийти до богатства. Известно, что Рокфеллер был спичечным торговцем, а стал Рокфеллером. Ссылаются также на Вулворта. С чего он начал? Начал он с того, что стал продавать каждую вещь по пять копеек, а чего он достиг? В каждом городе Соединенных Штатов и Канады имеется магазин Вулворта, и там любая вещь — десять центов. Но на самом деле не дай бог купить вещь, стоящую действительно десять центов. Это — барахло. Вы войдете в магазин и купите вещь за доллар или за два доллара. Вулворт наживает огромные капиталы, он один из богатейших людей Америки. Таким образом, эта идеология заключается в том, что каждый американец может достигнуть богатства, и не важно, что он сегодня торгует спичками в этом пышном Нью-Йорке (конечно, не на Пятой авеню -- самом фешенебельном квартале Нью-Йорка, а где-нибудь на 100-й или 115-й стрит, на окраине). Он знает, что он продает спички или шнурки, а завтра может стать Рокфеллером. Эта идея внедряется в сознание каждого американца с младенческих лет.

Когда, например, открываешь американскую хрестоматию для детей, то на первой же странице читаешь: город Нью-Йорк построен на острове Манхаттан, который голландцы откупили у индейцев за двадцать четыре доллара. Вот вам и идеология, первый урок: можно иметь всего только двадцать четыре доллара, и стоит только проникнуться духом американизма, чтобы из этих двадцати четырех долларов сделать потом Нью-Йорк.

Но это они пропагандой не называют. «Пропаганда» для них — жупел, едва ли не самое ужасное слово. «Пропаганда» — это опасность! И вот разыгралась, например, очень большая дискуссия вокруг фильма «Миссия в Москву». Очень крупные газеты были заинтересованы в том, чтобы сорвать эту картину. У нас были почти в каждом городе, где мы останавливались, пресс-конференции. Приходят к нам корреспонденты газет. Они всегда стоят в вашем присутствии, с книжечками, с фотоаппаратами, щелкают и задают вопросы. И все дело в том, чтобы ответить ловко, чтобы завтра вокруг этого не разгорелась це-

мая сенсация. Например, такой вопрос: «Не находите ли вы, что «Миссия в Москву» — это фильм пропагандистский». И я ему должен сказать: «Это зависит от того, что вы считаете пропагандой. Если хорошее представление о действительности в Советском Союзе — это пропаганда, — тогда действительно этот фильм пропагандистский. Но если о Советском Союзе в фильме было бы сказано плохо, — вы это считали бы пропагандой? Очевидно, нет». Он все это записывает, и неизвестно, как он все это завтра преподнесет. Как-то пришлось отвечать на вопрос о втором фронте. «Вот есть, — говорю я, — такой писатель у нас — Антон Чехов, и он высказал такое соображение, что если драматург вешает ружье на стенку, то по ходу пьесы это ружье обязательно должно выстрелить. Вот нам и кажется, что в Америке очень много ружей висит на стенках и не стреляют туда, куда нужно». И на завтра в газете появился огромный заголовок: «Антон Чехов о втором фронте». Сенсация — основа их публицистики.

Идешь дальше, приглядываешься — каковы же все-таки их духовные интересы, что и как они чувствуют, чем интересуются главным образом? Что у них ставится в театрах, что изображается в кино?

Я уже вам говорил, что театр там — это редкое удовольствие. Только на Бродвее в Нью-Йорке действительно огромное количество театров. Бродвей снабжает театрами всю страну. Если на Бродвее какая-нибудь пьеса имеет крупный успех, ее постановщик моментально нанимает новую группу актеров, репетирует с ними эту пьесу и потом посылает спектакль на гастроли в провинцию.

Бродвей — огромная улица, залитая электрическим светом, Правда, нас предупреждали, что сейчас в Нью-Йорке «затемнение». Значит, сейчас там не так светло, как было до войны. Но все же на улицах там сейчас море огней. «Затемнение» очень смешное. Смешны и другие военные «лишения», которые испытывают американцы и о которых я расскажу. Когда вы приходите в магазин, например, покупаете пижаму, то вас предупреждают, что она сейчас делается на пять сантиметров короче — стандарт такой, война, ничего не поделаешь. Запрещено также делать отвороты на брюках. Когда вы входите в кафе, вам подают чашку кофе с двумя кусками сахара. Если вы попросите вторую чашку, вам скажут, что нельзя, не полагается: война! Поэтому вы расплачиваетесь, выходите из кафе, потом возвращаетесь на то же самое место и получаете свою вторую чашку кофе.

Кроме того, еще такое серьезное «лишение»: нельзя пользоваться машиной для удовольствия, а можно только для дела. Нельзя, например, подвезжать на машине к кинематографу или к театру, потому что это удовольствие. Но, конечно, ни-

кто этого не проверяет. И вот однажды разыгралась такая история: М. М. Литвинов был приглашен на премьеру, на просмотр фильма «Миссия в Москву». У входа в кино ждала буквально армия фотографов. Случилось так, что у М. М. Литвинова, не доезжая до кино, испортилась машина. Он решил не ждать и пошел пешком. Когда это увидели корреспонденты, поднялась целая буря — вот настоящий патриот, он ходит в кино пешком, потому что кино — это удовольствие. И поступок Литвинова стали превозносить как образец патриотического поведения.

Когда мы посетили Альберта Эйнштейна, который, собственно, и пригласил нас в Америку, мы пробыли у него полдня. Этот старый человек, с огромной шевелюрой, носит имя, которое сохранится в веках. Но сам он этого не замечает, и вокруг него другие этого тоже не замечают. Провожая нас, он заметил: «А вас ждет неприятность. Вы приехали машиной, и вас спросят: на каком основании вы пользовались бензином? Вы, надеюсь, ответите полисмену, что никакого удовольствия от этой поездки не получили».

Я несколько отклонился в сторону. Я говорил о Бродвее. На Бродвее сосредоточено все несерьезное в Нью-Йорке. Там наибольшее количество кафе, кабаре, там все театры, там огромное количество кинематографов, словом, это улица греха с точки зрения бога бизнеса. Там только предприниматели-антрепренеры делают бизнес.

Как там строится театр, по какому принципу? Чтобы был театр, нужно здание, которое обычно арендуется, затем антрепренер должен искать человека, у которого в руках есть пьеса. Если эта пьеса в руках одного режиссера, то уже другие ее ставить не будут. Но если это просто Макс Рейнгардт, у которого нет пьесы, — значит, он безработный, ему делать нечего, а ставить будет тот, у которого в руках пьеса. Если нашелся уже режиссер с пьесой и антрепренер согласен ее поставить, тогда начинают набирать актеров. Актеры — это прежде всего первый актер, «стар», звезда, вокруг которого все разыгрывается. «Стар» — это решающее дело. В каждом спектакле своя «звезда», так как постоянно существующих театров нет. Кончили ставить данный спектакль, и труппа распалась, так что там театр не может накапливать традиции, он не может формироваться в жизни, не может вырабатывать какую-нибудь свою определенную физиономию.

Я видел там один спектакль с Полем Муни. Это замечательный актер, который сначала играл на еврейской сцене, а теперь стал знаменитым, крупным актером американского театра. В спектакле участвовала и прекрасная актриса Элен Хейс. Она пользуется признанием не только потому, что она одарена, несомненно талантлива, причем талант ее — склада

В. Ф. Комиссаржевской. Она напоминает Комиссаржевскую по тишине, которую она с собой несет, по глубине мысли, которую она раскрывает, по манерам своим — она долго-долго сдерживает себя и где-то в каком-то месте, в каком-то акте дает сильную вспышку чувств и страстей. Но огромным успехом она пользуется еще и потому, что она — чудачка. А это очень важно.

Американцы вообще любят знать все подробности жизни известного актера: что он за человек, какие у него навыки, что он курит, какое белье носит, какой зубной пастой и щеткой пользуется.

А если любимая актриса еще и чудачка, то это тем более интересно. Ее «чуждость» заключается в том, что Элен Хейс ни разу в жизни не снималась в кино и не снимается принципиально: она служит только театру. Это — единственный и небывалый случай в американском театре. Мало того, она ни разу принципиально не выступала по радио. Не хочет. Она только актриса, она только играет в театре. Это настолько непривычно, даже невероятно, что многие специально ходят смотреть, что это за актриса такая, которая и в кино не снимается и по радио не выступает.

Правда, в День независимости нас, делегатов, приехавших из Советского Союза, пригласили выступить по радио. Элен Хейс согласилась представить меня как коллегу-актера радиослушателям. Это было первое ее грехопадение. Она получила за выступление очень большой гонорар и отдала его в фонд Красной Армии.

Ее отвращение к кино и радио рассматривается в Америке как чудачество. Но в ней есть в хорошем смысле этого слова актерский пуританизм, чистота. Она не пала. Зато все остальные мастера театра только и мечтают о контракте с какой-нибудь кинофирмой.

Какая же там процветает школа игры? На первый взгляд кажется, что играют примерно как у нас, что там господствует реалистическая школа исполнения — прямо не отличишь от жизни. Но потом вы догадываетесь, что дело здесь не так просто. Это — особого рода реализм, который правильнее всего было бы назвать «кинематографическим реализмом». Актеры стремятся играть на сцене так, чтобы сразу видно было, что они в любую минуту готовы работать перед объективом кинокамеры: чтобы не было резкости — ни повышенный голос, ни, боже упаси, увлечения лишними паузами (пауза ведь много метров пленки!). Так рождается особая, нарочитая скупость игры; и глубочайшие человеческие трагедии, внутренние катастрофы — все это передается чрезвычайно просто, легко. Это не реализм, это чепуха. И вот эта легкость — это и есть кинематографический метод игры. Это настолько смягченные дви-

жения, что «усталый деловой человек», которому некогда заниматься психологизмом, который хочет отдохнуть, успевает все понять, не волнуясь, не разделяя переживаний героев.

А Элен Хейс позволяет даже такую роскошь, как паузы. К великому несчастью, у нас злоупотребляют паузами, и чем больше ставку актер получает, тем больше он делает пауз. В Америке же пауз не терпят, «усталый деловой человек» (сокращенно его называют «ТБМ») пауз не любит. В кино там должна идти такая гонка, чтобы дух захватывало, чтобы один автомобиль обогнал другой, чтобы первый непременно упал с моста в воду, словом, необходимы ковбойские фильмы со стрельбой. Там некогда заниматься психологическими нюансами. Элен Хейс — единственная актриса, которая выходит на сцену хозяйкой, остальные же действуют в какой-то резонерской спешке. Да, в конце концов все это резонерство, все это сплошное рассуждение по поводу действия, а не участие в действии. А она живет, она действует, причем порой она даже позволяет себе как бы остановить действие, как Иисус Навин останавливал солнце; она закрывает глаза, как бы совещаясь с собой, и изнутри извлекает еще что-то совершенно неожиданное по звучанию.

Играла она пьесу «Харриет». Это пьеса о Бичер-Стоу, о писательнице, создавшей «Хижину дяди Тома». На фоне повседневного бродяжеского репертуара это прогрессивная пьеса, хотя она и сентиментально написана. В ней доказывается только, что бывают и среди негров люди. И все же какие-то гуманные нотки в этой пьесе проскальзывают, в особенности в исполнении Элен Хейс.

Надо сказать, что на американской сцене идут неплохие детективы. Иной раз слышишь, как целый зал стонет. Я видел, например, спектакль «Две миссис Карлс», то есть две жены мистера Карлса. История действительно странная: у мистера Карлса очаровательная жена — ее играет Элиза Бергнер, блестящая немецкая актриса. Постепенно, по ходу пьесы, мы узнаем странные вещи: муж занимается тем, что постепенно отравляет эту очаровательную женщину. Он это делает медленно, но методично. К ней ходит доктор, который видит, что женщина хиреет, бледнеет, слабеет, что ей делается все хуже и хуже. Но чем она больна, доктор не понимает. Вдруг появляется в пьесе вторая женщина: она спрашивает эту очаровательную миссис Карлс: «Скажите, вы не заметили, что вы все время слабеете, что вам нездоровится?» Та отвечает — да, она заметила это. «Так имейте в виду, что вас отравляет ваш муж. Я — его первая жена. Он со мною проделывал то же самое. Я это узнала и прижала его к стенке, и он мне до сих пор платит, чтобы я молчала. Но я узнала, что и вы болеете, и я пришла вам помочь!»

Как вы думаете, кто этот отравитель и почему он стал преступником? Оказывается, он художник, убежденный, что смерть так же прекрасна, как и жизнь. Это такой же дар природы. Нечего бояться смерти, в смерти нет ничего дурного! Он стал изменять и, чтобы она не страдала, не мучилась ревностью, решил ей преподнести другой «дар природы» — смерть. А теперь, когда художник уже встречается с третьей женщиной, он постепенно отравляет вторую жену, и она в полном неведении умирает. Одним достается жизнь, а другим достается столь же прекрасный дар — смерть.

Неплохой детектив, оригинальный детектив, но ведь идея в нем фашистская! Почти в каждом из этих детективов фашизм свивает себе гнездо. Проповедается такая идеология: красота заката равна красоте восхода; красота смерти равна красоте рождения. Выдвигается мысль, что смерть — это избавление, это счастье. А отсюда уже один шаг до утверждения, что одним дано право жить, другим — не менее привлекательное «право» умереть. И многозначительно и подло!

В Америке мне не пришлось увидеть ни одного шекспировского спектакля. Я уже вам охарактеризовал этого «ТБМ», ему действительно не до Шекспира. У него много других забот. Правда, в Вашингтоне имеется изумительная шекспировская библиотека, где собраны все издания Шекспира — все книги о Шекспире, даже все упомянутое Шекспиrom. Там имеется группа шекспироведов, которые занимаются изучением Шекспира. Они относятся к тем ученым, которые подсчитывают, сколько раз встречается предлог «на» в произведениях Чехова. Вот примерно такое там «шекспироведение».

Кстати перед нашим отъездом из Филадельфии там должен был состояться спектакль «Отелло». Отелло играет Поль Робсон, знаменитый певец негр. Но он долгое время не мог играть, потому что должен был найти для спектакля белую Дездемону, которая бы согласилась играть с негром. А это — дело не легкое. В Америке известен как исполнитель шекспировских ролей Морис Эванс, который сейчас не играет, но несколько лет тому назад сыграл Ричарда II. Когда я в Вашингтонской библиотеке спросил, часто ли посещают эту библиотеку актеры, мне ответили: «Вы второй». Первым был Морис Эванс, а второй — я.

Многие убеждены, что в американском театре — великолепная техника сцены, изумительное декоративное оформление. Ничего подобного. Фильмы действительно ставятся с размахом, тут денег не жалеют. А в театре действуют другие законы: постановка должна обойтись как можно дешевле, ведь никогда не известно, принесет ли она прибыль. А потому, как правило, жалкое, абсолютно жалкое декоративное оформление. Свет там, правда, решается интересно, по одному общему

принципу: источники света находятся в самом портале, так что центр сцены освещен не софитами, а порталным светом, лучи которого перемещаются в нужном направлении. Свет получается без теней, что дает замечательные эффекты. Это действительно интересно.

Есть один театр, рокфеллеровский «Радио-сити», оборудованный по последнему слову техники. Я пошел туда специально для того, чтобы познакомиться с этой техникой. И вот мы спустились со сцены на лифте вниз этажей на восемь или на десять. Там, внизу, репетировал оркестр, который, конечно, совершенно не был слышен в зале. Когда нужно, вся эта площадка вместе с оркестром поднимается на сцену. Там оркестр дает свое выступление — концерт. Потом тут же, на глазах у публики, эта площадка вместе с оркестром переезжает на авансцену и потом уже опускается на свое обычное место — в «оркестровую яму». Великолепно!

Великолепна и осветительная система. Осветитель один сидит в своей комнате, перед ним клавиатура освещения. Вся «световая партитура» включается с первого акта одной кнопкой. Маленький рычажок дает необходимые перемены по ходу действия. Потрясающая техника!

Пневматически поднимаются и опускаются разные станки, позволяющие создать необходимую сценическую площадку. Снег, дождь, облака — все это прекрасно изображается.

В зрительном зале замечательно удобные кресла; на спинке кресла, которое впереди вас, — пепельница: курить можно сколько угодно.

Чему, однако, служит эта грандиозная техника? В «Радио-сити» чаще всего ставятся ревью: тридцать хороших «герлс» совершенно одинаково поднимают ножки и одновременно их опускают, словом, действуют как один человек. Вот эти знаменитые тридцать герлс — лучшее, что там можно увидеть.

В промежутках между номерами появляется человек с дрессированными собачками. Очень хорошие дрессированные собачки. Но такая клавиатура света, такая техника собачкам совершенно не нужны.

Вам может показаться, что я страшно субъективно рассказываю. Конечно, я мог бы вам рассказать и о другом. Я мог бы рассказать о том, какие восторги вызывает одно только название «Советский Союз»; о том, как американцы пытливо вглядываются в человека, приехавшего из Москвы, о том, как они силятся понять людей, живущих не одним только «бизнесом».

Часто убеждаешься в том, что они сами тоскуют по чувствам, чуждым «бизнесу». Характерный факт: в Америке очень популярны наши песни. «Полюшко», «От края и до края»

поются буквально на каждом шагу. Проникла туда, бог знает как, и песня «А кто его знает, зачем он моргает». Чувствуется тоска по жизни, свободной от власти доллара, чувствуется зависть к людям, сложившим эти раздольные лирические песни, к людям, способным не думать о текущем счете.

В итоге чувствуешь, насколько мы богаче, чем они. Ходишь среди этих «будущих» и настоящих миллионеров и чувствуешь себя богачом среди нищих...

Мне довелось провести почти целый день у Чаплина в Голливуде. Несколько слов о Чаплине. Когда мы прибыли во Флориду и наконец увидели американские газеты, нам сразу же бросилось в глаза сенсационное сообщение: Чарли Чаплин осужден платить алименты одной молодой женщине, утверждающей, что он является отцом ее ребенка. А через три дня еще одна сенсация: Чарли Чаплин женился в четвертый раз на восемнадцатилетней дочери драматурга О'Нила! И все эти сообщения проникнуты неприязнью к Чаплину, носят явный оттенок организованной травли.

Спрашивается, откуда это исключительное внимание к Чарли Чаплину? Почему все это так размазывается, только ли ради сенсации? О, оказывается, что Чарли Чаплин еще до вступления Америки в войну сделал фильм «Диктатор», где высмеял Гитлера. В конце фильма Чаплин произносит огромную речь, речь гуманистическую, осуждающую фашизм, требующую активной борьбы с этим страшным злом, с этим ядом. И вот это-то ему до сих пор не могут простить.

Он нам рассказал следующую историю: накануне вступления Америки в войну в Вашингтоне в сенате была образована специальная комиссия, которая должна была привлекать к ответственности всех лиц, призывающих к войне против Гитлера. И там, в списке привлеченных к ответственности, значился Чарли Чаплин как один из «подстрекателей». Он получил от этой комиссии из Вашингтона огромную телеграмму: вы, дескать, своими неосторожными действиями хотите вовлечь Америку в побоище. Поэтому будьте любезны дать свои показания по этому поводу. Чаплин ответил: «С удовольствием. Чарли Чаплин». Он стал готовиться предстать перед этой комиссией. «Я знал,— говорит он,— в чем меня будут обвинять: меня отнюдь не будут спрашивать о подстрекательстве, а спросят: «Вы сочувствуете большевизму?» И он решил ответить: «Да». — «Значит, вы большевик, коммунист?» — «Нет, к сожалению, нет».

— Ведь смешно во всем этом деле то, что я политикой не занимаюсь,— уверял нас Чаплин.— Я — не политик, я просто высказываю некоторые свои мысли.

Вот эту фразу: «Я политикой не занимаюсь» — я слышал от представителей американской интеллигенции много раз. Поль

Муни, как только узнал, что я приехал, пригласил меня к себе на спектакль. И не успел я переступить порог его уборной, не успел с ним даже как следует поздороваться, как я услышал эту фразу: «Я политикой совершенно не занимаюсь». То же самое заявил и Чаплин. Разрешите кое-что рассказать о моем ответе Чаплину.

— Вы, мистер Чаплин,— сказал я ему,— не вполне правы. Если вы на протяжении фильма «Новые времена» изображаете человека, который несколько раз попадает в тюрьму и каждый раз не хочет выходить из тюрьмы на волю, потому что на воле страшнее, то как, по-вашему, это политика или нет? Если вы изображаете человека, у которого нет никаких дурных намерений, но который тем не менее через каждые сто метров пленки снова попадает в тюрьму, то, спрашивается, кто этот человек, окруженный со всех сторон пропастями? Что это — политика или нет? А если вы изображаете человека, который делает добро только в пьяном виде, а когда трезвеет, даже не помнит этого,— это политика или нет? Это сплошная политика!

— Да, это очень интересно, как эти русские понимают искусство,— сказал Чаплин. И стал записывать каждое мое слово. Потом он побежал в другую комнату, принес оттуда книгу и сказал:

— А вот что про меня пишут левые.

Я насторожился. Чаплина обвиняют в том, что его эстетика — это эстетика дезертирства, что вместо того, чтобы показывать социальное зло и бороться с ним, он прячется за трюк, уходит от действительности, то есть убегает с поля битвы. Я считаю,— и я это сказал Чаплину,— что его искусство — боевая сатира на капиталистическую действительность, что это и есть борьба, что эти «левые» — просто болтуны. Так оно и оказалось на самом деле: статья принадлежала перу какого-то эстетствующего американского троцкиста.

По достоинству в Америке искусство Чаплина совершенно не оценено. Вот он сидит передо мной, такой же очаровательный, как на экране, совершенно седой; лицо все буквально светится глубокой и своеобразной мыслью; глаза смеются,— заметьте, смеются не морщинки возле глаз, а сами глаза, веселые, добрые. Вот каков Чаплин. Потом вышла его восемнадцатилетняя жена. Он ее представил: «Моя старая жена!» Она долго слушала наш разговор и вдруг сказала: «Ничего, Чарли, если здесь будет плохо, мы с тобой уедем к ним, в Советскую Россию».

Памятен мне вечер с Максом Рейнгардтом, известным режиссером, бежавшим в Америку из Германии. Сначала он бежал в Австрию, потом в Париж, а уже из Парижа он переехал в Нью-Йорк. Когда я уезжал из США в Англию, я узнал, что Рейнгардт умер.

Я думал, что Рейнгардт будет говорить о фашизме, от которого он бежал, от которого он спасся. Он сказал, что Советский Союз — это единственная страна в мире, где искусство живого человека, живого актера пользуется уважением. Что же касается Америки, то американский театр — это даже не ноль, а это — минус единица, отрицательная величина.

— Мне 72 года, — сказал он, — мне, вероятно, осталось немного жить, но у меня есть что-то, что я решил произвести. Могу ли я рассчитывать, что если я приеду к вам, то смогу работать?

Он мне рассказывал о своих больших неудачах в Америке. Рейнгардт поставил спектакль, на который ушло полмиллиона долларов и который провалился с треском, потому что это был хороший спектакль. Вся трагедия состоит в том, что «ТБМ» (усталому деловому человеку) подлинное искусство совершенно ни к чему.

Я купил в Америке книгу стихов с таким предисловием автора: «Я выпускаю эту книгу стихов, заранее зная, что они никому не нужны; они нужны только мне. Издаю я это на свои средства, для себя, в нескольких десятках экземпляров. Но если найдется человек, который купит эту книгу, я заранее приношу ему свою признательность, свою благодарность вместе с моими соболезнованиями». Я привез сюда эту книжку. Вы можете подумать, что это очень плохие стихи. Нет, не плохие, есть даже просто интересные, но это немножко выше уровня «ТБМ», и значит — это вещь, которая никому не нужна.

Жалко, что я не захватил сюда открытое письмо. Это открытое письмо называется, как известно, «карпост». Посередине изображен большой небоскреб; по бокам отпечатаны обращения: «Моя дорогая», «Мой друг», «Моя сестра» и т. д., — остается только поставить возле нужного обращения птичку. Дальше следующий раздел — «Я счастлив», «Я огорчен», «Я приехал», «Я уехал» и т. д. Тоже остается только поставить птичку. Дальше раздел: «Не забудь» и потом «опустить открытку», «выпустить кошку», «закрыть окно» и т. д. Опять-таки остается только поставить птичку. И в самом конце остаются свободными три строчки — может быть, кроме фамилии, нужно будет еще что-нибудь добавить. Все это для «ТБМ». Это смешно, но это ему экономит массу времени.

Вот при таких условиях большое искусство не нужно, спектакль большого идейного содержания не нужен. Правда, в Америке есть большие, грандиозные художники, скажем, Хемингуэй; но он одинок, ему там не на кого опереться и потому он часто сбивается с пути, как и Стейнбек, автор «Гроздьев гнева».

Лучший из всех виденных мною спектаклей — это «Порги и Бэсс» Гершвина. Я привез сюда партитуру этого произведения, — замечательная музыка, очень было бы интересно у нас поставить эту вещь.

Главная тема ее — вера человека в счастье. Рейнгардт много говорил об этой пьесе, говорил, что мечтает на склоне лет поставить эту музыкальную драму. Но, к великому несчастью, Рейнгардт умер, не осуществив своей последней мечты.

Кстати, о «последней мечте». Альберт Эйнштейн говорил мне:

— Я очень стар, я старше своих лет (ему лет шестьдесят пять). Я гораздо старше своего возраста. Я уже многое пережил и ничего особенного впереди не вижу. Я потерял часть своей семьи; я уже почти один остался. Мне ничего не стоит уйти из жизни. Но до одного хочется дожить, — я хочу дожить до той минуты, когда русские первыми войдут в Берлин.

Вообще интересно, что все, по-настоящему насыщенное жизнью, обращается мечтой в сторону Советского Союза. Они чувствуют дыхание нашей силы. Вот почему я считаю, что мы с вами богаче самых богатых людей Америки.

1944 г.

Чаплин

1

О творчестве Чаплина, конечно, лучше всего говорит сам Чаплин непосредственно своими работами. [...]

У нас часто пишут и говорят, что Чаплин выдающийся художник, гениальный художник. Но эти утверждения ничего не дают ни уму, ни сердцу. Это все равно, что утверждать, что роза — цветок, а вода — жидкость. То же самое и утверждать, что Чаплин — гениальный художник. Мы это знаем. Однако нужно сделать анализ его приемов, разобраться в его языке, и, собственно, этой цели я и хочу посвятить свою беседу.

И вот первое положение, о котором нам необходимо условиться. Что такое в конце концов искусство — безразлично, искусство кино или театра, искусство литературы или изобразительное искусство? Что такое искусство вообще?

Я убежден и много раз повторял, что искусство есть выражение самой великой страсти человека, страсти познания.

Искусство есть процесс познавательный. Это, на мой взгляд, самое правильное, самое верное определение самого существенного в искусстве.

В этом смысле искусство очень близко к науке. Но есть нечто, отделяющее искусство и науку друг от друга.

Своеобразие искусства заключается в том, что познание происходит на языке образном. Образность в искусстве — основное. Поэтому прежде, чем я приступлю к анализу некоторых картин

Чаплина, скажу несколько слов относительно своеобразного чаплиновского языка.

Образность необходима искусству для проникновения в замкнутый внутренний мир человека.

Народ давно создал поговорку: «Чужая душа — потемки». Эта истина повторяется из эпохи в эпоху.

Как же познать эту «чужую душу»? Вы знаете тысячи поговорок, которые создала народная мудрость с целью подсказать рецепт познания человека: «Скажи мне, что ты читаешь, и я скажу, кто ты», «Скажи мне, кто твой друг, и я скажу, кто ты», а на языке бульварного Парижа проще: «Скажи мне, с кем ты спишь, и я скажу, кто ты».

Коран дает мусульманам еще один рецепт: человек, друг, товарищ познается в пути. Талмуд тоже изобрел свой рецепт: «Человек познается по трем вещам: по карману, по бокалу и по гневу».

Словом, этих рецептов много. Иначе говоря, человеческая мысль пристально вглядывается в соседа, пытается проникнуть в его внутренний мир.

Чем же он раскрывается? Он раскрывается не столько словами, не столько речами, сколько своими действиями и поступками.

Поступок, акт — трагический акт, комический акт — освещает на минуту, подобно молнии, внутренний мир человека. Нужны зарницы, разряды молнии для того, чтобы раскрылся этот внутренний мир, чтобы мы могли в него заглянуть.

Наука давно додумалась до рентгеновских лучей. Искусство, подобно рентгеновским лучам, проникает через поверхность жизни и дает какое-то представление о внутреннем мире.

Этот рентген искусства — его образность. Образное видение мира ощутимо в искусстве любого настоящего художника. И языком образов разговаривает с нами и Чаплин.

Когда мы говорим о большом художнике, нас прежде всего интересует его тема: о чем поет художник, что волнует его, над какой проблемой он бьется.

Тема Чаплина чаще всего определяется как тема маленького человека в современном мире. Хотя я не знаю, почему Чаплина называют маленьким человеком.

С моей точки зрения, герой Чаплина на самом деле вовсе не маленький человек. Этому герою свойственны могучие порывы настоящего поэта. Он умеет мечтать, он мечтатель, этот герой, он понимает, что такое добро, и готов бороться за счастье — для себя и для других людей.

В Чаплине живет настоящий могучий поэт. Он поет лишь о злоключениях, он поет о том, как жизнь давит, не дает под-

няться. Людям от этого смешно. Но смех Чаплина — смех философский.

Смех вообще возникает тогда, когда мы замечаем нечто нецелесообразное, когда движения, действия не соответствуют целям.

Человек совершает как будто невольные движения, которые являются нецелесообразными, а потому нам смешно. Именно понимание нецелесообразности заставляет людей смеяться.

Но я спрашиваю — нецелесообразны ли движения Чаплина с точки зрения логики? С точки зрения мира, его окружающего, они действительно нецелесообразны. С точки зрения его внутренней логики они удивительно целесообразны. Так что тема Чаплина заключается отнюдь не в том, чтобы показать, насколько смешон мир. Тема его заключается в том, чтобы показать, насколько трагичен мир. Он боится трагической темой и разрешает ее комедийными способами.

Тема его трагедийна. Это история о том, как человек неустанно прокладывает себе путь к тому, что он называет целесообразным, и как все в мире, все силы в мире размыывают дороги, которые он прокладывает, будь то «Золотая лихорадка», будь то «Цирк» или те два фильма, которые у нас имеются, — «Новые времена» и «Огни большого города». Всюду идет эта тема.

Певец, настоящий певец о человеческом счастье, о высоком человеческом чувстве, на каждом шагу претерпевает неудачи только потому, что мир не благословляет его усилия.

Следовательно, в своей песне о счастье Чаплин невольно настраивается на трагедийный тон, причем, распевая эту песню, шествуя по путям, им прокладываемым, к этому воспеваемому им счастью, он познает действительность и раскрывает ее нам на каждом шагу, на своеобразном чаплиновском языке. Он привык трагедийное излагать комедийным языком.

Конечно, найдутся многие, которые скажут: но такое познание мира очень субъективно. С точки зрения некоторых идеологов наших толстых журналов, которые решают очень много проблем, но до сих пор не решили основной проблемы: кому нужны такие толстые журналы, — это будет называться формализмом.

На мой взгляд, Чаплин дает довольно реальное представление о действительности. Истина, которую Чаплин нам раскрывает, несомненна.

Несколько слов о формализме. У нас в последнее время, с тех пор как мы стали дуть на холодное, под реализмом понимают констатацию голых фактов, не допускающих в своем обозначении больше одного слова: «Земля», — тут ничего не сделаешь, действительно земля. «Небо» — тоже понятно. «Ле-

то» — тоже. «Колхоз»? Тут уже возможна неясность, потому что слово «колхоз» состоит из двух слов.

Но все это очень далеко от реализма. В этой констатации ничего реалистического нет.

Я хочу процитировать вам одного поэта, который пытается в двух строках нарисовать картину сотворения мира, иначе говоря, поспорить с Библией. На мой взгляд, это он сделал блестяще. Поэт этот — Омар Хайям. Определил создание вселенной он таким образом:

Бог создал землю и голубую даль,
Но превзошел себя, создав печаль.

В этих двух строчках чувствуется, что между констатируемыми фактами — небом и землей, — очевидно, существует еще что-то, что нужно понять, определить.

И вот тяга, страсть к познанию выражена тут одним словом: печаль. Очевидно, художник, кроме неба и земли, видит в мире еще какое-то содержание. Для Хайяма, для его внутреннего мира, содержание это — печаль.

Чаплин тоже утверждает, что в этом мире, где существует земля — твердь, есть и печаль. Певцом этой печали и является Чаплин.

Эту правду, эту истину он несет через все свои произведения, а потому Чаплин является самым ярким, самым замечательным реалистом нашего времени.

Однако он выражает свои мысли не надписями, не словесными тирадами. Его язык — это прежде всего язык событий. В данном случае он прав. Это могут понять по-настоящему только актеры. Источником всего чаплиновского творчества, сценарного, музыкального, композиционного, идейного, источником всего этого является Чаплин-актер. Что в актере основное, что играет актер, что он должен играть? Вы знаете, что на этот старый вопрос редко дается более или менее удовлетворительный ответ.

Мы знаем, что актер никоим образом не должен играть характер. Если актер играет характер, он играет с первой минуты результат. Но актер может играть то, что делаем мы с вами в нашей ежедневной жизни, — мы ведем себя определенным образом. У нас есть поведение. Изображать и играть можно только поведение. Через поведение мы постигаем характер. Основное в актере — поведение.

Это все равно, что рисовать портрет и с первой минуты добиваться сходства. Тогда мы портрет не рисуем, несмотря на то, что кое-какого сходства добьемся. Для того чтобы разгадать облик человека, отнюдь не обязательно ловить сходство. Можно добиться идеального сходства, а сути человека не понять и не познать, следовательно, и не выразить. Нужно читать

ритм соотношения частей, нужно как-то определить строй, конструкцию человека. Надо понять музыку лица. Вы можете верно спеть эту песню, либо сфальшивить. Сходство является результатом, но оно никогда не является целью.

То же самое и в актерском исполнении. И Чаплин это чудесно знает. Перед вами отнюдь не характер. Характер он давно заменил своей походочкой, своей шляпой, своими ботинками и палочкой, своими усиками. Он скорее дает маску, но главное в том, что это не совершенная маска. В этой маске что-то внешнее. Она сама по себе не дает ничего решающего. В нем имеется только одна мысль: он отличается от других. Его одежда иногда даже элегантна, она скромна, она не свидетельствует непременно о нищете.

Но Чаплин играет поведение. Сплошь да рядом, в любой момент картины вы можете видеть: он себя определенным образом ведет. Он изобретателен в предпосылках, как никто. Они кажутся необычайными, но он вас убеждает всей логикой дальнейшего поведения. Предпосылка может быть самая неожиданная, а все дальнейшее развитие удивительно логично. Это есть второе и самое ценное у Чаплина.

Картина «Огни большого города» начинается с открытия памятника под названием «Мир и процветание». Когда с этого пышного памятника снимают чехол, оказывается, что среди этого бронзового «процветания» спит бродяга... Это и есть Чаплин.

В дальнейшем неожиданная предпосылка, данная в начале фильма, развивается с удивительной логикой.

В художественных приемах Чаплина есть нечто для нас бесконечно важное и ценное — философское единство, обнимающее все те отдельные эпизоды, на которые распадается сценарий.

Для создания единства Чаплин часто пользуется своеобразными лейтмотивами. Роль лейтмотива у него может играть, например, определенное место действия. В его картине «Огни большого города» место, на котором сидит слепая девушка, является лейтмотивом. Чаплин от начала до конца, через весь фильм, обыгрывает это место независимо от того, сидит там девушка или нет. Вы помните: на углу появляется Чаплин, он напевает, и тут же вышльвывает ограда, паранет, на котором сидит девушка.

Однажды зародившись, этот лейтмотив проходит через весь сценарий. Вообще Чаплин обожает лейтмотивные повторения. Весь эпизод после памятника «Мир и процветание» начинается его встречей с двумя мальчиками на углу, на повороте.

И на каждом основном этапе действия, там, где обозначается эта полная внутренних огромных перемен и сдвигов

судьба Чаплина, вы замечаете, как снова появляются эти два мальчика.

Философское единство пронизывает его фильмы с начала до конца. Чаплин не сентиментален, он глубоко лиричен и не дает задерживаться ни на одном сентиментальном месте, он обладает достаточно высоким вкусом, чтобы не гоняться за жалостью, он долго борется со своими слезами и не допускает слез зрителей. И только после того, как он уже вылился весь, в виде огромной награды к концу фильма «Огни большого города», он разрешает зрителю пролить слезу. Это свойство его лирического темперамента.

Помните его первую встречу с девушкой с цветами? Он купил у нее цветок, убедился, что она слепа, приютился неподалеку, сел в сторонке. Девушка, внутренним своим взором глядящая на него, обливает его водой. Чаплин тихонько, чтобы не разбить того образа, который создало у девушки ее внутреннее зрение, уходит. Но вода с этой минутой его преследует: то он падает в кадучку с водой и обливает еще кого-то, то кошка, которая сидит на окне, опрокидывает на его голову вазу с цветами и, конечно, с водой, — он не дает проявиться чувствам своей собственной души, чтобы они не перешлывались в сентимент. Он бывает аскетически жесток, преследуя излишние психологизмы, он весь в поведении, а не в переживаниях, не в настроениях и не в эмоциях.

Вот чем он ценен и вот почему так скуп и выразителен его язык. Он понимает, что у человека, кроме чувства, есть еще большая пружина: это его непрерывная, напряженная борьба за благо, за счастье, за красоту.

Эта игра поведения в конце концов раскрывает нам гораздо больше, чем утонченное психологизирование.

Третье, что хочется отметить в Чаплине, — бывает так, что образность его языка озадачивает, особенно там, где Чаплин чувствует себя не совсем дома, а именно — в сфере социальных вопросов.

Так, очень плакатна история с человеком и машиной. Эта мысль, очевидно, пришла Чаплину давно, но образное ее выражение еще не найдено. В конце концов в этой картине не получился некоторый символизм — машина, проглатывающая человека. Эта образная предпосылка, положенная в основу целого ряда эпизодов фильма «Новые времена», звучит гораздо менее убедительно, чем целый ряд других замечательных эпизодов той же картины.

Зато гениален эпизод с питательной машиной. Нельзя лучше показать покушение на самые элементарные права человека — салфетка, которая превращается в свою противоположность, то есть бьет его по лицу, пицца, которая становится мучением, и т. д.

Здесь образный язык Чаплина поднимается на подлинную высоту.

Еще большей высоты он достигает, когда Чаплину приходится завинчивать гайки, и все пуговицы мира кажутся ему гайками. Это — величайшее обобщение.

Вызывает ненависть мир, который превращает человека в гайку, кнопку!

— Мир — это цепь событий, мир наполнен огромной тоской человека, творца, — говорит Чаплин. — Но не стоит плакать в этой борьбе. Пусть вместо слез раздастся смех — слезы нужно купить дорогой, настоящей ценой.

Этот человек — маленький бродяга — путешествует по всем закоулкам мира, по его большим городам, он всюду поспекает. Но в душе его горит огонь, который ничем нельзя погасить, огонь человеческой любви, огонь человеческой страсти — узнать, познать и увидеть.

И вот перед нами Чаплин. Вспоминается старый еврейский рассказ о том, как какой-то нищий, побиравшийся всю жизнь, однажды нашел камешек, который настолько был покрыт грязью, что все от него отворачивались, все на него не обращали никакого внимания, настолько этот камень был невзрачным.

Он этот камень подобрал, и, как это всегда бывает в сказках, камень оказался драгоценным камнем. Нищий разбогател, вознесся на вершину славы. У него уже огромная семья, у него сыновья и внуки, живет он в почете и в довольстве. Но всякий год в тот самый день, когда он разбогател, совершалось следующее: приходили все — и сыновья, и внуки, их жены, приходили наряженные гости, все сияли в драгоценностях, все были в шелку и в бархате. А в это время богач удалялся с пира, и затем через несколько минут из дверей его дома выходил нищий со своей сумой. Так справлял богач дату своего обогащения.

Чаплин может напомнить этого богатого нищего. Он выходит из своего палатца, приходит в свою мастерскую, он влезает в этот короткий редингот, наклеивает свои усики, берет свою палку, надевает котелок и свои длинноносые ботинки и снова поет о замечательном богатстве человека: о любви, о подлинной красоте... Это его тема. Когда мы смеемся над целым рядом эпизодов, — мы понимаем: это чаплиновский язык, не позволяющий нам посентиментальничать, раскрывающий все, что давит человека; и кроме смеха мы уносим самое драгоценное, самое настоящее, чаплиновское — тему подлинного художника, который никогда не был исполнителем своих актерских ролей, он всегда был и остается поэтом, он пел и поет во славу настоящего, великого, любящего и дерзающего человека.

1940 г.

Самые разнообразные чувства и мысли возникают перед встречей с Чаплином. Тут и радостное ожидание свидания с величайшим актером современности, и стремление поскорее увидеть воочию Чаплина во плоти, и, одновременно, закрадывается боязнь, а вдруг этот всеми любимый образ, живущий в сердцах всех, кто видел его на экране, при встрече в жизни что-то потеряет, поблекнет, а вдруг обнаружится разрыв между живым человеком и его созданием.

Но все эти опасения рассеиваются, как только вы увидели и услышали Чаплина. После встречи и беседы с ним вы чувствуете себя более чем когда-либо обогащенным. Многие в его творческих исканиях становится и ближе и понятнее. Вы слышите живые, звучащие слова Чаплина, слова, на которые он так скуп в своих фильмах, и эти вслух произнесенные слова дополняют и раскрывают всю глубину творчества художника.

Чаплин стал центром истинно американского, крикливого внимания. Шумиха, поднятая вокруг его имени, не затихает ни на мгновение и следует за ним, как тень за человеком.

Но, к сожалению, это — не дань его славе! Раздаются иногда и похвалы, но сколь они несоизмеримы с его подлинной гениальностью! Нет, эта шумиха — не отзвук славы и не обычная американская сенсация.

В последнее время Чаплина преследовали клеветнические вопли бульварной прессы, стремящейся очернить моральный облик великого артиста и певца современности. В этой прессе можно найти подробные отчеты о скандальных судебных процессах, связанных с именем Чаплина, интимные подробности его личной жизни и попытки очернить его брак с дочерью Юджина О'Нила.

Невольно возникает вопрос, почему так раздувается эта клеветническая какофония? Кому это может быть выгодно? Кто задался целью постоянно и методично преследовать большого мастера? В каких подозрительных подворотнях подготавливается эта кампания? И почему именно за последнее время так усилились эти истошные вопли?

Все эти вопросы нуждаются бесспорно в более серьезных и продуманных ответах, чем обычные ссылки на специфические особенности американской прессы.

Снискавши мировую славу такими шедеврами немого кино, как «Цирк», «Золотая лихорадка» и многие другие фильмы, которые будут жить в веках, Чаплин, когда появилось говорящее кино, продолжал молчать. Он не произнес ни одного слова ни в «Огнях большого города», ни в «Новых временах».

Что же из этого следует? Чуждо ли ему это искусство? Или он боится вступить в еще неведомый ему мир звучащего слова? Интересно обратить внимание на то, что в «Новых временах» он по-своему, по-чаплиновски, как бы подчеркивает свое отношение к звучащему слову. В сцене, где он поет свою песенку, он теряет манжету со словами песни и поет без слов, но так артикулирует звуки, что создается полная иллюзия слов. Этим он как бы хочет доказать, что Чаплин может своим искусством передать мысли и чувства без помощи слов.

И действительно, и «Огни большого города», и «Новые времена» оказались настолько насыщенными содержанием и такими идеями, что реакционные круги Америки — а таковые имеются — насторожились и начали забрасывать его грязью.

На афишах вы читаете:

СЦЕНАРИЙ ЧАРЛИ ЧАПЛИНА

ПОСТАНОВКА ЧАРЛИ ЧАПЛИНА

ИГРАЕТ ЧАРЛИ ЧАПЛИН

МУЗЫКА ЧАРЛИ ЧАПЛИНА.

Текст Чаплина, слова и мысли Чаплина. Только голос Чаплина, звучащее слово его отсутствует в этих великолепных произведениях искусства.

Но вот в мире произошло событие, до глубины потрясшее все существо этого поразительного художника. На историческую арену вырвался фашистский бандит и свержгангстер. Чаплин создает свой фильм «Диктатор». Чаплин заговорил. Чаплин во весь голос сказал «Не могу молчать!» Чаплин закричал: «Я обвиняю!» Это был своеобразный чаплиновский обвинительный акт, на сей раз — в сопровождении звучащего в полную силу слова.

Чаплин превратил экран в трибуну, с которой он призывал к борьбе, к изгнанию фашистского зверя, призывал к утверждению высоких этических, демократических принципов в жизни.

Это обеспокоило наемных писак из профашистского лагеря, продажных лжецов херстовской и маккормиковской бульварной прессы, и они начали поливать имя Чаплина грязью, не останавливаясь перед обманом и клеветой. Они стремились дискредитировать его, объявить его аморальным, надеясь ослабить воздействие его идей. Они хотели завесой заградительного огня клеветы и диффамации отгородиться от антифашистской идеологии Чаплина.

Все, что произошло с Чаплином и его творчеством, нельзя, однако, рассматривать, как неожиданность.

Все его предыдущие искания и устремления должны были привести к тому, чтобы он заговорил наконец в полный голос.

Его творчество всегда было наполнено социальным содержанием. Только ультра-«левые» критики могли обвинять Чаплина в том, что он будто бы уклоняется от подлинных социальных проблем, избегает показа действительности, укрывается за завесой из трюков и побасенок. Я помню, как Чаплин показал нам пухлое сочинение одного критика троцкистского толка, где его, Чаплина, называют дезертиром. Этот весьма «левый» критик сомкнулся тут со сворой продажных газетчиков, обвинявших Чаплина в том, что он занимается не искусством, а «пропагандой».

Считается обычно, что чаплиновская тема—это судьба «маленького человека». Я уже говорил однажды: по-моему, это утверждение в корне ошибочно. Не о «маленьком человеке» идет речь. Разве чувства этого человека или, вернее сказать, этой маски Чаплина характерны для маленького человека? Любовь и героизм, которые Чаплин не позволяет принизить и превратить в прозу жизни,— вот основные качества его персонажей. И разве дают эти свойства хоть какой-либо повод называть его героя «маленьким человеком»?

Нет, не «маленького человека» показывает нам Чаплин. Он воспекает единственное человеческое существо в безбрежном океане окружающих его бездушных, опустошенных людей. И если в механизированном, бессердечном мире этот прямодушный, искренний, цельный человек вынужден быть вечным странником, бездомным бродягой, то тем хуже для механизированного и бессердечного мира. Вот что воспекает Чаплин.

И именно это приводит к таким характерным для Чаплина парадоксам:

1) Богач только в пьяном виде способен испытывать добрые чувства к человеку, спасшему его. Когда он трезвеет, в нем воскресает бездушный человек, не помнящий ни рода, ни племени. В таком человеке добрые, дружеские чувства — отступление от нормы («Огни большого города»).

2) Маска, под которой Чаплин укрывает подлинного человека,— необычная, исключительная, своего рода символическая маска.

Проявляя истинную человечность, подчиняясь естественным человеческим импульсам, Чаплин неизменно становится «правонарушителем» и постоянно попадает за решетку. Но он и не стремится покинуть тюрьму, там он чувствует себя лучше, чем на воле («Новые времена»).

3) Чаплиновский герой все время находится на краю бездны, каждый миг угрожает его существованию: сцена катания на роликах в универмаге («Новые времена»), сцена купанья (там же), сцена с медведем («Золотая лихорадка»), сцена в разваливающейся лачуге (там же), эпизод со статуей («Огни

большого города»). Эти опасности, однако, неизменно возникают тогда, когда его герой мнит себя счастливейшим из смертных, верит, что ничто ему не угрожает, что он находится в полной безопасности и т. п.

Человечность гения Чаплина. Случайность ли, что именно Чаплин открыто и громко восстал против нацизма?

Конечно, нет, ведь Чаплин — гуманист. Чаплин любит человечество. Чаплин воспекает все человеческое. Чаплин воспекает любовь.

Каждый его фильм кончается тем, что герой кого-то спасает. Хотя бы одна человеческая душа спасена. Счастливые концы чаплиновских картин — не обычный «хэппи энд». Это не благополучный поцелуй в диафрагму.

Его «хэппи энд» — спасение хотя бы одного живого существа.

Сам Чаплин в своих фильмах остается большей частью в одиночестве, где-нибудь на дороге или на улице. И снова, как прежде, он отбрасывает грусть и уныние и бредет дальше по дороге, чтобы снова оказывать помощь и спасать жертвы бессердечного мира.

Очень редко на долю его героя достаются хоть крохи счастья, как в «Золотой лихорадке», где Чаплин дает ему маленькую передышку.

Чаплин показывает борьбу одиночки с жизнью. В этом его уязвимость. И именно поэтому у него бывают периоды, когда сомнения и уныние овладевают им.

Много лет назад, когда работался немой вариант «Золотой лихорадки», Чаплин был весь во власти уныния и недоверия к окружающему бездушному, опустошенному миру. Ему привиделся тогда звериный облик «людоеда». Он себя почувствовал тогда жалким цыпленком, отданным на растерзание людоеду.

Я не претендую сейчас на обобщения, но, право, такое видение могло возникнуть только у художника, трепещущего за судьбу человечества.

И тот же Чаплин всегда воспекает высокие, гуманные чувства, и потому так прекрасна любовь в его фильмах.

Его «танец с булочками», на мой взгляд, по красоте чувств, лирической настроенности ни с чем не может быть сравним. Сцена счастья в «Огнях большого города», когда Чаплин от переполняющей его любви буквально близок к безумию, достигает поразительной высоты.

Чаплин — выдающийся, если не величайший лирик современности.

Тема одиночества — любимая тема Чаплина.

Но он ищет страну, где царит дружба между людьми. Он верит в будущее.

В современности он чувствует опасность; в «Новых временах» он изображает стремление бурно растущего города заменить культуру «цивилизацией». Чаплин почувствовал, что окружающий его мир противопоставляет цивилизацию — культуре. Вспомните в «Новых временах» машину кормления, игру с приводным ремнем и, наконец, сцену, когда машина заглатывает человека.

Мне кажется, он хочет найти какой-то синтез между «веком машин» и гуманностью.

И тогда взоры Чаплина обращаются к нам, к Стране Советов.

Я слышал горячую речь Чаплина о Советском Союзе.

Иначе и не могло быть, ведь Чаплин — гуманист воинствующий.

1944 г.

Пять дней в Мексике

ПУТЕВЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

Где-то вдали открылась длинная серебристая лента Гудзона, все дальше и дальше уходят от нас дворцы и хижины Нью-Йорка. Светло-зеленые и темно-серые ковры фермерских полей изрезаны ровными автомобильными дорогами, змеяющимися рельсами и узкими каналами. Проносимся над Питтсбургом, позади остался густой, с оранжевым отливом дым фабричных труб. Далее — остановка в Чикаго. Переночевав в Канзас-Сити, встречаем рассвет над техасскими полями, усеянными, если верить ковбойским фильмам, искателями приключений, мчащимися через пропасти к своим возлюбленным или за какими-то мифическими кладами.

Не увидя ни единого ковбоя, приближаемся к мексиканской границе. После двадцати часов в воздухе мы мечтаем о приземлении и поэтому от души радуемся, когда совсем близко заблестел множеством крыльев аэродром «Бальбуэна» в Мексико-Сити.

На аэродроме было весьма людно. Мы оказались в «окружении» фоторепортеров, корреспондентов газет и выходцев из России, пытавшихся тут же кое-что узнать о городах и местечках, где они родились, о своих родственниках, которых мы, может быть, случайно знаем, о новых постановках, о фронтовой жизни, о настроениях американцев в отношении второго фронта, о советских детях, о героях, о хотя бы приблизительной дате окончания войны, о меню в советских ресторанах и

о том, как мы собираемся поступить с немцами при вступлении в Берлин.

И на все эти вопросы мы должны были ответить тут же, не переводя дыхания. Мы обещали это сделать на ближайшем митинге, так как хотели бы ответить подробно, а здесь обстановка не совсем благоприятствует мирной беседе. Солнце печет беспощадно. Шум невероятный. Букеты цветов и десятки шляп взлетают в воздух. Звуки мексиканского гимна переплетаются со звуками «Интернационала», и музыка пропеллеров набирающих высоту самолетов сливается с восторженными возгласами по адресу Советского Союза и Красной Армии, с веселым смехом школьников, также прибывших на аэродром, чтобы получить привет от своих советских друзей.

Состав комитета по приему делегации Еврейского антифашистского комитета свидетельствует о несомненно растущем единении всех антифашистских сил в Мексике и о безусловном провале наших врагов. В комитет вошли министр внутренних дел Мичел Алеман, министр иностранных дел Эзекиил Падиа, военный министр Ласаро Корденас, регент столицы Рохо Гомес, известный испанский поэт, недавно написавший поэму «Сталинград», Пабло Неруда, писатель Андре Симон, президент рабочего блока в парламенте адвокат Александро Кордио, популярная киноактриса Долорес дель Рио, драматург и режиссер Фернандо Солер, антифашистские немецкие писатели, проживающие в Мексике,— Людвиг Ренн, Эгон Эрвин-Кич, Анна Зегерс,— еврейские общественные деятели и писатели Лео Бехар, Мордехай Корона, Яков Гланц. Из 52 еврейских общественных организаций Мексики 46 подписали приглашение, посланное нам в Вашингтон, и приняли деятельное участие в проведении кампании по сбору средств в фонд Красной Армии и помощи советским гражданам, пострадавшим от фашизма.

Мы в муниципалитете Мексико-Сити. Старинное здание украшено мексиканскими и советскими флагами. На стенах зала, напоминающего картинную галерею, множество портретов видных деятелей и борцов за свободу Мексики. Народу собралось очень много, и не все желавшие быть на этом торжественном собрании имели возможность попасть в зал. Любопытные мексиканцы и мексиканки облепили окна и двери, заполнили крутые лестницы замысловато построенного здания. В открытые окна и двери вместе с разноголосым шумом врывается свежий ветер, вздувая цветные ленты на высоких прическах мексиканок и яркие шарфы мужчин. На огромных соломенных шляпах играют солнечные блики, перескакивая со шляп на картины, написанные масляными красками, на строгую монументальную мебель, мало гармонизировавшую с грациозностью, легкостью и живостью жителей этого кипучего

города. Здесь все смешалось: народы и языки, молодые смеющиеся лица с хмурыми лицами предков, глядевших со стен. Бросалась в глаза и разношерстность одежды — от строгого английского костюма и до заливчатских ковбойских бриджей и ботфортов.

Один из руководителей муниципалитета выступил с взволнованной речью. Он говорил о незабываемых заслугах Советского Союза, о героической Красной Армии, о великом благородном русском народе, о Толстом, о Пушкине, о Горьком, о Чехове, он говорил о дружбе советских народов, в частности, он остановился на участии евреев в созидании мировой культуры, вспомнив русские пейзажи Левитана, русские скульптуры Антокольского, немецкие стихи Гейне.

Мексиканцы со свойственным им темпераментом выражали свой восторг, достигший апогея, когда выступавший просил нас передать горячий привет народов Мексики народам Советского Союза.

Из уважения и любви к нашей великой родине нас объявили почетными гостями Мексико-Сити. Едем на народный праздник, устроенный в нашу честь. На нескольких машинах представители властей и общественных организаций, посол Советского Союза Константин Уманский с женой и мы прибыли на большой стадион. На разных площадках расположились оркестры народных инструментов, исполняя колоритные, брызжащие весельем мексиканские песни. По местному обычаю, кавалеры «угощают» своих дам музыкой: молодой человек нанимает оркестр на определенное время, дама сердца поднимается на эстраду, и музыканты играют то, что нравится «хозяйке на час».

Не успела пара молодых стройных испанцев закончить бурный экстатический танец, как на круглую площадь стадиона, окруженного скамьями и ложами в три этажа, стремительно врывается наездник, держа за хвост свирепого быка. Бык прыгает назад и, дико озираясь испуганными, налитыми кровью глазами, пытается вырваться из цепких рук наездника, искусство которого заключается в том, чтобы повалить быка. Когда наезднику удастся опрокинуть растерявшееся животное так, чтобы оно упало на бок, а еще лучше на спину, наездника награждают овациями, множество шляп летит в его честь из разных лож.

Мексиканцы чрезвычайно романтичны. Силу и ловкость они ценят выше всего. В Нью-Йорке мы смотрели спектакль «Оклахома». Там происходит дуэль из-за возлюбленной не на мечах и не на пистолетах, а на.. долларах. В Мексике это почти невозможно. Здесь нет места бизнесу, когда вопрос должен быть решен силой или словом, ловкостью или самопожертвованием.

Тем не менее в минуты наиболее напряженных схваток с быками было такое ощущение, что вот выйдет из-за ворот умный и пронизательный Мигуэль Сервантес и скажет:

— Что вы делаете, друзья? Неужели все это всерьез? И когда? Через несколько сот лет после моей смерти!

* * *

Сидевший рядом с нами мексиканский поэт рассказал нам о случае, имевшем место за несколько дней до нашего приезда. На крупнейшем стадионе столицы Мексики собрались тысячи человек. Предстоял бой быков. Первая встреча тореадора с быком не понравилась публике. Тореадор был достаточно агрессивен, но бык проявлял какое-то странное безразличие к своей судьбе. Проще говоря: он был вял и не нападал на тореадора. На скамьях началось волнение... Заволновался и тореадор. Разными приемами пытался он привести быка в ярость, но безрезультатно. Когда публика окончательно убедилась в том, что бык «саботирует», она стала открыто протестовать:

— Что это за бык?

— Откуда этот несчастный теленок?

— Кто посмел послать это трусливое животное на поединок с тореадором?

Узнав, что бык принадлежит одному фашиствующему «деятелю», публика обратила свой гнев против него. Разъяренная толпа бросилась на арену, растерзала быка, изломала скамьи, оглашая воздух ругательствами по адресу владельца несчастного животного.

Рассказчик, закончив эту историю, добавил:

— Меня обрадовал этот гнев. Мексиканцы сильнее в любви, нежели в ненависти, а в наши дни без ненависти к врагу нельзя победить. Меня только удивляет наша непоследовательность: за отнятое развлечение мы поднимаем такой шум, а гнусные ядовитые змеи из фашистских газет «Омега» и «Омбрэ либрэ», отравляющие наши умы и сердца, не вызывают даже более слабых протестов! А ведь Геббельс хочет лишить мексиканцев не только развлечений, он хочет отнять у нас свободу и жизнь...

Из ворот вынырнула пара и закружилась в эксцентрическом танце. Собственно, это нельзя было даже назвать танцем. Это был вихрь, это была гроза, это был бурный поток веселья. Мексиканец на лету всадил кинжал в землю, а плясунья в каком-то иступлении носилась вокруг него. Это был боевой танец, закончившийся мирным поцелуем.

Народный праздник приближался к концу. По традициям, он завершился торжественным обедом. Гостеприимство, тем-

перамент и природная талантливость мексиканцев оставили у нас наилучшее впечатление, но слова нашего соседа сверлили мозг:

«Мексиканцы сильнее в любви, нежели в ненависти».

Так ли это? В наше время одной лишь любовью победить нельзя...

* * *

Мексиканские газеты вышли с большими объявлениями о предстоящем митинге с участием советских гостей.

Дружественные газеты сопроводили сообщение о митинге большими статьями о «чудо-стране», о «великом советском богатыре», о «легендарных героях Красной Армии». Враждебные газеты были переполнены вопросительными знаками. Эти газеты ставили вопросы и сами отвечали на них...

На одной пресс-конференции корреспондент скверно пахнувшей газетки спросил нас:

— Имеются ли все свободы в Советском Союзе!

Мы ответили:

— Абсолютно все свободы, кроме одной: свободы для фашистов убивать людей и отравлять их фашистским ядом.

Этот корреспондент больше вопросов не задавал, и его газета наш ответ не опубликовала, что не явилось для нас, конечно, неожиданностью.

Митинг оказался очень многолюдным, он превратился в мощную демонстрацию любви мексиканского народа к Красной Армии.

* * *

Мы в мексиканской деревне с экзотическим названием «Рогатая корова».

Воскресенье. Все жители высыпали на улицы, вернее на улочки, узкие и длинные, усеянные мелкими лавчонками. Гул войны сюда не докатывается. Лавки переполнены различными товарами, но покупателей не видно. Хозяева сидят у дверей, позевывают, терпеливо ждут. В витринах сверкают прекрасные изделия из серебра — серебряные птицы с зелеными глазами, кружевные серебряные шкатулки. На фоне этого изобилия производят мрачное впечатление плохо одетые, босые крестьяне. Нас осаждают нищие. Они без слов протягивают руку за подающим.

На улицах шумно. По воскресеньям сюда приезжает много народу из Мексико-Сити. Среди прибывших мы встречаем наших знакомых из столицы. Там мы не успели побеседовать, и нет лучшего места для этой цели, чем эта деревня со скромным ресторанчиком на берегу небольшой речки.

Пожилой известный актер говорит нам:

— Знаете, все вам завидуют. У нас все есть, но нет глав-

ного — нет веры. Если бы не было Советского Союза с его могучей верой, мы бы задохнулись.

Подходит высокий смуглый мужчина, друг нашего собеседника. Он адвокат, его интересует наследственное право в нашей стране. Он антифашист, но не знает, что ему делать для приближения свободы.

— Бить волков из «пятой колонны», гнать больших и малых квислингов, где бы они ни находились, и помогать тем, на чьи спины взвалена вся тяжесть борьбы с фашизмом. Разве это не конкретная программа действий?!

* * *

В ресторанчике на берегу небольшой речки за соседним столиком начался оживленный спор о спортивном матче, где-то дальше произошел какой-то семейный инцидент, закончившийся бегством из ресторанчика обеих сторон. Издали доносился женский голос, певший о несчастной любви. Когда мы вышли на свежий воздух, мы увидели много мужчин, молодых и крепких. Это произвело странное впечатление на нас, прибывших из стран, где все лучшее и молодое находится на войне.

Из Нью-Йорка мы мчались на запад. Но в Мексике мы нашли самое причудливое переплетение Запада и Востока. Это ощущается не только в архитектуре городов, в музыке, в стихах, где восточный темперамент сочетается с западным созерцательством и рационализмом,— это в быту, в речи, в глазах, в крови. В этой гибридизации культур Запада и Востока сила и привлекательность Мексики, где чрезвычайно легко ассимилируются пришедшие извне новые явления и краски.

Накануне поездки в «Рогатую корову» мы были на одном вечере. Выступила очень красивая и талантливая девушка, с восторгом говорившая о Советском Союзе. Затем она сыграла попури, состоявшее из мексиканского гимна, «бубличков» и другой «клюквы». В заключение она танцевала. После приятного балетного номера она торжественно заявила:

— Это я танцевала в честь Красной Армии.

Тут же она сконфузилась и добавила:

— Я знаю, что этого мало...

Она поняла то, что многие не могут и не желают понять...

1944 г.

Возможно ли „аполитичное“ искусство?

Для нас этот вопрос — вопрос давно решенный. У нас споры на эту тему давно забыты. Если я о них вспомнил, то только потому, что недавно был за границей и снова встретился с мифом об «аполитичности искусства» — с этим нашим «старым знакомым». Он снова ожил там в дни войны, этот бесплотный призрак. Конечно, на самом деле ни о каком аполитичном искусстве ни в Америке, ни в Англии говорить не приходится. Но там некоторые художники любят говорить о своей аполитичности, там искусство еще пытается делать вид, будто оно отгораживается от политики.

Стоит вспомнить об этом, потому что наша актерская молодежь, к великому сожалению, уделяет мало внимания идейности творчества. Часто встречаются мне молодые люди, которые бойко заявляют: «Голос у меня есть, темперамент есть, внешние данные есть, техника есть, я даже умею работать с воображаемым предметом — это главное. Чего вы еще хотите?» Я говорю таким молодым людям, что, хотя все их способности и навыки действительно очень ценны и полезны, все же главное в искусстве — идея, мысль, которая пронзывает и открывает все твоё творение. Вот почему мне кажется своевременной постановка этого вопроса.

За границей люди искусства наперебой убеждали меня, что они политикой не занимаются. Крупный американский драматический актер Поль Муни, с которым я познакомился еще в Москве, несколько лет тому назад, обрадовался новой встрече

со мной в Нью-Йорке. Но, обнимая меня, он тотчас сказал: «А знаете, Михоэлс, я политикой совсем не занимаюсь». Он считал нужным это специально подчеркнуть.

Точно так же и друзья наши, которые на митингах объявляли, что сейчас буду выступать я или мой спутник Фефер, на первых порах считали нужным скрывать, что я — народный артист СССР, а мой коллега — поэт. Меня называли профессором, а моего коллегу, поскольку он участник Отечественной войны и имеет воинское звание, — полковником. Почему это делалось? Потому что средний американец был бы удивлен, если бы узнал, что актер и поэт занимаются политикой. Американцы считают, что есть определенная категория людей, которые специально занимаются политикой, а остальным до политики дела нет...

Даже Чарли Чаплин, самый передовой, самый страстный из художников, человек беспокойный, всегда несколько встревоженный, человек, которого в Америке явно травят, сказал мне: «А вы знаете, самое смешное заключается в том, что они меня обстреливают, а я-то ведь политикой не занимаюсь».

Он производил впечатление человека, который в чем-то до конца не разобрался.

Незадолго до вступления США в войну сенатская комиссия привлекла его к ответственности за то, что он сделал фильм «Диктатор», фильм, который высмеивал и разоблачал кровавый блеф Гитлера. Чаплина упрекали в том, что он пытается втянуть Америку в войну с Гитлером. «Но знаете, — говорит он, — что меня спасло? Меня уже вызвали в Вашингтон. Я уже должен был отвечать за все это. Спас меня Пирл-Харбор». Когда японцы напали на Пирл-Харбор и США вынуждены были вступить в войну, то выяснилось, что спокойствию американцев угрожает вовсе не Чарли Чаплин...

Чарли Чаплин напомнил мне мещанина во дворянстве. Он не догадывается, что каждый его фильм, подобный «Новым временам», — это политика. Резко критическое освещение окружающего Чаплина хищного капиталистического мира в его фильмах — это настоящая политическая борьба, а сам Чаплин об этом не знает, не хочет знать.

Удивительно, не правда ли? Еще более удивил меня один американский антифашистский фильм. В нем изображены немецкие генералы, гитлеровские офицеры. Точно такие, каких мы с вами видели сегодня на улицах Москвы, когда перед нами шествовали вереницы пленных врагов. Мы радовались, что они в плену. Вот фильм изображает этих людей... Все верно как будто. Показаны издевательства над интеллигенцией, показано звериное отношение к женщине, к детям. Но в момент гибели гитлеровца создатели фильма дают ему возможность героически, во всяком случае, мученически покончить с собой.

Я спросил: зачем вам нужна эта точка? Ведь перед вами зверь, собака; собаке — собачья смерть. Мне возразили, что все же в героизме гитлеровцам нельзя отказать, они очень смелые и дерзкие. И я понял, что многие американцы не чувствуют разницы между подлинным героизмом и наглостью бандита, грабителя, убийцы. С нашей точки зрения, у вора, совершающего кражу со взломом, не может быть чести; с нашей точки зрения, в убийстве с целью грабежа нет никакого подвига, нет героизма. Героизм органически связан с идейностью. Героизм связан с осуществлением мечты, которая должна стать реальностью. Героизм — честная борьба, стремление вперед. Героизма нет и не может быть у людей, насаждающих мрак, роющих могилу всему человечеству. Этого мои американские собеседники так до конца и не поняли.

Значит ли это, что американское искусство действительно аполитично? Нет, это значит только, что оно не всегда осознает свои политические цели. В антифашистскую по замыслу картину проникают ноты сочувствия фашистам.

Другой характерный пример — фильм, посвященный Марку Твену. Если поверить этому новому фильму, то Марк Твен всю жизнь стремился стать богачом, но так как разбогатеть ему не удалось, он стал писателем. Тут бы и сказать, что Марк Твен был счастливее всех золотоискателей, что он нашел настоящее золото юмора, гуманности, таланта — ведь все это гораздо дороже, чем желтый металл, который так ценится в Америке! Но создатели фильма этого не говорят, да и не думают. Они похлопывают Марка Твена по плечу, как неудачника, как чудака.

В Америке популярен совершенно безобидный на первый взгляд вид искусства — цирк. Это как будто искусство, действительно далекое от конкретной идейности. Я видел американский цирк в Мэдисон Сквер-гардене. Зрительный зал на двадцать две с половиной тысячи мест. Каждый день аншлаг в течение круглого года. Интересная программа. В программе на этот раз одна тема: человек и животное. Человек и бык, человек и лошадь, человек и собака. В чем заключается это искусство? Опишу несколько эпизодов. Человек и бык. Это не бой быков. Мчится всадник на лошади. Мчится бык. Задача всадника — в известную минуту настигнуть быка, схватить его за рога, повалить на спину и веревкой опутать его ноги и рога. Второй эпизод. Всадник должен схватить быка за хвост и повалить на спину.

Словом, силе животного противопоставляется животная сила человека. И это — в течение всего вечера.

Правда, было одно исключение из этого правила. Был такой эпизод. Всадник мчится во весь опор. Выстрел. Всадник ранен, падает на спину лошади. Лошадь, почувяв, что ездок ранен,

медленно опускается на землю, осторожно опускает на землю всадника, стаскивает с него рубаху, лижет ему руки, прислушивается: дышит ли? Осматривается, ждет помощи... Но помощи нет. Тогда лошадь снова ложится, осторожно, с нежностью подсовывает морду под спину человека, заваливает его на спину и тихо уносит с поля. Второй выстрел. Лошадь ранена в ногу, но и на трех ногах она заботится не о себе, она спасает жизнь человеку. Вдруг свет — и во весь опор мчится здоровая лошадь и здоровый седок.

Это был парадоксальный эпизод: животное заимствовало у человека гуманность, чувство человеческого отношения. А человек этой гуманности лишен!

Так искусство цирка начинает разговаривать языком современности. Воспевается звериное в человеке, а человеческое отдается животному. Так «просвечивает» идея — идея жестокая, грубая.

Если искусство пережило века, мы начинаем задумываться, что определило вечность и устойчивость искусства и чем оно замечательно. И каждый раз приходим к заключению, что бессмертие тех или иных творений отнюдь не объясняется одним голым мастерством, что мастерство озарено идейной силой, что оно служит идейной цели.

А потому надо бросить легкие фразочки о вкусовых ощущениях, о замечательном отвлеченном сочетании цветов, об изящном рисунке. Нет, что несет с собой этот рисунок, что несут с собой перлы такого-то мастерства? Если они несут яд, то, как бы прекрасны они ни были, с ними нужно бороться, им нужно противопоставить другое, высокоидейное, уничтожающее их, разоблачающее их искусство.

Когда я ехал из Нью-Йорка в Вашингтон, в вагоне сидел американец и читал «Анну Каренину». Но это была маленькая брошюра на шестнадцать страницах, изложенная так, чтобы читатель быстро мог освоить «основное»: была Анна Каренина, встретилась с Вронским; Вронский, очевидно, спортсмен, очень любил лошадей; Анна Каренина изменила мужу, а потом бросилась под поезд. С нашей точки зрения, такое издание Толстого неслыханный акт варварства. Но скажите это американскому бизнесмену, и тот не поймет вашего возмущения. Ему некогда. «Время — деньги». «Анна Каренина» на шестнадцати страницах — вполне достаточно, ему больше и знать не надо.

А ведь «Анну Каренину» можно прочесть, и надо прочесть! И в каждую эпоху «Анну Каренину» надо читать, очевидно, по-новому вскрывая все новые пласты содержания. В «Анне Карениной» основной конфликт — Вронский и Анна Каренина — гениально раскрыт Толстым в особых ракурсах. Толстой уделяет Анне Карениной массу внимания. Но вы можете убедиться, как много внимания Толстой уделяет и любимице Врон-

ского Фру-фру. Если об Анне Карениной вы прочтете, что у нее тонкая благородная кожа и на висках выступают аристократические жилки, то в описании Фру-фру вы найдете трепетную нежную кожу, под которой бьются удивительные жилки, говорящие о норове этой лошади. Удивительно переключаются у Толстого описание Анны Карениной и описание Фру-фру.

Зачем Толстой прибегает к этому приему? Чтобы показать, что Вронский не любил Анну? Нет, это неверно. Но когда надо было поднять свою любовь к Анне как знамя протеста против «света» и его «морали», то Вронский этого сделать не смог, тут у него не хватило сил. «Лимит» его любви к Анне Карениной в чем-то удивительно переключался с преклонением перед Фру-фру.

Нигде откровенно в романе Толстой не говорит об этом. Он только сопоставляет. Он рисует кистью художника. А ведь это важнейшая идейная сторона самой сущности романа!

Американец, читающий «Анну Каренину» в шестнадцать страниц, об этом не догадается. Но мы с вами должны уметь «читать идею» художника, даже если она не выражена прямо — в форме публицистической, открытой.

Когда вы берете повесть Гоголя о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем, вас потрясает удивительно свежая глава, где описывается разница между Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем. Вы вряд ли где-нибудь найдете такое нагромождение различий, которое улавливает и подмечает Гоголь.

Спрашивается, для чего столько различий? А для того, чтобы художественным способом показать одну страшную истину, которая пугала Гоголя и которая заставила его в конце повести сказать: «Скучно на этом свете, господа!» На самом-то деле между Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем никакого различия не было. Автор задался целью показать, как нивелированы человеческие миры. Тысяча внешних отличий — и полное унылое, беспросветное тождество в понимании мира. Эти художественные приемы насыщены большой социальной мыслью, огромной социальной идеей.

Именно это умение постигать идейную сущность искусства я считаю ценным и основным. Меня не устраивает ни хороший тембр голоса, ни замечательная сочная дикция, ни изумительный сценический опыт, который в каждую эпоху приобретает новые нюансы. Мы это пережили. Мы знаем, что в старину актеров учили не стоять спиной к зрителю, знаем и многие другие «эстетические» правила. Грош им цена! Мысль, идея, которую несет с собой актер, через которую он раскрывает мир, — вот что главное, основное, ведущее в нашем искусстве!

Почему в «Трех сестрах» Чехову понадобился пожар? Что это, чисто постановочный эффект, который, кстати, очень редко воспроизводится на сцене? Думаю, что пожар нужен был Чехову как образ, почти как символ, ибо пламенем в эту ночь охвачены души героев пьесы. В эту ночь Чебутикины впервые рассказывают о своем прошлом, о пропавшей жизни. В эту ночь Тузенбах впервые находится в комнате любимой девушки. В эту ночь Андрей Прозоров вступает в непримиримый конфликт со своими сестрами. Пожар — это прием, над которым надо задуматься. Огромное идейное горение заставило встепенуться как будто застывшие души.

Чарли Чаплин показывает человека, который идет по самому краю пропасти. Во всех фильмах он на краю пропасти. В «Золотой лихорадке» домик золотоискателей долго — и смешно и жутко — качается над бездной. В «Новых временах» Чаплин катается на роликах по краю пропасти. В «Огнях большого города» он любуется статуей; вдруг под ним открывается пропасть. Он постоянно показывает человека, шествующего над пропастью. Это характеристика той действительности, в которой он существует и живет, это политически заостренная, боевая мысль. А Чаплин, мудрый, гениальный художник, надеется убедить нас в том, что он — не политик. Пусть он простит нас, но мы ему не поверим.

Не верьте, будто на свете может существовать аполитичное искусство. Весь вопрос только в том, кому, какой идее, какой политике оно служит!

Сейчас многие боги потерпели крушение. Гуманизму нанесено много ударов. Сегодня мы видели шествие пятидесяти семи тысяч пленных гитлеровцев, а в толпе стояли люди, сыновья которых, братья или отцы которых были убиты гитлеровцами. Какой же гуманизм возможен сегодня? Только боевой гуманизм, только воинствующий гуманизм! Вот почему сегодня мы должны привести в боевую готовность главное оружие нашего искусства — его идейную силу, которая поможет стереть с лица земли все следы циничного издевательства над тем, что человечно, над тем, во что призван верить человек.

1944 г.

Хенкин

У меня чрезвычайно трудная задача: дать характеристику Владимиру Яковлевича Хенкина, характеристику его дарования.

Это большое дарование, большой разнообразнейший талант. Его актерская жизнь обнимает уже больше четырех десятилетий — исполнилось 43 года его работы на сцене. В нескольких словах раскрыть содержание этого сценического явления чрезвычайно трудно. Вот почему я прошу заранее извинить меня, если мои слова лишь слегка затронут то, что мне кажется особенно существенным в актерском облике Владимира Яковлевича.

Первое, что необходимо отметить, — это разнообразие жанров, в которых он себя проявляет. Нет почти ни одного театрального жанра, кроме разве оперного, в котором Владимир Яковлевич не работал бы и не создавал бы удивительные, безраздельно завладевающие зрителем образы. Он работал и в драме, и в комедии, и в театре миниатюр, и в оперетте, и в варьете, и на эстраде. Он рассказывал, он пел, он имитировал.

Его разнообразное дарование — не есть некоего рода «компиляция». Над всеми жанрами Хенкина стоит собирающее начало его дарования — его индивидуальность.

Владимир Яковлевич однажды спросил меня:

— Вот меня поражает, я пытаюсь угадать, почему самая обычная фраза, произносимая мною, смешит публику? Я не

успеваю иногда выйти, едва сделаю какое-то движение — зрители смеются! Мне самому это кажется непонятным...

Но я думаю, что тут ничего удивительного нет. Хенкин пошел по одному из наиболее трудных актерских путей: он создал свою собственную маску. Он выходит к вам, а вы уже вспоминаете прошлую жизнь этой маски. Он как бы продолжает биографию своего героя, пронесит через годы свою маску. Ему и говорить ничего не надо, потому что вместе с его появлением на сцене у зрителей сразу возникают ассоциации, связанные с его рассказами. Вы ему улыбаетесь, вы его приветствуете, вы знаете, что эта маска приносит с собою смех и радость.

Путь создания своей маски — это трудный путь для актера. Этот путь избирали только большие мастера.

Такая маска уже сама по себе произведение искусства. Хенкин на эстраде создал замечательную маску Владимира Хенкина.

Когда Владимир Яковлевич появляется на сцене, то ему незачем объявлять название рассказа, который он будет читать. Он вообще не «читает», он сам рассказывает о событии, в котором как бы участвовал. Маска-Хенкин вышел к вам и рассказывает, что с ним произошло полчаса назад. Это первое.

А второе — его юмор, замечательный хенкинский юмор. Смех, как известно, возникает тогда, когда вы замечаете в природе нечто удивительно несообразное. Скажем, человек шел по улице, поскользнулся, сел, а в это время кепка, которая была на нем, подпрыгнула, села обратно на голову, и почему-то он в этот момент сказал: «Здравствуйте!» Это удивительно несообразно. Именно в природе несообразного поведения коренится тайна смеха. Юмор же появляется тогда, когда возникает оценка этой несообразности.

Особенность юмора Хенкина заключается в том, что он прежде всего как-то подчеркивает нелепое и несообразное в себе самом, в своем герое. Он разрешает посмеяться и над своим невысоким ростом, над своей небогатой прической, а потом вдруг обрушивается на обывателей, которые ненормальное называют нормой. Так раскрывается удивительная природа хенкинского юмора, удивительная природа хенкинской маски.

Хенкин — не акварелист, он не ищет полутонов настроений, он пишет щедро — масляными красками, он берет и отдает все, что накопил. Отсюда сочность и богатство его игры.

Владимир Яковлевич — и актер, и замечательный гражданин. Чувство советского патриотизма все определяет и в его общественной и в его творческой жизни. Его смех — оружие в нашей общей борьбе против обывательщины, в борьбе за моральную чистоту и духовное здоровье советских людей.

Шостакович

Я глубоко убежден в том, что музыке Шостаковича принадлежит ближайшее будущее. Настаиваю: ближайшее!

Не помню, Баратынский или Вяземский сказал относительно Глинки: «Мне говорят, что это — музыка будущего. Допускаю, но почему же меня в настоящее время заставляют слушать музыку будущего?» Примерно такие же суждения мы часто слышим сейчас о Шостаковиче. Но ведь теперь уже ясно, что со времени Баратынского и Вяземского имело смысл слушать Глинку.

Говорят, что главным критерием в оценке музыкальных произведений должна быть доступность. Я этот критерий признаю и принимаю, но не безоговорочно. Прежде всего я считаю, что единственным критерием доступность служить не может. Многим недоступны Бетховен и Чайковский — это означает только, что слушатели не обладают достаточной культурой. В музыкальном смысле они неграмотны. Им предстоит еще многому научиться, прежде чем они поймут величие Бетховена.

Кроме того, нельзя забывать, что все истинно новое сталкивается с непониманием. Тут-то и возникает потребность в талантливой критике, в настоящих ценителях, способных защитить, поддержать и разъяснить новое искусство. Современники не понимали Бетховена, Стендаля, Маяковского... Можно было бы назвать и много других имен.

Мы, строители будущего, должны быть особенно внимательны к тем художникам, которые умеют чувствовать будущее, опережают время. Шостакович — именно такой художник.

Шостакович — ведущее имя, это вышка музыкальной культуры двадцатого века.

1944 г.

О мизансцене

Уже много лет мне приходится говорить о том, что в центре произведения искусства, которое мы хотим создать, находится, как солнце в центре солнечной системы, так называемый идейно-художественный замысел.

Идейно-художественный замысел — не только сформулированная идея произведения, мысли о добре и зле, о силах положительных и силах отрицательных, борющихся в пьесе. Этого мало, это еще не идейно-художественный замысел.

Идейно-художественный замысел художника — это результат его ощущений, размышлений над действительностью, выбор самого главного из всех его представлений о действительности, его связь с действительностью. Так, в идейно-художественном замысле образа Наташи Ростовской, в ее характере отражается эпоха огромного потрясения, пережитого Россией в 1812 году, и взгляд Толстого на эту эпоху.

Идейно-художественный замысел — это зародыш нашего представления о том куске жизни, который мы хотим воспроизвести. Я приведу пример из повести Гоголя «О том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Давая характеристику Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, Гоголь применил особый прием: он стал нагромождать различия между Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем. Я не буду их перечислять, но напомним некоторые из них. Иван Иванович изъяснялся, как будто делал реверансы; Иван Никифорович излагал свои мысли с предельной краткостью. Один

говорил: «Смею ли просить, государь мой, не имея чести знать имени, отчества, об одолжении?», а другой отвечал: «Одолжайтесь». У Ивана Ивановича была манера, съев дыню, собирать косточки, заворачивать в бумажку и надписывать: «Сия дыня съедена такого-то числа», а если бывал гость, прибавлять: «Участвовал такой-то». А Иван Никифорович любил ставить в реку столик с самоваром и пить чай «в прохладе».

Я специально освежаю это в памяти, чтобы дать полнее почувствовать, сколько тонкой и удивительной изобретательности применил Гоголь для того, чтобы нагромоздить невероятное количество различий между Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем.

А теперь загляните в идейно-художественный замысел Гоголя, и вы найдете разгадку этого приема. Почему он нагромоздил столько различий между Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем? Потому что никакого различия, по мнению Гоголя, между Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем не было. Не было! Несмотря на то, что один был тонкий, а другой толстый, несмотря на то, что один был высокий, а другой низкий, у одного была голова похожа на редьку хвостом вниз, а у другого — на редьку хвостом вверх, несмотря на то, что между ними было невероятное количество кажущихся различий, на самом деле никакого различия между этими миргородскими обывателями не было, настолько не было, что в самом конце повести Гоголь восклицает: «Скучно жить на этом свете, господа!» Это было гоголевское ощущение миргородского мира, воплощенное в гоголевском художественном произведении. В этом заключался идейно-художественный замысел повести Гоголя, раскрываемый постепенно и завершаемый в ее итоге.

Именно в процессе нашего познания жизни мы начинаем постигать истину о том мире, в котором мы живем. И когда эта истина начинает постепенно формироваться, тут и образуется твердь в той туманности, из которой в конце концов возникает планета — произведение искусства.

Этот процесс я считаю в нашем искусстве самым главным. Нужно не только быть теоретически вооруженным; нужно познавать мир непосредственно, собственным опытом, и создать те представления о нем, которые и станут основой идейно-художественного замысла будущего произведения.

Если понять это положение, очень многое в творчестве определится. Много говорят, например, о контрольном аппарате актера, очень много говорят о свободе мышц, об экономии движений, об экономии жеста. Это все абсолютные истины. Но если вы еще поймете значение идейно-художественного замысла, все эти истины раскроются неожиданно в новом своем содержании.

Я приведу пример.

Что такое контрольный аппарат актера? Контрольный аппарат актера постоянно наблюдает, контролирует, как актер ведет работу в процессе создания образа и в момент его осуществления или воспроизведения. Но если учесть идейно-художественный замысел, контрольный аппарат превращается в отборочный аппарат, регулирующий актерские вкусы, регулирующий применение такого, а не иного приема, такой, а не иной тональности, такой, а не иной манеры поведения, особого темпа, ритма. Если контрольный аппарат находится в постоянной, непрерывной связи с идейно-художественным замыслом, он приобретает ряд богатейших функций.

Свобода мышц... Вот вы должны, скажем, взять предмет, и вы делаете движение, чтобы взять его. В этом принимают участие плечо, спина, голова, но все это движения излишне обильные. Чтобы взять этот предмет, мне не нужно большого напряжения, мне достаточно пошевелить пальцами. Все остальные мышцы я могу освободить. Это верно. Но если я делаю это движение именно в связи со своим идейно-художественным замыслом, я должен, напрягая минимум мышц, всем человеком в этом участвовать, ибо весь человек передает идейно-художественный замысел. Отсюда и возникает то, что мы называем в искусстве одержимостью, когда весь человек поглощен произведением искусства.

Вот они — пальцы руки, взявшие предмет. Они являются чрезвычайными и полномочными посланцами всего человека, но он послал их, чтобы создать какое-то одно звено в цепи развивающегося, раскрывающегося идейно-художественного замысла. Так получается возможность углубить содержание всех элементов актерской работы.

И тут мы сталкиваемся еще с одним понятием. Мы знаем о том, что в драме существует подтекст. Но, говоря об идейно-художественном замысле, нам нужно также помнить и о контексте, обязательно о контексте; думать о том, в каком контексте возникало слово, слово-образ. Если бы мы не пользовались понятием контекста, мы бы не добрались по-настоящему до Шекспира. Изучать Шекспира в одном подтексте, одними психологическими изысканиями трудно, да и не только Шекспира.

Вот пример.

Вы берете одно слово, обыкновенное слово, обозначающее явление чрезвычайно распространенное, но в то же время и необыкновенное. Это слово — «человек». Если вы проследите теперь, в каком контексте это слово возникает у писателей, перед вами раскроется идейно-художественное мировоззрение авторов.

Контекст чеховский: «А человека-то забыли», и сразу входишь в атмосферу чеховской идеи. Никто, кроме Чехова,

не мог бы так произнести, если можно так выразиться, это слово «человек».

Контекст Горького: «Человек — это не ты, не я, не он, не Магомет, не Наполеон, а человек — это я, ты, он, Магомет, Наполеон. Человек — это звучит гордо». Это горьковская идея человека.

Возьмем контекст Шекспира: — «Человек — жалкое двуногое животное», и библейский контекст: «Сын человеческий».

За каждым из этих контекстов различный идейно-художественный мир.

Так же и с мизансценой.

Мизансцена, то есть положение человека в сценическом пространстве, должна обладать всеми качествами настоящего сценического языка. Следовательно, чего мы требуем от текста, в не меньшей степени мы должны требовать и от мизансцены.

Может ли мизансцена, обыкновенное движение человека от точки к точке по определенным координатам сценического пространства, может ли взаиморасположение двух или трех действующих лиц на сцене стать художественным языком, который раскрывает идейно-художественный замысел режиссера и актера? Так надо ставить вопрос о мизансцене, и об этом я хочу говорить.

Надо сказать, что смысл мизансцены кроется не в эмблематических решениях. Я видел много мизансцен, превращенных в эмблемы. Помню, была такая известная певица Жозефина Бекер — танцовщица и исполнительница песенок. Она пользовалась огромной известностью за границей. Она снималась в нескольких фильмах, которые так и назывались: «Фильмы Жозефины Бекер».

В одном «фильме Жозефины Бекер» изображалась огромная золотая клетка. В этой огромной клетке, как птица на перекладине, сидела Жозефина Бекер в несколько диком наряде из перьев, прикрывающих обнаженное тело; она пела песню.

Это положение в пространстве чисто эмблематическое.

Вспоминаю другой кадр. Невероятного размера кровать, занимающая почти весь план. Где-то в углу лежит маленькое существо — это Жозефина Бекер. Она возникает на кровати и тут же на кровати исполняет эротические песенки и танцы.

Снова эмблематическая мизансцена: это похоже на этикетку, это не имеет образной силы, это приниженный прием.

Вот наиболее врезавшаяся в мою память мизансцена, мизансцена классическая, которая помогает постигнуть истинную природу мизансценирования. Я говорю о мизансцене К. С. Станиславского в спектакле «Ревизор» 1921 года. Москвин, испол-

нявший роль городничего, перед самым финалом выходил на авансцену, как бы идя в зрительный зал. Строгость спектакля вдруг нарушалась. В зрительном зале зажигался свет, действие прерывалось, и Москвин-городничий, погавив ногу на суфлерскую будку, при освещенном зале прерывал действие и обращался к публике со словами: «Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!» После этого Москвин отходил обратно, возвращался на сцену, свет в зрительном зале выключался; действие продолжалось.

Это — мизансцена огромного философского содержания, она свидетельствует об учете контекста, в котором рождаются слова. Подтекст совершенно отброшен Станиславским и раскрыто огромное философское ощущение действительности. Такая мизансцена запоминается на всю жизнь, так как она раскрывает идейно-художественный замысел художника, в данном случае — режиссера.

Когда я увидел эту мизансцену, я искал ей объяснение и нашел его. На мой взгляд, эта мизансцена возникла у Станиславского следующим образом.

Действие за действием сценическое пространство, по очевидному замыслу Константина Сергеевича, должно было углубляться; и если первая картина, у городничего («Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие»), происходила почти на авансцене, то в следующей картине сценическое пространство несколько углублялось, и так — картина за картиной, сцена постепенно становилась громадной, и когда Москвину понадобилось еще большее пространство для последней фразы, сцена перешла в зрительный зал.

Таким образом, к этой мизансцене спектакль пришел по мере развития действия. Маленький факт расширился и дошел до огромного обобщения.

Стремясь понять природу мизансцены, открыть тот художественный образ, сила которого заключается в мизансцене, я прочел целый ряд произведений литературы и увидел, как, пользуясь мизансценой, писатели решают большие идейно-художественные задачи.

Вот мизансцена в «Смерти Ивана Ильича» Льва Толстого.

Начинается повесть со страниц, полных ожидания и надежд.

Иван Ильич переезжает в новый город, Иван Ильич снимает новую квартиру, Иван Ильич получает новое назначение. Завтра должна приехать семья. В новом городе, в новой квартире, в новом положении он встретит семью, и жизнь как-то заново окрасится в новые, помолодевшие цвета.

Все насыщено ожиданием новой жизни. Все приготовлено к ее встрече. Только одна портьера еще не прибита, и Иван Ильич поднимается вверх по лестнице, чтобы прибить эту пор-

тьеру. И чувствуешь, что с каждой ступенькой Иван Ильич приближается к своей надежде, к обновленной жизни.

Он прибил портьеру, но ощутил боль в боку. И с этой минуты у Ивана Ильича остался только путь вниз, начался поворот. Болезнь. И уже приезд семьи и все новое в новом городе — все было путем вниз, вниз, вниз.

Вот толстовская мизансцена для Ивана Ильича: подъем по лестнице и схождение вниз.

Случайно ли это выбрано Толстым? Нет, не случайно. Внутренний замысел, идейно-художественный замысел обязал его изобразить этот рост надежды именно так, и не представляешь, чтобы этот толстовский рассказ мог быть написан иначе.

Этих мизансцен в литературе невероятное количество. И именно к ним, к этим мизансценам, которые раскрывают идейно-художественный замысел, должно быть приковано наше внимание.

Я не хочу сказать, что каждая мизансцена может иметь один и тот же удельный вес, не все мизансцены могут быть такими значительными, как эта мизансцена в «Смерти Ивана Ильича». Конечно, нет. Есть обыкновенные служебные мизансцены, есть иллюстративные, есть неминуемые, неизбежные. Но все они должны группироваться вокруг основных мизансцен, несущих на себе всю тяжесть идейно-художественного замысла.

Вот, скажем, стол стоит в середине комнаты, вокруг стола стулья. В этой комнате когда-то кипела человеческая жизнь. Здесь — печь, очаг дома, простая комната Тевье-молочника. В очаге приготавлилась пища, тут было тепло. За столом собиралась семья. Когда-то тут, между столом и печкой, всегда возилась старуха — хозяйка дома, поддерживала его порядок. Комната была насыщена ощущением жизни. И вдруг старуха умерла.

Как театру рассказать все, что совершилось в комнате? Как показать, что пришла в дом пустота? Режиссер отодвигает стулья так, чтобы они больше никому не служили. Отодвинул стол. Пусто... Пустое пространство. Эта комната больше никому не служит, и некому в ней поддерживать порядок. Так мизансцена рассказывает о том, что в доме произошло.

Или другое решение. По сцене ходит старуха. В комнате холодно. Старуха чувствует смерть. Были дети. Дети разъехались, не стало детей... Старуха кутается в плавок... Она коченеет. Еще один платок появился и, наконец, третий. В доме одиноко. Стол еще стоит на месте, но за ним никто не сидит, некому сесть за него... Старуха ходит, ищет чего-то. И ей кажется бессмысленным жить в этом доме: все мешает. Ей вдруг становится душно от воспоминаний. Она вспоминает о старшей

дочери — срывает платок, говорит о второй дочери — сбрасывает снова платок, затем теряет третий, еле добирается до порога дома, который она покидает. Падает. Мертва. И вот эти потерянные платки так и тянутся за ней, как тяжелый след жизни.

Это решение мизансцены изображает как бы постепенное обнажение дерева: снята одна ветвь, другая ветвь, третья ветвь — торчит голый дуб, который, наконец, подкашивается. Вот они — поэтические средства разрешения пространства.

Так мизансцена актера в какие-то центральные минуты его сценической жизни становится исключительно важной.

Смерть Лира. Шекспир, этот великий расточитель и невероятный скупец, обозначает ее после огромного монолога одной коротенькой ремаркой: «Умирает». Больше ничего не сказано. Произнес последние слова: «О, эти уста, глядите, эти уста», и умер.

У Шекспира смерть Лира неизбежна, как неизбежна смерть Ромео после смерти Джульетты, как неизбежна смерть Отелло после смерти Дездемоны. Шекспир — максималист в страсти, и он не допускал, чтобы люди, связанные друг с другом настоящим, подлинным чувством, могли пережить друг друга. У Шекспира ни один из любовников не переживает другого. Не может остаться жить Ромео, если Джульетта мертва. Не может остаться живым Отелло, если Дездемона мертва. Все закономерно и неизбежно у Шекспира. Отелло задушил Дездемону, но потом убивает себя. Больше того: когда Отелло душит Дездемону, он сам уже мертв. Он все равно пережить Дездемону не сможет. Удушение Дездемоны есть акт самоубийства Отелло, остановить который никто не в состоянии.

Так же не может остаться жить Лир, который ценою невероятных потрясений пришел к заключению, что Корделия — важнейшая человеческая ценность. Лир не мог пережить Корделию.

Спрашивается: как же показать смерть Лира при таком идейно-художественном замысле? Ромео выпивает яд, Отелло себя закалывает. Ну, а как умереть Лиру, как сделать актерски эту смерть как бы им принятой на себя? Лир сам ложится рядом с Корделией, прикасаясь к ней последним поцелуем, он якобы ложится в гроб еще живым и ждет прихода призванной смерти. Это активное решение, и только так Лир может умереть. Всякая другая форма смерти Лира не есть смерть Лира, ибо, по Шекспиру, Лир умирает вовсе не как немощный старик, перенесший огромные потрясения. И где тогда будет философская сила шекспировского понимания смерти?

Здесь решает все мизансцена, она приобретает идейно-философский смысл. Почему этот сильный старик, который на руках выносит Корделию, через три минуты умирает? Значит,

он умирает не от того, что у него больше нет сил, а умирает активно, потому что не хочет и не может пережить Корделию; для него нет смысла жить дальше.

Вот почему сложная мизансцена имеет здесь решающее значение.

Мизансцена смерти Лира, когда он, еще живой, ложится рядом с Корделией, не была придумана мною. Я уверен, что вообще придумать ничего нельзя. Все в искусстве идет от ощущения образа, от идейно-художественного замысла. Я разделяю два метода понимания. Есть одно понимание — головой, умозрительное понимание. Есть умницы, которые ходят по миру со страшно глупым телом. А нужно, чтобы умным было и тело у человека, чтобы весь человек был умным, рука умная, глаз умный, губа умная. Недаром говорят: «У него губа не дура». Все умное. И понимать нужно всем своим существом.

Я понял эту энергичную натуру Лира, его активную природу человека, который сначала наказал добро, наградил зло и бросил вызов всему миру, а потом через собственные страдания пришел к заключению, что ценность-то одна на свете, и эта ценность — правда Корделии.

Мне казалось важным для себя установить: в чем значение смерти Лира? И мне вспомнилась поговорка, которая является в народе выражением настоящего горя: «хоть сам ложись в гроб да помирай». Так родилась мизансцена смерти Лира.

Я ничего не придумывал, я просто ощутил, что Лиру необходима форма смерти, которая соответствовала бы моему представлению о Лире. Но, чтобы создать такие мизансцены, надо жить в мире поэтическом. Быть поэтом — вот идеал режиссера. В нашей профессии без этого дара не обойдется.

Я не собирался рассказывать о том, как надо строить мизансцены. Это было бы не менее трудно, чем объяснить, как надо хорошо играть на сцене. Не только хорошо — захватывающе, прекрасно надо играть на сцене. Но как это делать, я не знаю, и никто не знает. Этому не научишь. Как надо писать? Сейчас, спустя каких-нибудь триста сорок лет, мы рассуждаем о том, как был написан «Лир», и мы взволнованы. А как это делать, — не знаем. Точно так же нельзя научить и искусству мизансцены.

Но важно другое. Важно покончить раз и навсегда с ремесленным отношением к мизансцене: вошел, стоит стул — поставил ногу на стул. Для этого есть ремесленный термин: «обыграть стул». Вот это — недопустимое отношение к мизансцене.

Мизансцена — это сценический язык, она помогает раскрыть самое важное, самое дорогое в спектакле — идейно-художест-

венный замысел. Но это не означает, что мизансцена — главное выразительное средство. Я не отдам предпочтения мизансцене перед словом. Наоборот, словом я буду уяснять идею спектакля. Я понимаю, что не каждое слово одинаково ценно даже у Пушкина: есть менее важное, есть служебное, есть иллюстративное. Но все эти слова, как и все мизансцены, должны группироваться вокруг основного — вокруг идейно-художественного замысла.

1944 г.

Великие события

Оперативные сводки кратко и четко передают: «Бои на улицах Берлина». Советские войска окружили Берлин и отрезали все дороги, ведущие в столицу фашистской Германии. Войска Красной Армии встретились на Эльбе с войсками союзников.

Велики, огромны события в канун 1 Мая сорок пятого года! Их грандиозный смысл вскрывается перед нами, современниками, именно в эти светлые и праздничные дни жизнеутверждающей весны.

Гордость, испытываемая всеми советскими людьми, это больше чем гордость победителей. Радость, переполняющая наши сердца, значительнее, глубже и больше радости людей, вышедших из величайших испытаний и причаливающих к мирному берегу. Величайшее историческое событие окрашивает наши чувства в иной цвет, придает им новое, волнующее и прекрасное содержание.

Фашизм выступил против мира и свободы людей. Вот эта самая фашистская идея господства над миром сегодня повержена в прах. Это она сегодня лежит распластанная у ног победителей. Растоптано и уничтожено гнездо агрессии, гнездо милитаризма, повержена в прах несбыточная и оголтелая мечта спесивых и надменных гитлеровских дегенератов о мировом господстве.

И мы горды тем, что именно наши бойцы принесли на броне наших танков и на крыльях наших самолетов этот су-

ровый и справедливый приговор истории, принесли его в самый центр Германии, в Берлин!

Фашизм и фашисты всех мастей и оттенков провозгласили насилие своим правом. Они плевали в лицо самим понятиям о совести, об этике, о праве, о справедливости.

Что им — матерым разбойникам! — до свободы и независимости, до чести и достоинства народа польского, норвежского, датского и т. д. С наглым смехом, с цинизмом, вооруженные автоматами, с надменностью, спесью, убежденные в своей безнаказанности — они несли народам кабалу и порабощение, называя это «новым порядком». Именно эти люди разгромлены и разбиты. Опозоренные и растерявшиеся агрессоры, хищники, насильники потерпели окончательное поражение.

Мы горды тем, что героические бойцы победоносной Красной Армии встретились на Эльбе с доблестными солдатами славных армий союзников. В этой встрече символически выражена победа над агрессором и хищником. Эта славная встреча означает бесславный конец фашистской чумы.

Ненависть к человеку, презрение к людям — вот что было написано на гитлеровских знаменах в эту войну, вот что означала свастика, геометрически простые прямые линии которой выражали упрощенное представление фашистов о человеке, о его чувствах, о его внутреннем мире.

Как мы счастливы, что именно наши бойцы совместно с солдатами союзных армий в большом бою, в великом бою не на живот, а на смерть, одержали верх над этим чудовищем, над этими «арийскими» расовыми теориями, над этими «сверхчеловеками».

Гитлеровцы в белых халатах подвергали стерилизации мальчиков и девочек. Гитлеровцы сжигали людей, массами их уничтожали, безразлично — старых или малолетних, красивых или горбатых, бесплодных или беременных, они уничтожали людей, обыкновенных людей, они убивали народы. Уничтожали только потому, что это были русские, евреи, поляки и т. д.

Какое счастье, какая радость, что человек победил «сверхчеловека», что дружба народов убила наповал национальную нетерпимость и ненависть к народам.

Так понимают великие события предмайских дней советские люди.

1 мая 1941 г.

Победа!

Только что свершилось! Только что оно родилось и стало быть! Всего минуты, как произнесено слово, которого ждали народы, страны мира, человек. Его ждали в жестокой войне годами, его добывали в мужественнейших испытаниях, его высекали огнем, его добывались жертвой, отвагой, геройством, которых не знала история. Оно приобретено великим подвижничеством людей-героев и запечатлено, записано кровью навеки.

Война в Европе окончена. Германия побеждена, разбита. Германия, пораженная, побежденная, лежит распостертая в собственном фашистском позоре, лежит распластанная у ног победителей.

Победители — это великая коалиция демократических свободолюбивых народов Советского Союза, Соединенных Штатов Америки, Великобритании.

Победа! Небывалая победа! Небывалая не только количественно. Небывалая не только по своему размаху, по обширности территорий, на полях которых она завоевывалась, в городах и селах которых она утверждена!

Не только в этом ее великий исторический смысл!

Великий исторический смысл этой победы в том, что она одержана над фашистской Германией. Побеждена идеология насилия, идеология агрессии, побеждена гитлеровская Германия-народоубийца, Германия-рабовладелец, Германия нацизма, антиславянизма, антисемитизма, Германия «арийской» спеси.

Именно эта Германия, задушившая собственный народ, поверившая своему «фюреру», будто она освобождена от груза «предрассудков» вроде совести, этики, морали,— именно эта Германия раздавлена нашей победой.

Победила в первую очередь Армия. Победа наметилась, обозначилась, определилась уже под Москвой, под бессмертным Сталинградом, уже тогда, когда еще лишь подготавливался второй фронт.

Могущественная, мужественная армия героев, Красная Армия доказала всему миру на деле, что победа над озверевшим, вооруженным до зубов врагом возможна. Красная Армия развеяла миф о непобедимости фашистской Германии.

Вместе с армиями победили те, против кого было направлено дуло фашизма.

Победила культура!

Не разжечь фашистам больше костров, на которых сжигались бы Гейне, Гюго и Толстой!

Не опоганить больше гитлеровскому сапогу ни Лувра, ни Ясной Поляны, ни домика Чайковского в Клину.

Победил человек! Победил обыкновенный человек с его верой в справедливость, с его чувством преданности отцу и матери, с его отцовской любовью к детям, с его совестью и моралью, с его чувством красоты и правды. Человек победил фашистского «сверхчеловека».

Победили свободолюбивые народы. Они победили народоубийцу и поработителя народов, создателя Освенцима, Майда-нека, газовых бань и душегубок, крематориев и виселиц.

Победила наука, гуманная наука, служащая человеку. Ученый-гуманист победил фашиста-профессора, мастера кастрации, стерилизации, методов удобрения полей кистым пеплом человека и нашедшего практическое применение волосам женщин, изнасилованных и убитых фашистом-солдатом.

Победила женщина, победила мать, победили святость и величие любви и весны. Победила молодость — молодые люди — мужчины и женщины, герои, боровшиеся за свободу.

Победили право и справедливость!

Сердца людей взволнованы.

Знайте — сегодня победили те, чьи сердца полны счастья и радости!

Есть другие, сердца которых сегодня исполнены страха и боязни. Это побежденные, фашистские, звериные сердца. Их судьба сегодня — грозное предзнаменование любому фашистскому зверю, где бы он ни находился.

Победили мы! Люди!

Победил человек!

9 мая 1945 г.

Труд актера

Очень давно, когда я был еще даже не начинающим актером, а начинающим человеком, я мечтал стать актером. Собственно, даже в моих мечтах я не был так определен и думал скорее не об актерской работе, а просто — о возможности владеть живой аудиторией. Мне казалось, что ничего не может быть более волнующего, чем живой человеческий голос, живые человеческие слова, которые непосредственно вливаются в живые человеческие уши, в живое человеческое сердце.

Так мальчиком грезилось.

Интересно, что, скажем, написанное слово меня тогда не увлекало, а вот произносимое слово, звучащее, казалось гораздо более живым. Поэтому рука моя почти никогда не протягивалась за пером для того, чтобы изложить те или иные мысли. И до сих пор меня почти до отвращения пугает мысль, что нужно взять перо в руки, сесть и писать. Мне все кажется, что это искусственно, что это не настоящее слово, что оно какое-то деланное. Устно я могу произнести, например, огромное количество придаточных предложений, но когда мне нужно поставить запятую, то эта необходимость мне кажется искусственной.

Это не значит, что я не писал, как полагалось, ученических сочинений и т. п. Но любовь к произносимому слову несомненно была у меня с детства. Она вначале даже не дифференцировалась, и мне неясно было, какие меня влекут цели. Одно время, казалось, я должен стать адвокатом. Причем меня боль-

ше увлекали Грузенберг, или Карабчевский, или Плевако, и гораздо меньше мне импонировал Пассовер. Возможно, он превосходил Плевако глубиной своей мысли. Но то, что он был косноязычен, меня никак не устраивало. Избрав юридическую карьеру, я мечтой своей стремился к адвокатам-трибунам, которые обладают даром влиять на людей силой слова.

Это была первая мечта. Надо сказать, что я это помню хорошо, помню, что было именно так. Мне тогда казалось, что силой живого слова противостоять аудитории — значит вести ее за собой, значит непременно открыть ей нечто чрезвычайно важное. Просто стоять на трибуне, говорить красивые слова и щеголять красивым тембром голоса — это даже в самые юные годы меня не увлекало.

Не буду подробно рассказывать свою биографию. Скажу только, что было много препятствий, из-за которых мне пришлось мое смутное влечение к живому слову направить в русло юридической карьеры и юридического образования. Мечтать о театральном училище, пока жив был отец, который считал профессию актера унижительной, оскорбительной, недопустимой, развратной, — не приходилось. И на этом дело кончилось. Только в зрелом возрасте, двадцати девяти лет, я поступил все же в театральное училище. Я бы не сказал, что раньше у меня была возможность пойти к народу и поговорить с ним. Именно театр дал мне эту возможность.

Помню, что первая встреча со сценическим образом произошла у меня за много-много лет до начала актерской жизни.

Несмотря на то, что в доме у нас была атмосфера патриархальная и очень религиозная, даже не просто религиозная, а обрядно-религиозная, мне удавалось иногда, втайне от отца, обычно — в дни, когда он уезжал, ставить детские спектакли. Аудитория, конечно, состояла из тетушек, которые потом сокрушенно качали головой и говорили: «Голубчик мой, надо беречь сердце». Таков был единственный совет, который неизменно давали мне мои первые зрители: «Ты очень надрываешься и тебя очень жалко, надо беречь свое сердце».

Это было очень давно, мне было тринадцать лет. Возраст, который считается у евреев совершеннолетием, так сказать — идейным совершеннолетием. С тринадцати лет мальчик уже «совершеннолетен» в своих отношениях с богом. Но еще не совершеннолетен в своих отношениях к другим людям, в семье и т. д. Гражданское совершеннолетие наступает к восемнадцати годам.

Помню первую роль, которую я исполнял. Сюжетом было возвращение блудного сына, и я был блудным сыном, который возвращался.

Вторая встреча с образом произошла в училище — обычном, не театральном. Педагог раздавал, бывало, роли каждому,

и так, целым классом, по-немецки прочитывалось драматургическое произведение, с которым мы знакомились... Я получил роль короля Лира. Это было в VII классе (мы проходили Шекспира). С тех пор я и ушиблен этим самым королем.

Надо сказать, что в какую-то минуту во время чтения этой роли, даже могу сказать точно, где это было, — в самом конце, уже в сцене смерти Лира, — я ощутил невероятную внутреннюю дрожь. Первый раз: никогда до этого я ничего подобного не испытывал. Физическое чувство приятной дрожи, желанной дрожи, то есть такой дрожи, которая сразу каким-то током дает знать, что здесь, за текстом, кроется что-то бесконечно важное, пока еще непостижимое.

Дрожь пронизала меня в момент, когда Лир говорит: «собака, лошадь, мышь живут, а ты мертва».

Об этой внезапной дрожи я потом часто думал. Мне казалось, что, коль скоро я испытал такое странное чувство, то, значит, у меня, возможно, в самом деле есть основания стать актером. Только позже, гораздо позже, когда я уже лет пятнадцать проработал на сцене, я смог дать себе отчет в том, что такое эта дрожь, о которой мне рассказывали многие актеры. Такой трепет — довольно редкий гость в актерской жизни. Быть может, актер испытывает этот трепет всего раз пять или шесть в течение всей своей сценической жизни. Но у каждого значительного актера, более или менее значительного, в сценической его жизни бывают, я думаю, подобные моменты.

Я потому так долго на этом останавливаюсь, что в таком мгновении чисто физической дрожи кроется секрет подлинно творческого оплодотворения. Никакие рационалистические рассуждения, никакие умнейшие анализы не могут дать такой четкой картины творческого оплодотворения, как именно эта минута, именно эта особая радость.

Конечно, тогда, в детстве, когда я, не задаваясь еще никакими специальными целями и не собираясь играть, испытал это чувство, мне еще не дано было его понять. Тем не менее я поныне помню это впечатление и в творческой природе его не сомневаюсь. Впоследствии еще три-четыре раза в жизни — уже в актерской жизни — я пережил нечто аналогичное.

Гораздо чаще бывает другое, хотя и похожее ощущение, о котором актрисы любят говорить, что у них «мурашки побежали по спине». Но эти «мурашки» обозначают только особое удовольствие от того, что актер находится на сцене и играет. Безумно приятно играть, и отсюда возникает это особое ощущение. Есть хорошее еврейское народное выражение: «Чему ты радуешься, чему смеешься — тому, что мать тебя родила?» Приблизительно такое же удовольствие актрисам и актерам приносит сознание, что они — на сцене, что они — играют и что мать их родила актерами и актрисами.

Но это — совсем иное по природе своей чувство, не та дрожь, которая возникает задолго до игры, во время изучения роли или чтения роли, в момент творческого оплодотворения.

Может быть, то, что я думаю по этому поводу, тесно связано с особенностями моей индивидуальности и совсем не обязательно для других актеров. Но мне все же кажется, что тут есть определенная закономерность. С известной условностью можно сказать, что если мироощущение — это юность человека, то мировоззрение — его зрелость. Процесс переключения мироощущения в мировоззрение означает идейный рост, духовное развитие человека. У актера его духовное развитие, процесс его идейного созревания всегда связан с его творчеством, то есть, проще сказать, — с осмыслением пьес и ролей. И когда встречаешься с драматургическим произведением и в результате этой встречи происходит какой-то особый контакт с пьесой, когда пьеса как бы вливается в мое собственное идейное развитие, что-то в него вносит, прибавляет, то, значит, встреча произошла счастливая. Значит, пьеса дала мне что-то, чего мне не доставало, чтобы сделать еще один шаг, пусть хоть на сантиметр вырасти. В таких встречах возможны моменты творческого оплодотворения, они обещают рождение в художнике неких новых свойств.

Итак, мне кажется, что образ возникает в процессе огромного идейного напряжения художника. Если этого идейного напряжения нет, то нет и органического образа, возможен только суррогат, технически, искусственно добытый паллиатив, нечто вроде синтетического каучука.

И если мне в детстве мечталось противостоять аудитории, противостоять в диалоге, во взаимном движении друг к другу, а иногда и в борьбе, в стремлении переубедить, то в тех детских мечтах крылось уже предощущение идейных основ актерской работы. Дрожь, о которой я говорил, возникает только при очень редких и счастливых встречах, только тогда, когда в непрерывно развивающийся процесс идейного роста вторгается определенное, вызванное чаще всего гением драматурга, внезапное озарение, которое обогащает актера и не только толкает его к созданию образа, но и поднимает его, художника, на новую высоту.

Я мог бы привести много примеров в подтверждение этой мысли. Скажем, та роль, над которой я сейчас работаю, — роль Реубейни, принца иудейского, целиком вливается в мой собственный внутренний идейный мир, и я могу в моем идейном движении захватить с собою эту роль, чтобы потом, после того как сыграю Реубейни, стать другим, более сильным. Образ, созданный вне такой атмосферы идейного напряжения, возникающий вне ритма моей собственной идейной жизни, я лично образом не считаю. Это — робот, но не образ.

В своей работе я строго отделяю момент так называемой «предпосылки» от момента, когда вступает в ход логика моего воображения, разрабатывающего основную природу предпосылки. Хочу это сейчас объяснить.

Я считаю, что подлинное творчество — в предпосылке.

Если можно — условно, разумеется, — говорить о божественном (а вы знаете, что Пушкин говорил о божественном начале творчества, о том, что «божественный глагол до уха чуткого коснется»), то оно, «божественное», — именно в предпосылке. Легче всего проследить эту закономерность, взяв примеры патологические, потому что они наиболее ярко, наиболее резко все это выражают.

Сумасшедшие, например. Если вы проследите их поведение, оно вас потрясет, во-первых, неожиданностью предпосылки, непонятностью, парадоксальностью предпосылки и, во-вторых, невероятной последовательностью логики, с которой предпосылка осуществляется в их жизнедеятельности.

Человек предположил, что он Иисус Христос. Как он до этого дошел? Тут уже явное нарушение нормы. Но после того, как он вообразил себя Христом, все поведение его пойдет с редкой последовательной и логической силой.

Трудно понять, как человек приходит к заключению, что он — стеклянный, но зато потрясает логика, с которой он потом во всем своем поведении верен этой фантастической предпосылке.

Все это патологические случаи, но в работе любого художника имеется такая фаза предпосылки. Эта фаза — наиболее творческая, тут происходит возникновение гипотезы, тут рождается ощущение — либо зрительное, либо пластическое — будущего образа. А потом уже дается могучий толчок логике воображения. После того как мною принята и воображением опробована эта предпосылка, она последовательно развивается в актерском поведении.

Когда я впервые почувствовал, что Лир вливается в мой идейный мир, что Лир может послужить мне и что сквозь образ Лира я смогу высказать самое заветное в моем идейном процессе, то сразу же появился и жест, когда король проводит рукой по обнаженной голове, словно бы хочет потрогать потерянную уже корону. Это предпосылка. Она возникла вне какого бы то ни было рационалистического процесса, вне какого бы то ни было рассуждения, она возникла как образ пластический, психологический, философский, символический. Как угодно можно ее квалифицировать, но факт — она возникла. Возник и еще один образ: перед самым носом Лира захлопываются ворота, поднимаются подъемные мосты, и вдруг он, только что сошедший по ступеням из дворца, он — король — оказался изгнанником. Это уже было видно, мне не нужно

было даже играть, потому что это для меня уже было сыграно.

Повторяю, это предпосылки, это не логика воображения, не работа над актерским поведением. Это увиденное. Это необходимо увидеть. А вот возможность увидеть, догадаться, вдруг ощутить такую или иную гипотезу образа — она может быть подготовлена не чтением пьесы или статей об этой пьесе, комментариев к ней и т. п. Нет! Она дается только всей идейной жизнью художника, она есть результат всего его жизненного опыта. Вот почему я часто повторяю: прежде, чем сотворить образ, сотвори в себе художника.

Я работаю уже много лет над «Ричардом III». Я начал работать над ним еще до войны, но уже во времена существования германского фашизма. И почти с первой минуты встречи с этим образом я увидел ряд картин, которые сейчас могу очень четко нарисовать. Я увидел горб Ричарда, не в зеркале, не на теле Ричарда, а — в солнечный день увидел тень этого горба, тень Ричарда. Глазами Ричарда увидел свой собственный горб. Был солнечный праздничный день. Люди радовались. А он вдруг увидел оскорбительно уродливую тень своего горба.

Иногда, когда приходит Ричард со своим горбом и видит перед собой статных, стройных людей, то эти люди, его окружающие, немножко тоже горбятся, чтобы «звучать в унисон». Он проходит мимо ряда людей, которые ждут, и они немножко горбятся. Как только он проходит, они выпрямляются. Форма придворного ритуала. Ряд таких зримых, видимых сцен возник в моем воображении в сопряжении с моей идейной жизнью.

В несыгранной мною роли Гамлета я мысленно видел сцену на кладбище и живую голову Гамлета рядом с черепом Йорика. Обе головы — живая и мертвая — осклабились, обе улыбаются. Вот что мною увидено.

Словом, это ряд видений, которые возникают без насилия над текстом, а, наоборот, в раскрытии текста, но в сопряжении с собственными идейными замыслами.

Так я мог бы пройти и по «Отелло», и по Шейлоку, и по «Ромео и Джульетте», и по другим пьесам, над которыми невольно задумываешься, примеряешься, кое-что видишь, но над этим не работаешь, потому что есть какая-то текущая важная работа, которой отдаешь свое время.

¹ До сих пор я все время говорил о первом моменте, о самом важном, о самом сокровенном. Я специально на нем так долго останавливаюсь, потому что считаю его решающим. Вот читаешь, знакомишься с текстом, анализируешь его, проверяешь, но перед тобой не возникает видения. Значит, роль не задевает нечто для тебя сокровенно важное, значительное в твоей идейной жизни, и говорить об образе тогда не приходится.

Я очень часто сталкивался с так называемым служебным

актерским исполнением. Это работы механизированные, сделанные с большим умением или с меньшим умением. Так иной певец, который не мелодию исполняет, не душу произведения исполняет, а просто «пошел по звуку», то есть собирает звуки, как грибы, собирает очень чистые звуки, складывает в корзинку, как грибы. У нас сейчас развелось очень много таких певцов.

Я, например, говорил уже не раз о Вениамине III, что Вениамин предстал передо мной как человек, который был как бы рожден для полета, у него даже место для крыльев есть, но кто-то крылья вырвал. Он ходит всю жизнь способный полететь, но там, где должны быть крылья, там у него две раны. Так он и идет и не может взлететь — крылья вырваны. А Вениамин III был сделан в 1927 году, то есть восемнадцать лет назад. Мне было актерства от роду восемь лет. Сейчас мне уже двадцать шесть лет актерства. Значит, на восьмом году актерства я ощутил эту силу предпосылки, силу зарождения образа.

Второй важный момент — логика воображения в разработке актерского поведения. Надо сказать, что именно в этой области часто сказывались огромные актерские дарования, скорей в этой области, нежели в первой. Вы можете нередко видеть изумительных исполнителей, и очень редко вы видите замечательных, я бы сказал, людей замысла. Замысел — это самая редкая земля в нашем актерском искусстве. Но очень часто встречается исключительное богатство исполнения при минимальной крупице замысла. Замысел в Художественном театре называют «зерном». Вот эта «хлебная промышленность», вырабатывающая «зерна», — это самая редчайшая вещь.

Поведение есть результат непрерывного, уже чисто жизненного упражнения человека. Я вам приведу маленький пример того, что мы называем актерской наблюдательностью. Так как я почти не играю в последнее время, то приходится восполнять эту потребность в самой действительности, в жизни. Если нельзя играть на сцене, я в жизни играю. Когда работаешь над собой, то самому себе интересны прежде всего жизнь рук и лица. Недаром художники любят рисовать, а фотографы любят снимать человека, курящего папиросу. В процессе курения заняты и руки, и лицо. Обычно при этом поза для фотографии избирается довольно стандартная. Даже Константин Сергеевич и Владимир Иванович оба попались на эту удочку и снялись в стандартных позах.

Если рука живет честной жизнью, она вся отражается на лице каким-то образом; поэтому, когда вы хотите взять папиросу, рука тянется к ней, а глаза ее ищут. Если вы решили закурить, вы взяли спички, услышали по стуку, что в коробке есть спички, и какое-то удовлетворение тотчас отразится на вашем лице.

Если рука живет преступной жизнью, лицо скрывает то, что делает рука. Воровство, скажем. Человек будет с вами разговаривать совершенно спокойно, а рука будет действовать независимо от лица.

Вот такого рода вещи, возникающие в актерской практике, идут от логики воображения. Я — вор. Значит, я уже буду вести себя как вор. Буду с вами разговаривать, совершенно не обращая внимания на спички, и вот так поиграю этими спичками, пока они не исчезнут, а лицо ничего не будет выражать.

Такие мелочи очень важны. В начале спектакля «Реубейни» у меня к дворцу направляется слепая старуха. Мне пришлось думать над слепой, которую играет студентка, — опыт у нее еще небольшой, наблюдательность детская, логика воображения слабая. Ходит совершенно естественно и изображает человека, играющего в жмурки. А на самом деле слепота — это, во-первых, когда уши заменяют глаза, человек смотрит шеей, вот этим мускулом.

К осуществлению того, что мы увидели в предпосылке, мы, таким образом, привлекаем на службу все, что накоплено нашим жизненным опытом, путем ли наблюдений, путем ли анализа, путем ли выдумывания. Словом, тут идет воображение и логика воображения в первую очередь. Над этим мы больше всего работаем.

Логика поведения связывает воедино все мгновения сценической жизни образа в единый процесс его постепенного развития и раскрытия. В логике поведения обнаружится его динамика, то, с чего начинается его сценическая жизнь, апогей его сценической жизни и финал его сценической жизни.

Но показать образ в его развитии, раскрыть его судьбу без идейного замысла невозможно. Образ есть произведение идеи на судьбу героя, отражение идеи в его судьбе. Гамлет сражается, Гамлет гибнет — это развивающаяся идея, которая раскрывается в его судьбе.

Вы видели спектакль «Под каштанами Праги»? Там есть момент, когда сидит человек, а сзади появляется другой человек и вынимает револьвер, чтобы выстрелить ему в спину. Весь зал ахает. Но никакой идеи тут нет.

Если применяется столь острое средство, то нам должно раскрыться нечто важное в судьбе героя, должна наиболее полноценно выразиться идея.

Сейчас, когда я работаю над Реубейни, для меня возникают вопросы не только его поведения. Для меня важно, как он должен впервые прийти к дому, где его ожидают. Это то, что на драматургическом и на сценическом языке называется «антре» — первое антре, первый выход.

По автору, Реубейни появляется на гондоле со свитой. А по моему, весь парад его ожидания прошел до его появления.

Ждали долго, показалось, что он едет, стали бить в колокол. Люди вышли, слуги забегали, люди заговорили, и, оказалось, пустая тревога, он не приехал. В тот момент, когда его никто больше не ожидает, вовсе не на гондоле, а пешком, откуда-то сбоку появляется человек в раздумье — пойти туда или не пойти, и зовет Шабсая, своего слугу.

Это вопрос судьбы, то есть в данную сценическую минуту его судьба раскрывается. Самая решительная минута наступает. Сказав «а», он должен произнести «б». Произнесет или не произнесет? Это уже вопрос его судьбы. Идейно мне нужно, чтобы не сразу он явился самозванцем, принимая все почести. Идейно мне нужно показать, с каким трудом, с каким внутренним сопротивлением он влезает в эту шкуру, в эту звериную шкуру международной политики, становится политическим деятелем.

Следовательно, передо мной не просто вопрос актерского поведения, а вопрос сценического выражения идейного замысла.

Так я работаю. Поэтому моя работа длительная. Могу вам сказать, что сегодня режиссерский день (четыре часа) я потратил на одну минуту полезного сценического действия. А спектакль состоит более чем из двухсот сценических минут. Значит, нужно двести с чем-то рабочих дней, а иногда и больше.

В о п р о с. Чтобы войти в роль на спектакле, вам нужно бывает повторить тот жест, который вы увидели впервые, как вы выражаетесь, «в предпосылке»?

М и х о э л с. Я перед спектаклем не говею, что называется. Я четко знаю. Причем умение, что называется, входить в роль вырабатывается у актеров довольно быстро. Единственное, что требует большого напряжения сил, — первый выход на сцену. Не от волнения встречи с публикой, нет, а просто от необходимости переключения. Переключаться трудно. У каждого актера — своя манера. Есть актеры, скажем, которые играют роль с бородой, борода у них на резинке, и они, отдыхая, оттягивают бороду себе на лоб. Эти люди по двадцать пять раз входят в роль — они кандидаты в сердечные больные. Это очень трудно — переступить порог сцены. Но когда вы уже переступили этот порог, вы живете в определенном ритме, и ритм вас ведет.

В о п р о с. Как создается физическая форма роли в смысле характера вашего корпуса, спины и т. д.?

М и х о э л с. Путь Лира, например, есть путь от старости к молодости. Почему? Лир, дряхлый человек, старый человек, но к концу пьесы этот дряхлый человек на руках выносит Корделию. Он, как выражаются в передовицах, мобилизовал ресурсы, которые где-то лежали в его природе совершенно неиспользованные. Прошла буря, он мобилизовал ресурсы. Поэтому его движения совершенно ясны. Лир ходит стороной, слегка согбенный, только в момент гнева он выпрямляется, потом

становится пластически все свободнее и наконец — выносит Корделию.

В о п р о с. Каково взаимоотношение между образом и вами? Когда вы натягиваете на себя эту шкуру и влезаете в нее, как вы себя чувствуете? Есть ли противоречие между вами и образом? Тут проблема самоконтроля и вообще реальной жизни актера и персонажа. Как они друг с другом уживаются, ведь оба они живут довольно энергичной жизнью?

М и х о э л с. Вы давно знаете, что существуют две манеры актерской игры: манера так называемого перевоплощения и манера играть себя. Дузе играла всегда себя, играла замечательно, говорят, но играла себя. В чистое перевоплощение я совершенно не верю. Но я утверждаю, что у человека не один голос, а сто голосов. У нас с вами по сто голосов, минимум. В какую-то минуту мы кому-то хотим сказать очень хорошее и нежное: «Пожалуйста, прошу вас» — это один голос, а в какую-то другую минуту я хочу сказать «Оставьте меня в покое, уходите отсюда, дайте мне поработать» — это другой голос. Это разные тембры и разные оттенки. Можно выбрать любой голос и любую пластику. Я все беру у себя. Это не значит, однако, что образ — это я. А кто такой — я? Если постоянно помнить о себе, я не буду знать, как мне двигаться. Я буду сам себя наблюдать, чтобы знать, как себя изобразить. Наши актеры часто меня изображают, но я себя в их изображениях не узнаю, а они говорят, что удивительно похоже. У каждого из нас неверное представление о собственной внешности, о собственном голосе и вообще — о себе.

Поэтому труднее всего было бы «играть себя». Давать актеру такой совет можно только исходя из специальных педагогических соображений. Гораздо вернее было бы говорить, что я, актер, извлекаю из себя образ. Я ничего не делаю над собой, но я как-то перестраиваю себя. Мне трудно выкинуть из головы, например, все другие, не относящиеся к образу соображения, всю остальную жизнь. Мне нужно во время спектакля, например, забыть дом и все мои заботы. Обо всем этом я не должен помнить. Я об этом действительно и не помню.

Надо вам сказать, что сила сценической жизни невероятна и, видимо, еще недостаточно изучена. Я однажды при выходе на сцену в спектакле «200.000» упал, надорвал связку, у меня заболталась нога. А по мизансцене я должен плясать четыре акта, петь, вскакивать на стол, соскакивать со стола. Я сыграл четыре акта с надорванной связкой. В антрактах была дикая боль, а на сцене почти не чувствовал боли.

Однажды, опять на этом же спектакле, очень высокий актер держал перед собой папиросу. Я — низкого роста и попал глазом на его горящую папиросу. Сыграл два акта. Это была дикая боль. Сыграл потому, что сосредоточенность меня изъе-

лет, вырывает из комплекса других моих жизненных ощущений, интересов и т. д.

Но могу вам сказать, что почти любой актер будет говорить о своем образе в третьем лице. Я не скажу: я в Лире думаю то-то, а скажу: Лир встает, он делает такое-то движение, то есть актер, играющий Лира, сливающийся с ним в одно лицо, в то же время говорит о нем в третьем лице. Могу добавить также, что переступить порог сцены — это напряжение дается мне все труднее и труднее. Я неохотно вспоминаю об этом моменте, когда придется переступить из кулис на сцену. Когда я вступил, мне легко, но до этой минуты — очень трудная вещь — переключение. Отвратительное настроение. Вообще в день спектакля у меня лично отвратительное настроение. Я не люблю играть.

Вопрос. А физическое ощущение роли в день спектакля есть?

Михоэлс. Нет. Никогда не хочется делать движение, свойственное данному образу, а когда я на сцене, я чувствую его органическую необходимость. Сценическое движение ничего общего не имеет с моим жизненным движением.

Вопрос. Как вы определяете правильность движения, жеста? Пользуетесь ли зеркалом?

Михоэлс. Никогда. Признаю только внутренний самоконтроль, причем контрольный аппарат подсказывает все — и выбор средства, и выбор секунды, и чувство ритма, и чувство меры.

Вопрос. Вы говорили об идее. Идея для вас зримо ощущима, она имеет конкретное воплощение? Каждое размышление о будущем образе связано как-то с телесным его ощущением?

Михоэлс. Всегда ощущаю идею конкретно пластически, конкретно физически.

Вопрос. Форма исполнения полностью повторяется от спектакля к спектаклю или она может варьироваться? По закону она должна оставаться постоянной. Такая необходимость вызвана самой идеей. Но вместе с тем может ли она оставаться постоянной, раз она является всегда индивидуальной?

Михоэлс. Очень часто бывает в процессе готового спектакля, который вы играете сотый раз, вы вдруг убеждаетесь, что увидели — неправильно. Но однажды испытанное чувство, например, изломанных крыльев, — оно вам сопутствует и не может вас оставить. Оно обязательно повторяется, но варьироваться оно может.

Вопрос. От чего зависят вариации?

Михоэлс. Они могут зависеть от целого ряда обстоятельств. В какую-то сценическую минуту вы можете почувствовать неполноценность сто раз уже сделанного вами движения. Это не есть форма, раз навсегда застывшая.

В о п р о с. Но вариации возможны только в известных пределах. Есть же такая зона, за пределами которой вариации практически невозможны?

М и х о э л с. Есть. Один и тот же рисунок вы можете варьировать. И это довольно большая зона. Возможно, например, развитие какого-нибудь движения. Но куда бы вас ни вела вариация, идея должна быть всегда свежа, всегда остро ощущаема.

В о п р о с. Бывает ли в процессе воплощения, на публике, в спектакле какое-то мгновенное новое решение, изменение какого-то варианта?

М и х о э л с. Вряд ли актер решится на это. Не потому, что в принципе это невозможно. Это возможно. Но учтите, что роль существует в контексте спектакля и явилась также результатом звучания всего ансамбля. Вы можете изменить роль, и даже хочется иногда изменить, но вы уже не можете, потому что тогда надо начинать работать заново и все переставлять в центральных, ведущих ролях. Менять всю атмосферу действия, вводить новые обстоятельства. Это очень сложно. Актрисы иногда душатся разными духами, и если меняется запах — это новое обстоятельство в готовом спектакле, оно мешает. Поэтому иногда убедительно просишь: не надо никаких духов, а если «Красная Москва», то пусть для этого спектакля всегда будет «Красная Москва»! Это очень важно.

Бывает иногда, что актер съел за обедом какое-нибудь кушанье с чесноком или луком. В результате на сцене возникают мучительные моменты, ибо они — совсем непредвиденные и никак не включаются в атмосферу. Вообразите себе Корделию, от которой пахнет чесноком.

Я привожу этот пример, чтобы вы поняли, что как бы актер высоко ни мнил о себе, он все-таки только кирпич в здании, он — часть здания, хотя сам по себе он — довольно просторное помещение. И все-таки это часть здания.

А мелкие детали могут меняться, даже не могут не меняться. Не может быть повторена одна и та же яркость краски, одна и та же ясность голоса. Я однажды играл Лира совершенно осипшим голосом, и все-таки добивался органичности.

В о п р о с. В чем разница между творчеством на репетиции и творчеством на спектакле и где главное творчество происходит?

М и х о э л с. Я бы ответил на этот вопрос так. Творчество на репетиции есть творчество замышляющих людей. Творчество на спектакле есть исполнение. Это совершенно разные вещи. С другой стороны, на репетиции нет зрителя, зритель только предполагается, причем взаимоотношения с этим заочным зрителем потрясающе интересны. А на спектакле появляется новое действующее лицо — зритель. Иногда он может очень многое

изменить. Чувствуешь, что ты не доработал, что ты не донес, что что-то не достигло цели. Тут начинается взаимное знакомство. Интереснее работать, конечно, на репетиции, гораздо интереснее. Конечно, очень интересно, что скажет критика, как реагирует публика. Но это уже не решает, решает репетиция.

На репетиции мы работаем в выгородке, на определенной площадке, в своих костюмах, без грима, без париков, без оркестра, вместо оркестра — рояль, пианино. И вот в этом помещении должно быть создано совершенное произведение. Вы к концу репетиционного периода должны получить законченное произведение искусства.

Вы переходите на сцену. Несколько иные масштабы, другие декоративные моменты, и нужно добиться такого же эффекта, какого вы достигли здесь. Наиболее интересен, конечно, репетиционный момент.

Вопрос. Как вы относитесь к работе за столом?

Михоэлс. Я сижу за столом только тогда, когда мне нечего делать. Репетиционный период за столом есть период обдумывания. А когда я продумал, мне за столом делать нечего.

Вопрос. Вам приходится выступать в качестве режиссера. Среди ваших актеров могут быть другие типы, психологические. У вас очень ярко выраженный двигательный тип, в то время как у других — ярко выраженный зрительный тип. В вашей педагогической работе приходится считаться с людьми, которые противоположны вам?

Михоэлс. Я редко играю, большей частью играют они, поэтому я с ними считаюсь. У меня есть актер, который начинает осмысливать текст только тогда, когда он сам его написал. Можно сто раз заставить его читать, но он не услышит этих слов. Он их услышит только тогда, когда напишет их. И я заставляю его при мне, под всякими предлогами, переписывать, исправлять эту роль. Я это знаю. Я с этим считаюсь. Имеются актеры, которые любят свой собственный голос. Если вы фиксируете двигательный и зрительный тип, то, очевидно, есть и «слухачи», слуховой тип. Со всем этим считаешься, и тогда, когда назначаешь роль, тоже считаешься с манерой работы. Обычно создаешь ансамбль, который мог бы понимать друг друга, считаешься с разнообразием индивидуальностей.

1945 г.

Несыгранные шекспировские роли

Выходить на трибуну только для того, чтобы рассказать о работах, которые ты не сделал, о ролях, которые ты не сыграл,— затея, вероятно, довольно страшная. Во всяком случае, она может показаться странной. Единственное, что можно тут сказать: народил бы я сыновей и дочерей, а они — не родились, ну и что же?!

Но дело в том, что Шекспир в практике многих, почти всех актеров и, следовательно, и в моей практике — это такой источник, к которому на протяжении жизни обращаешься многократно. Живительная сила этого источника огромна, он связывает с наиреальнейшей жизнью самые грандиозные человеческие трагедии. Шекспира можно по-разному толковать, но с ним нельзя спорить, ибо в конечном счете он всегда оказывается прав. Хотя в каждом его творении много философских суждений, отступлений и т. д., он, конечно, всегда работает на очень настоящем, живом, конкретном материале. И, следовательно, нельзя широко и распространенно говорить: «я обращаюсь к Шекспиру». Надо говорить о конкретном Шекспире, о той или иной трагедии или комедии, о вполне определенной роли, о тех образах, которые ты на себя как бы примеряешь, которые ты хотел бы воплотить, над которыми ты размышлял, которые изучал.

За душой каждого почти актера спрятаны такие мечты, такие «проекты» шекспировских образов. И у меня «за душой»

тоже есть такие несыгранные шекспировские роли. Если бы я не боялся слазить, я бы сказал — «пока несыгранные».

Их довольно много, этих ролей. Даже страшновато преподнести вам весь перечень шекспировских ролей, которые я примерил на себя. Пусть вам не покажется излишним сомнением то, что вы в этом списке найдете Гамлета, Шейлока и Ричарда III, найдете Отелло. Не сочтите меня безумцем, если я скажу вам, что видится мне и еще одна очень и очень трудная роль, причем отнюдь не раскрытая до сих пор, — роль Фальстафа.

Обо всех этих заманчивых для актера ролях (что ролях! — целых странах!) я, конечно, не буду сегодня говорить, и не в этом суть моих нынешних намерений.

В анализе некоторых образов Шекспира мне хочется передать сегодня мое ощущение шекспировской эстетики. Потому что критерии художественности, которые мы постигаем в Шекспире, позволяют нам понять, что такое вообще реалистическое произведение, что такое реализм.

Старая формула правды и поэзии, действительности и ее поэтического осмысления, формула яви и поэтического видения, мне представляется, у Шекспира выглядит так: «В жизни, в действительности — это возможно, в искусстве — это неизбежно, неминуемо, неотвратимо».

Поясню примером. Возможно ли, что человек, потерпевший полный внутренний крах — крах веры, убеждений, любви, — возможно ли, что такой человек отправится в метро и бросится под поезд? Это возможно. Но неизбежно ли? Вовсе нет. Я был свидетелем того, как отец, потерявший своего ребенка (а потерял он его дико, случайно — ребенок весной играл на тротуаре, обвалился карниз дома, ударил ребенка по головке, ребенок погиб), так вот отец, который отличался редким самообладанием, говорил: была тысяча возможностей избежать того, что произошло. Ребенок мог пойти в театр, так как были приготовлены билеты на дневной спектакль, и билеты эти лежали на столе. Мать пошла в магазин, оставив ребенка на улице играть в «классы», а она могла взять его с собой в магазин, — словом, была тысяча возможностей, но случилась тысяча первая, дикая, невозможная возможность! Такова действительность. Осознавая ее, отец погибшего ребенка даже не помышлял покончить с собой. Для другого же на его месте, быть может, эта мысль была бы единственной, навязчивой.

Повторяю, может случиться, что человек бросится под поезд. Но Анна Каренина не м и н у е м о должна была броситься под поезд. Иначе быть не могло. И это и есть главное свойство художественного произведения: что в действительности только возможно, в произведении искусства (если оно органично, если это по-настоящему высокое произведение искусства) становит-

ся неминуемым, неотвратимым, неизбежным в силу закономерности стечения целого ряда действующих обстоятельств.

Именно таковы законы художественности у Шекспира.

Когда вы впервые прочитываете его произведения, вас охватывает подчас изумление и недоверие. Какое дикое стечение обстоятельств! Как все дико! Как странно! Но из своего практического опыта я вывел заключение, что, например, «Король Лир», который Льву Толстому казался нагромождением диких и нелепых несообразностей, — тем не менее вещь, обладающая неотвратимой логикой развития. Мне уже неоднократно приходилось говорить, что Толстой, когда писал статью о Лире, еще никак не подозревал, что в возрасте короля Лира сам совершит поступок не менее дикий. Так что тут есть угаданные гением Шекспира закономерности. Поэтому к Шекспиру и нельзя подходить только с точки зрения возможного в действительности. Это больше, чем нечто возможное в действительности. Я бы сказал, что сам Шекспир — больше даже, чем действительность, то есть это более сложная, сконденсированная действительность. А от нас, людей, это иногда бывает скрыто, — от нас, обычных людей, живущих и действующих.

Вот эстетический критерий шекспировского реализма.

И, подходя с этих позиций к «Гамлету», я бы мог сказать следующее. Прежде всего — о самом Гамлете.

Мне кажется, кто не знает и не понимает Гамлета, тот знать и понимать Шекспира не может. В Гамлете соединено абсолютно все. Мне иногда представляется, что «Гамлет» — произведение почти автобиографическое. В Гамлете есть многое, что Шекспир узнал, изучая самого себя. В Гамлете раскрыто многое, добытое в итоге самонаблюдения.

Характерно само поведение Гамлета, попавшего в невероятно сложную обстановку, разговаривающего скрытым языком, почти на каждом шагу словно бы заявляющего: «Сейчас я прикинусь полоумным, сейчас, если вы заметите, что я вам покажусь сумасшедшим, не обращайтесь на меня внимания, не делайте вида, что вы что-нибудь понимаете, а принимайте это за чистую монету». Гамлет притворяется. Надо сказать, что в сложную елизаветинскую эпоху, насыщенную взрывчатыми событиями, вести себя надо было именно так, как вел себя Гамлет.

Было весьма рискованно высказать все то, что высказал Шекспир. Но одна особенность отмечается у Шекспира: у него нет ни одной пьесы, написанной на современную тему. Все пьесы Шекспира — исторические. Или же он отправляется в несуществующие страны, переносит действие в какую-нибудь Иллирию. Он говорит о том, что волнует его, туманным языком иносказаний, сопоставлений, напоминаний, намеков. Как Гам-

лет! У него не было современных пьес, но все его пьесы были максимально своевременны.

Когда Гамлет говорит об актере, каким он должен быть, как должен действовать, когда он призывает искусство на службу своей стране, то тут устами Гамлета с нами откровенно говорит сам Шекспир.

В чем подвиг Гамлета? В раскрытии страшной правды.

В своей борьбе за справедливость Шекспир — Гамлет призывает актеров и их лицедейское искусство на службу истине. Нет, не шпагу требует в самом начале своей борьбы Гамлет. Он не может выступить в бой без доспехов истины.

Гамлет ищет истину, именно она, истина, придаст силу его шпаге, но, чтоб узнать ее, он призывает на службу самое тонкое орудие человеческого познания — искусство лицедея.

Определенно, Гамлет есть раскрытие сокровенного смысла шекспировского творчества. В нем автор обнажает собственное свое отношение к искусству и к борьбе. Согласитесь — это произведение чем-то несомненно автобиографично.

«Я отправляюсь на свой подвиг роковой», — так говорит Гамлет о своем поведении. Значит, Шекспир подчеркивает, что его поведение есть подвиг. Художник впоследствии не раз ставляет Гамлета упрекать себя и утверждать, что другой на его месте давно бы осуществил месть. Но Гамлет — не убийца. Гамлет совершает подвиг во имя правды, и раньше, чем не постигнет всей правды, он не может поднять свой меч.

Подвиг в том и заключается, что он свершается во имя правды и справедливости.

В чем подвиг Гамлета?

В мужественном раскрытии страшной правды.

Друзья Гамлета Бернардо, Марцел и Горацио пытаются удержать принца от встречи с призраком. Горацио предупреждает Гамлета: не заглядывай в эту пропасть, это грозит тебе безумием. Кстати, слово «безумие» фигурирует в реплике Горацио — он как бы предвидит то, что берет на себя Гамлет. Это пророчество. Но Гамлет отважился, решил любой ценой узнать правду. Однако правда сперва предстала перед Гамлетом лишь в виде призрака. Это был призрак Правды, тень Правды. Невозможно было быть убежденным в реальности этой правды. Не хватало первой предпосылки шекспировской формулы об искусстве: предпосылки о возможности происшедшего с точки зрения реальной действительности.

Призрак был лишь как бы догадкой Гамлета: он узнал о смерти отца-короля. Он помчался в Данию, но попал не на похороны, не на тризну, а на коронацию короля Клавдия, успевшего занять престол его отца и место его отца возле матери Гамлета.

Вид собственного дяди, выходящего рядом с королевой-матерью, смутил Гамлета, взволновал его. А призрак, как черная молния, раскрыл перед ним пропасть догадки. Да, это была лишь догадка, призрак, тень истины... Я не случайно пользуюсь этим определением. Гамлет очень часто в состоянии приторного безумства говорит о тени, о тени правды.

Шекспир пишет свои пьесы с весьма сложной партитурой. Задавая себе тему, к основному голосу он прибавляет много строчек, которые в партитуре вторят этой теме, варьируют ее. Вы вспоминаете? Не один лишь король Лир изгоняет Корделию. Изгоняет своего сына — Эдгара — также и Глостер.

Не одна Корделия спасает короля Лира, спасает и Эдгар своего отца Глостера. Не один король Лир безумен — рядом с ним прикидывается безумцем и Эдгар. Так же и в «Гамлете». Не один лишь Гамлет страдает оттого, что убит его отец. От той же муки страдает Лаэрт, и убийцей его отца оказался в свою очередь Гамлет. Не один Гамлет безумец. Безумной оказалась и Офелия. Эти шекспировские параллели — не что иное, как различные формы «питательной среды» одного и того же основного лейтмотива. Мы имеем перед собой в одном случае норму, а в другом — отклонение от нормы, в одном случае — опыт, в другом — контроль, и одно как бы объясняет и подтверждает другое.

В этом Шекспир ничем не уступает современным ученым и исследователям.

Но интересно, что при одной и той же страсти, при одной и той же муке разные герои Шекспира ведут себя по-разному, в соответствии с идейным миром, в котором они живут. Гамлет страдает, видя перед собой убийцу отца, Клавдия, страдает и Лаэрт, видя перед собой убийцу Полония, Гамлета. Но отметьте разницу поведения: Лаэрт готов убить Гамлета любой ценой — он вступает с ним в рыцарский поединок, но сражается с заранее отравленной шпагой. Лаэрту нужно удовлетворить лишь одно животное чувство мести.

Гамлет не может мстить, пока не знает, во имя чего свершается акт мести. Он не может предательски убить в честном рыцарском бою. Он добивается правды, он бьется над тем, чтобы узнать: что такое Клавдий? Призрак или действительность, молва или истина?

Шекспир заставил своего героя искать эту истину в течение пяти актов, ибо Гамлет готовится на подвиг, не на подвиг сыновний, а на подвиг человека во имя правды и справедливости. Гамлет судит, а не мстит.

Гамлет несправедливо действовать не может — ибо сам является свидетелем страшной несправедливости в мире. Эта-то несправедливость и двинула его на действие справедливое: су-

дить и казнить в полном убеждении, что перед ним преступник, достойный казни.

Но кругом... враги. Куда бы ни повернулся Гамлет — враги; куда бы ни направился он — враги. Здесь Розенкранц и Гильденстерн, там Полоний. Перед ним король Клавдий, а позади — нечто еще более страшное и непонятное — родная мать, которая стала женою короля-убийцы. А еще где-то нечто еще более страшное: любимая Офелия, которая стала эрудием в руках Полония и короля.

Любимая Офелия! Да, это несомненно так, он об этом говорит на кладбище, когда узнает, что не его одного коснулась катастрофа, что обвалилась она и на хрупкие плечи Офелии. Катастрофа лжи и предательства придавила все, что было дорого Гамлету.

Но кто она, Офелия? Этим вопросом мучается Гамлет, ибо в мире так страшно перепутались добро и зло, что одно стало рядиться другим. Вот сидит она в зале замка, Офелия! Она ведет с ним беседу, но Гамлет не может разгадать, что означают ее слова. Что она такое: скорпион или роза?

Так Гамлет оказался во вражеском окружении, против него со всех сторон враги. Обрушившейся катастрофой уничтожено даже такое естественное чувство, как любовь к матери. Страшно думать о том, что мать не успела износить туфли с момента убийства ее мужа и короля до момента, когда новый король и новый муж повел ее под венец. Он так и говорит Горацио, что блюда, которые были приготовлены на поминки, пригодились тут же и на свадьбу. Мать?!

Гибнут друзья. Гибнет Офелия, ибо Гамлет не может не чувствовать, что злодеи включили Офелию в круг своего предательского заговора.

И когда он говорит Офелии: «ступай в монастырь», — то это не издевательство. По-моему, здесь попытка вырвать Офелию из круга зла, спасти ее для себя, для любви. Их подслушивают. Могут подслушивать. Должны подслушивать. И я себе представляю, что он ей в этот момент подмигнет, что он хочет, чтобы она под его злобным язвительным текстом услышала зашифрованную мольбу: во имя любви отойди в сторону, иначе окажешься моим врагом!..

Мне кажется, надо научиться читать шекспировский шифр. Шекспир почти все пьесы писал шифром, ибо писал о своей современности. Его исторические пьесы из далекого прошлого — это был своего рода шифр, который современники понимали. Мне кажется даже, что когда Отелло требует у Дездемоны платок, то он словно бы молит ее: ты не будь с ними, с теми, которые все время мешали нашей любви. Вы знаете, что любовь Отелло и начинается-то с того, что любви этой хотят помешать, ее хотят нарушить. Под этим знаком рождается

вся любовная линия Отелло и Дездемоны. С первой же минуты их хотят разъединить, разрушить их любовь. Вопреки силе противодействия они потом соединяются в любви. Но эта злая сила, которая имеет тысячи вариантов и нюансов, продолжает врываться и разъединять их.

И что же это такое тогда — требование платка? Не будь с ними, спаси нас обоих! Где платок? Это — просьба. Это невозможно даже подумать о том, что Дездемона могла оказаться в ряду врагов, которые окружают Отелло. А он знает, что его окружают враги.

Вот то же самое — попытка Гамлета сговориться с Офелией. Он ей говорит (это кажется безумием для тех, кто подслушивает, но в этом — секрет любовной правды): ступай, ступай в монастырь!

И как будто хочет сказать что-то другое, гораздо более сердечное, более важное, но не говорит, потому что говорить невозможно, потому что в мире, где живет Гамлет, в этом мире произошло самое страшное для Гамлета — «распалась связь времен».

В жизни нашего поколения тоже были минуты, нами пережитые, когда мы могли бы сказать, что «распалась связь времен». Только благодаря тому, что наши бойцы, наши воины выстояли, отстаивали справедливость, не произошло этого страшного распада, этого страшного разрыва, не распалась связь времен.

Пусть вам не покажется это попыткой навязать трагедии Гамлета какой-то оттенок чрезмерной современности, но я бы сказал, что поведение Гамлета есть поведение в тылу врага. Гамлет — в тылу врага, вот формула его поведения, и потому все зашифровано, и потому маска, и потому заматаются следы, и потому выделяется крохотными дозами правда, которую высказывает Гамлет, когда это нужно ему для его стратегии и тактики. И отсюда, наконец, «мышеловка». Я очень жалею, что здесь нет А. Д. Дикого. Он говорил на открытии нашей шекспировской конференции, что Шекспира-де надо играть так, чтобы публика требовала: «пусть дадут занавес, невозможно дальше вытерпеть», что нужно идти на улицу и буйствовать после Шекспира, что будто бы на завтра после постановки «Отелло» в Лейпциге произошли преждевременные роды у женщины и что, к сожалению, у нас всего этого не происходит. Слушая Алексея Денисовича, я тщетно пытался вспомнить наизусть наставление Гамлета актерам. Теперь я напомию вам это наставление. Гамлет говорит против того, чтобы «рвать страсть в клочья»; он как раз предупреждает о том, чтобы не сопеть, и не кричать, и не жестикулировать усиленно (он говорит: «не пили рукой воздух»). Гамлет советует любую страсть смягчить умеренностью — умеренность придаст страсти теплоту, кото-

рая проникнет глубоко и далеко. А что касается людей не понимающих (которых он называет «чернью»), то на этих можно действовать либо непонятной пантомимой, либо криком.

Это все очень верно. Это не только советы актерам, очень справедливые и верные, но это и замечания человека, который почерпнул свой опыт из обстановки, где он находится. А находится он во вражеском тылу, в условиях, когда обнаружить себя хотя бы одним неверным, фальшивым, чрезмерным движением — значит погибнуть. Он находится все время на том утесе, о котором говорит Горацио, и смотрит вниз в пропасть правды, в пропасть истины злодеяния. И каждую минуту может закружиться голова, и он может обрушиться в эту пропасть.

Таким образом, Гамлет есть боец правды; в его встрече с Офелией чувствуется, что ему трудно без союзника. Но в самой Офелии он союзника не ищет. Только когда она погибла, он сумел сказать о своей любви во всеуслышание. Но это только тогда, когда он стоит уже на краю ее могилы. Как это картинно бывает у Шекспира, когда герой говорит, стоя на краю могилы, в данном случае — на краю могилы Офелии! Ответ могильщика на вопрос — «чья могила?» — очень прост: «Моя!» — говорит могильщик. Так и Гамлет мог бы сказать на краю могилы Офелии, что это — его могила.

Он пришел к матери, он ищет в матери союзника. Но с первой же минуты он видит, что за занавесками кто-то находится, и он поэтому говорит, обличая, ибо предполагает, — увы, вполне обоснованно, — что там король.

Он говорит с предельной жестокостью. В своей жестокости он даже нарушает заветы призрака, который просил все же щадить королеву. Когда что-то шелохнулось за занавесью, он спрашивает мать: это крыса, крыса? И тут произошло нечто странное: мать, которая желает скрыть Полония, очевидно, кивнула ему головой: да, это крыса. И тогда он убил эту «крысу», зная, что он убивает не крысу, и полагая — вот что важно! — полагая в эту минуту, что мать заодно с ним, что и она хочет смерти короля. Убивая «крысу», он пытается спасти свою веру в мать и ее самое — спасти. Нельзя же думать, что Гамлет появился в спальне матери только для того, чтобы ее обличать. Нет, он пришел спасти ее, он обрадовался тому, что что-то шелохнулось, он видел с первой минуты, что там кто-то стоит, теперь «крыса» отправится на тот свет, он заколет ее, эту крысу.

Но мать не оказалась союзницей. Мы из практики современности знаем, что союзника добыть довольно трудно, и поэтому поиски Гамлета не должны нам казаться очень уж странными. Особенно если подумать о полном одиночестве, в котором оказался Гамлет.

Гамлет гибнет, но, как это почти всегда бывает у Шекспира, гибель героя становится отважным подвигом.

Лир познает истинную ценность самого ценного — цены смерти Корделии; Гамлет добивается истины и утверждения справедливости тоже самым ценным, что у него было. Гамлет действует и гибнет во имя большой идеи, во имя восстановления правды и справедливости на земле.

Вот он — шекспировский Гамлет, который может нам сегодня помочь и в нашей борьбе за справедливость, вот он — современный Шекспир и вот, мне кажется, по современному прочтенный Гамлет.

Я перехожу к другой роли, о которой буду меньше говорить просто потому, что уже больше над ней работал. Я нахожусь в процессе работы над этой ролью уже давно. Много лет назад, еще до войны, я начал эту работу, я обратился к этой работе именно потому, что она мне кажется и казалась еще до войны, в 1940 году, чрезвычайно современной. Я говорю о Ричарде.

Я бы сказал, что современность Шекспира измеряется его зрительным залом. Вы читаете или играете Шекспира перед зрительным залом, и хотите ли вы или не хотите, зритель все то, что слышит, сочетает с приходящими ему на ум ассоциациями. И я бы сказал, что современный зрительный зал — это зрительный зал с особыми современными ассоциациями. Что такое зрительный зал? Наличие целого ряда ассоциаций, которые существуют сегодня. До войны, скажем, эти ассоциации могли и не существовать, а сегодня они возникают. Такова современность именно этого зрительного зала, существующего сегодня. И, выходя перед этим залом, вы не вправе быть отсталым или звать этот зал к тем ассоциациям, которые были, скажем, до Великой Отечественной войны, — не имеете ни возможности, ни права!

И начинается «Ричард» с того, что он наблюдает праздник весны. Солнце сияет. Но вносит ли это какую-либо радость в душу Ричарда, горбатого? Солнце бросает лучи, и солнце на каждом шагу тенью, движением тени напоминает ему его горб, поэтому он отстранен от людей. Горб мешает ему быть наравне со всеми и радоваться лучам солнца, как все. Он горбат, и вот это внешнее искривление — оно очень показательное.

Шекспир любит самый обыкновенный символ. Я еще в работе над «Лиром» заметил, что Глостер почему-то начинает видеть всю правду и всю реальную действительность только тогда, когда лишается зрения. А когда он был зрячим, он ничего не видел.

Горб Ричарда — тоже такой же обыкновенный символ. Мне казалось даже, что начинать Ричарда нужно с тени его. Прежде всего появляется тень горба, потом появляется Ричард, который даже солнце воспринимает, так сказать, «с точки зре-

ния» своей горбатости. Но зато после, когда путем убийств, вопреки горбу и уродству, вопреки всяким утверждениям, всякому солнцу справедливости и правды, путем взломов и убийств Ричард врывается на престол (точно так же, как ворвался на какую-то минуту в историю — с поджогами, взломами и кражами Гитлер), — тогда Ричард становится настолько дерзким, что у гроба он побеждает леди Анну и заявляет: нука, солнце, свети сюда. Он вызывает солнце на поединок.

Вот, мне кажется, — этот спор с собственным горбом есть самое главное у Ричарда. Нужно ли доказывать, что горб, который здесь становится символом зла, победить не может? Как видите, нужно. Много миллионов человеческих жизней понадобилось, чтобы доказать, что зло победить не может. Так было и в шекспировские времена, когда все лучшее, светлое и солнечное шло на поединок со злом, а зло хотело торжествовать победу.

Мне кажется, что у Ричарда с его горбом имеется непрерывная корреспонденция: Ну как, браток, ничего? — Хорошо, побеждаю.

Кругом все пытаются тоже быть горбатыми. Это становится стилем, все ходят горбатыми, и каждый пытается сделать себе горб побольше. Это становится чуть ли не верой.

Но в какую-то минуту наступает перелом, солнце все же побеждает, и в эту минуту, пожалуй, одну из наиболее интересных минут роли Ричарда, Ричард пытается отделаться от своего горба.

Если он раньше как-то ласково на него поглядывал и поглаживал: ничего, горбок, мы с тобой друзья, то в данную минуту он старается уйти от горба, а горб от него уйти не может, так как горбатого исправляет только могила.

Вот моя концепция для Ричарда.

Я не хочу больше рассказывать об этом только потому, что в работе мне боязно слишком многое выбалтывать, этим я лишь себя стимулирую для работы. Когда готовишь роль, нужно больше о ней молчать и меньше о ней разговаривать.

Еще думаю я о Шейлоке. Думаю много.

Шейлок — еврей. Шейлок брошен в пучину ненависти, и многие утверждают, что Шекспир невзлюбил Шейлока, как еврея, что Шекспир раскрыл только его ростовщическую природу. Он жадный — он потребовал кусок мяса. Да, он жадный, Шейлок, да, он потребовал вырезать у Антонио фунт мяса. А что вырезали из тела, из жизни Шейлока? Дочь, имя. Он был изгнан в гетто, по отношению к нему все было дозволено, любая жестокость, любая несправедливость. А ему ничего не было дозволено.

Это есть Шейлок. И что такое этот кусок мяса? А вы как-нибудь проверьте: если из вашего тела вырезать фунт мяса,

что вы будете чувствовать, что вы будете ощущать? Это символ, характерный вообще для Шекспира, и нельзя воспринимать этот символ как знак кровожадности Шейлока. Ибо не кровожаден Отелло, когда он душит Дездемону! Убийство Дездемоны — огромное выражение любви и отчаяние любви, ибо, когда Отелло душит Дездемону, он фактически раньше уже убил себя. Иначе нельзя себе представить Отелло.

Мне кажется, что когда Шейлок и Антонио разговаривают, то, возможно, Шейлок его, Антонио, даже не видит. Шейлок как бы говорит самому себе. Они не встретились в правде. Это и есть шекспировский Шейлок, и так, мне кажется, его и надо сыграть. Надо реабилитировать этого кандидата в современное гетто. Тогда перед нами снова будет Шекспир, пришедший на службу гуманности нашей советской эпохи.

1946 г.

Этика советского артиста

Всякий подлинный художник тесно связан с окружающей его действительностью. Художник — участник жизни. Это не значит, что он просто отражает жизнь на сцене, — он своим искусством продолжает жизнь. Передовой художник утверждает новое, помогает его победе и торжеству. Это полностью относится и к актеру, независимо от того, что сегодня играет актер. С идейностью творчества связаны все особенности актерского труда. Идейность актера определяет и его этику.

Основной этический принцип для каждого гражданина нашей Родины сформулирован в следующем положении: «Кто не трудится, тот не ест». Следовательно, труд — и право и обязанность. Тот, кто не пользуется этим правом и не выполняет этой обязанности, нарушает законы нашего общества и попирает нашу этику. Все это аксиомы для меня.

Но что же такое актерский труд? Очень часто наши актеры находят и любят в своем труде одни удовольствия. Для них актерский труд — это успех, это слава, это хорошая рецензия и признание. Считать, что только это — содержание нашего труда, конечно, нельзя.

Я хочу вам рассказать, как поняла смысл своего труда одна кондукторша трамвая. Мне рассказал этот случай наш современный еврейский писатель Бергельсон. Рано утром трамвай наполнен людьми, едущими на работу. Они спешат. Они беспокоятся, как бы не опоздать. Лица серьезные, сосредоточенные. Кто-то опасается, что уже опоздал; кто-то

благодушествует — у него в запасе еще минут двадцать; кто-то обдумывает предстоящие задачи трудового дня; разные лица, разные профессии. Между ними толчется один человек, который ночь провел несколько иначе, чем все окружающие. С утра он еще слегка под хмелем, у него некоторая «легкость в мыслях», причем к кому бы он ни подсел, тотчас возникает маленький скандал. Подсел он к пожилой даме, — возникло недоразумение; задел молодую девушку, — снова недоразумение и т. д. и т. п., и вот кондукторша подходит к нему и требует: «Гражданин, оставьте помещение».

Тот отказывается, заявляет, что заплатил за билет. Тогда она вынимает гривенник: «Вот тебе гривенник, и выходи. Мне надо доставить людей на работу в хорошем настроении, а ты им настроение портишь».

Инцидент маленький, но знаменательный. Кондукторша в своем скромном труде видит большой смысл — вот что важно. А наши актеры очень часто забывают о высоком значении своего труда.

В одном из московских театров две актрисы поссорились перед выходом на сцену; по ходу действия они должны поздороваться. И вот одна актриса протягивает руку, а другая ее не берет. С моей точки зрения, это не только обывательская ограниченность, но и полное пренебрежение к своему собственному труду. Первая этическая задача, стоящая перед актером, — оправдать свой высокий труд. Каждый актер должен иметь право повторять с убежденностью, что «чувства добрые он лирой пробуждал», что он был носителем света, культуры, передовых идей времени.

Наши актеры мало учатся у лучших представителей классической русской литературы, дающих нам прекрасные примеры понимания художественного труда как высокого гражданского долга.

И Пушкин, например, в своем стихотворении о пророке и Лермонтов умели удивительно остро ставить перед собою проблемы этики, проблемы смысла своего труда и своего призвания.

Я вынужден утверждать, хорошо зная нашу актерскую молодежь, да и не только молодежь, что культурный уровень актерской массы еще низок, что люди мало знают и очень быстро успокаиваются; не умеют по-настоящему ставить перед собой острые проблемы и не умеют их разрешать в своем искусстве.

Часто дебатруется такой, например, вопрос: должен ли актер подчиняться зрительному залу, под воздействием зрительских реакций отклоняться от намеченной и продуманной линии сценического поведения или твердо держаться своего

рисунка, своего замысла, если он уверен, что в этом замысле — высокая мысль и подлинная правда жизни?

Разрешить этот вопрос труднее, чем кажется на первый взгляд.

Однажды со мной произошел такой весьма примечательный случай. Мы играли с Зускиным «Путешествие Вениамина III». Два мечтателя из еврейского местечка отправились искать обетованную землю. Пошли они в этаких типичных национальных нарядах конца прошлого века. Зрительный зал в течение всего вечера очень охотно смотрел, слушал и правильно, как мне казалось, все воспринимал, был смех там, где должен был быть смех, была тишина там, где и предполагалась тишина, было замечательное движение по зрительному залу — ш-ш-ш,— чтобы не мешали. Все это было, и прошло уже два с половиной акта, как вдруг в конце третьего акта погас свет и на сцене и в зале. Что-то порвалось, мы остались лицом к лицу со зрителями в полной темноте. Темнота эта продолжается минуту, две, три, пять... в зале начинаются разговоры, шуточки о том, почему не зажигают свет; и вдруг кто-то запекает: «По долинам да по взгорьям»,— и песня сразу расплывается по всему залу. Так резко вдруг обозначилась пропасть между сегодняшним днем, которым живет зрительный зал, и очень далеким, несколько идеализированным прошлым, которое несло со сцены.

Дыхание зрительного зала — это дыхание сотен, тысяч людей, это дыхание народа. И вот, несмотря на то, что мы уже сыграли этот спектакль «Путешествие Вениамина III» четыреста раз, вернувшись домой, я очень многое в результате этого эпизода пересмотрел и в толковании роли, и в подходе к образу, и в игре. Я чувствовал себя обязанным всем строем своей игры соответствовать этому дыханию зрительного зала.

Не убежден, что мне удалось добиться цели, хотя кое-что в образе изменилось. Но только кое-что: ведь это была уже сработанная, сконструированная вещь, и нужно было бы при всяком ее изменении что-то разбить, забыть. Вообще заниматься перекройкой образа, накладывать на него какие-то заплатки — занятие неблагодарное. Но в следующей своей работе мне пришлось обо всем этом подумать всерьез.

Я готовился к спектаклю «Тевье-молочник», и свои задачи в этом спектакле я решил уже, учитывая новые требования зрительного зала: его тяготение к героическому. Одной трогательностью таких зрителей не удовлетворишь.

В «Тевье-молочнике», созданном знаменитым писателем Шолом-Алейхемом, звучит гомерический смех. Значит, будь любезен возбуждать смех! А Шолом-Алейхема читали и зачитывали на всех вечерах, читали плохо и напирали исклю-

чительно на комизм. Какова же природа этого смеха? Должен ли я казаться веселым, беззаботным, беспечным, в то время как на голову Тевье обрушиваются горести, унижения и беды? Что это за смех? Это сатира? Нет, сатиры в нем очень мало. Значит, добродушный смех? Откуда взялся этот смех? Ставится большая проблема, и хочется ответить современному еврейскому зрителю, а он уже научен опытом, и прошло двадцать лет революции,—считаться с ним необходимо.

Я сейчас не собираюсь рассказывать о том, как решалась эта проблема. Я хочу только подчеркнуть: она была, она стояла передо мной. Я понял, что нельзя не считаться со зрительным залом, с его сегодняшними духовными потребностями. Надо задуматься над тем, что несет из этого зрительного зала, надо добиваться живой, органической связи со зрительным залом. Это вопрос нашей этики, один из кардинальных вопросов.

Этика коммуниста — этика, которая служит делу борьбы рабочего класса, борьбы за утверждение коммунистического общества. То, что мешает этой борьбе,—антиэтично; то, что помогает ей,—глубоко этично. Следовательно, призвание актера как одного из участников коммунистического строительства есть призвание глубоко этического порядка. Одна из основных целей актерского призвания — помощь зрителям в усвоении всей суммы знаний прошлого, в усвоении культурного наследия прошлого.

А я видел абсолютно своевольное, несерьезное отношение к произведениям классической мировой литературы. Спрашивается, является ли этической в таком случае даже блестящая актерская работа? Нет, она неэтична, потому что она не служит основному нашему делу. Извращение «Гамлета» не только антихудожественно, но и глубоко неэтично; извращение Шекспира не только антиэстетично,—а вы знаете, что отсебятину в шекспировском репертуаре у нас допускают многие,—но и антиэтично. Всякое толкование Шекспира «шिवорот-навыворот» недопустимо и с этической точки зрения.

Надо с горечью признать также, что у нас отсутствуют правда и искренность в отношениях актеров между собой. Отношения актера к актеру чаще всего строятся по принципу: «Кукушка хвалит петуха за то, что хвалит он кукушку»,—и наоборот. Должен сказать, что актер — это трудное создание; актера, например, убедить в том, что он еще не актер, что он еще находится лишь в процессе творческого становления,—невероятно трудно, почти что безнадежно. А потому у нас даже существует такой анекдот: один актер говорит другому: «Послушай, ты не актер». — «Ну хорошо, я не актер, но судить-то об актере я могу?» — «Да, судить ты, конечно,

можешь». — «Ну так если я могу судить, то я тебе говорю, что я актер».

Когда актеры говорят друг другу неправду, или неполную правду, или просто ложь, то это неэтично, это не по-товарищески. Как бы больно ни было, а бывает иной раз очень больно, чудовищно больно, — все равно надо говорить правду.

И вот мне кажется, что в этом плане и должна ставиться проблема этики. Это значит — труд от каждого по способности. Это максимальное развитие своей индивидуальности. Штамп — это склероз личности актера, преждевременный склероз, от которого может спасти только подлинная связь с высокой культурой, с сегодняшним днем. Такая связь дает настоящую зарядку, живительную силу, омолаживает актерский организм, избавляет его от опасности самоповторения. Каждый раз, выходя на сцену, актер несет зрителю какую-то правду, которую он, актер, знает, и зритель настораживается, прислушивается: «А ну, какую тайну этот актер раскроет?» Вот почему так неприятна схема, так неприятен штамп: у актера выхолощенное сознание, он приносит с собой только всем известные затасканные вещи и сказать ему зрительному залу нечего. В таком положении актер очень часто является банкротом, несостоятельным плательщиком, человеком, на которого затратились, а отвечать ему нечем. Такая провинность карается, если перевести все это на другой язык, по уголовному кодексу.

1946 г.

Служу советскому народу!

Мой отец на закате своих дней обратился ко мне с следующими словами.

— Сын мой,— сказал он, поглядывая на меня добрым и несколько суровым взглядом,— если представить себе, что жизнь — это азбука, то мне, простому смертному, дано было пройти лишь часть этой азбуки. Вижу по глазам твоим, что ты захочешь начать все сначала, а до конца и тебе не удастся изучить ее. А ты учти мой опыт, тогда, быть может, все же дальше моего пойдешь.

— Из профессий,— продолжал отец,— уважаю только две — медицинскую и юридическую. Врач и адвокат — обоим им дано спасти человека от смерти. Выбирай дорогу...

С утверждением Советской власти я почувствовал, что дороги человеку открыты не только по тем двум направлениям, которые указал мне отец. Я увидел заманчивые пути, из которых меня увлек путь актерства.

Советская власть дала возможность построить первый в тысячелетней истории народа Государственный еврейский театр. В этом призвании я нашел еще больше, чем то, о чем мечтал отец. Это тоже, быть может, врачевание, воспитание многих масс людей, их душ, их духовного существа.

К величайшему сожалению, отца уже не было в живых, но в память его мудрого совета я, сделав первый шаг на сцене, избрал себе сценическую фамилию по имени моего отца — Михоэлс — Михайлович.

Советская власть подняла актерскую профессию на необычайную высоту. Актер — не просто художник Советской страны: он боец на идеологическом фронте. Он служит народу. Он борется с врагами его, участвует в отражении натиска реакции, он громит фашизм во всех его проявлениях. Он вместе со страной, с народом и армией борется за то, чтоб никогда не повторились ни Майданек, ни Трешлинка.

Советская власть дала мне возможность, таким образом, осуществить и заветы отца.

Мой родитель не дожил до наших дней, но я думаю, что он, возможно, подверг бы критике многое из того, что я сделал, и считал бы, что стране и народу, строящим социализм, нужно было бы дать больше, чем я дал. Но все же, полагаю, что я мог бы ему со всей искренностью ответить:

— Слушай, отец! Всей душой, всем сердцем, всей мыслью, всем, чем я владею, служу советскому народу!

1947 г.

Из записной книжки

Я много говорю о правде — не потому, что так уж люблю ее, а потому, что она меня всегда очень беспокоит.

Тирасполь, 23. 7. 40 г.

Большей страсти, чем страсть к познанию, не может быть. Жажда узнать, уяснить, раскрыть окружающий мир постоянно тревожит человека. Познание мира идет постепенно: то медленно, то скачками, преодолевая различные препятствия. На помощь человеку приходят наблюдательность, чтение и постоянно напряженная мысль. Чтение не должно быть сведено к механическому акту, когда человек читает огромное количество книг, оставляя их мертвым капиталом в своей памяти. Только тогда чтение может помочь познанию, когда каждая частица, каждая мысль прочитанной книги оставляет след и пускается в работу. Актер не может быть актером, если он не несет с собой свое мирозерцание, если он не способен покорить и отбросить «быт», если ему нечего сказать зрителю. Актер не может быть актером вне мысли, вне образа и вне воображения.

Вне мысли текст — мертв, конфликт отсутствует, динамика застывает, превращая сценический образ в статический фотоснимок. А статика умерщвляет все, вплоть до самого главного — до судьбы образа. Лишь судьба образа, вскрытая через взаимоотношения с окружающим миром и людьми, поднятая на высоту настоящего поэтического воображения, — может служить настоящей путеводной нитью в работе актера.

Сцене ненавистны статика и быт.

На сцене нельзя скрыть глупость и злость.

Актер, работающий над сценическим образом, должен помнить о том, что нельзя играть характер, нельзя играть профессию,— можно и надо играть только взаимоотношения с окружающим миром и людьми. Мелкие штрихи, заимствованные наблюдательным актером у «типичных» людей, дают лишь мелкие штрихи, ничего не прибавляющие, ничем не помогающие истинному раскрытию образа. Образ не получается более полноценным от того, что актер будет часто проводить рукой по волосам и т. д.

Все это лишь мелкие детали, которые если и могут служить орнаментом, то лишь после того, как будет найдено главное в данном сценическом образе.

Так можно сыграть короля, но не сыграть Лиры, можно сыграть военного, но не сыграть Вершинина.

* * *

Киев, 19. 8. 40 г.

Когда говоришь о путях актера в театре, то невольно думаешь о том, что даже к Станции, называемой Октябрьской революцией, люди могли прийти тремя путями. Одни сели в международный вагон поезда «люкс» и доехали с комфортом, в чистоте, слегка освежаясь одеколоном. Другие ехали в теплушках, часто слезали, осматривались, лезли дальше и ехали дальше, убедившись, что в теплушке доехать можно. Третьи шли пешком, с отекавшими ногами, с пустым желудком. Они иной раз сбивались с пути, ошибались, но снова и снова возвращались к правильному пути и шли пешком к единственной своей цели, которая была сильнее боли в ногах, голове и желудке.

Так и актер может сесть в комфортабельный вагон поезда «люкс» и ждать, пока поезд примчит его. Так и актер может сесть в теплушку и двигаться мелкими шажками — от рольки к рольке, высматривая, выгадывая обстоятельства, настроения, пользу.

Но есть очень мало истинных актеров, тех, которые бредут своими ногами, разведывая путь своим сердцем, своим мозгом. Они знают бесчисленное количество воздушных ям в своей работе. Они умеют понять и признать себя неправыми в одном, победившими в другом. Они идут тяжелым путем. Общее признание и оценка не могут заставить их забыть о своем внутреннем ощущении промаха.

Только эти актеры дойдут долгим и самым трудным путем до той точки, где они почувствуют на протяжении боль-

шой работы два-три настоящих мгновения, две-три настоящие паузы, настоящую интонацию или найденный жест.

Наше время требует от актера темперамента и горения мозга наравне с темпераментом и горением сердца.

* * *

Киев, 19. 8. 40 г.

Истинный успех актера никогда не кроется ни в аплодисментах, ни в смехе, ни даже в слезах зрителя. Самое дорогое для актера, самая ценная реакция зрителя, высший успех в том, что зритель ждет его появления на сцене, ждет его жеста, волнуется из-за любой мелочи, мешающей видеть этого актера, который что-то знает, что-то в себе несет, что-то открывает. Истинный успех начинается там, где зрители шикают на разговаривающих в зале и требуют тишины. Возглас зрителя «тише» дороже любых аплодисментов.

Успех, выражающийся в смехе, слезах и овациях, может опьянить актера, заставить его начать применяться к публике, чтобы быть еще «смешнее», еще «драматичнее», еще «приятнее».

Это приспособление — верный путь для появления наигрыша, фальши. Иногда оно ведет к полной утрате верного пути в работе актера. Это превращает успех в дешевку и удаляет актера от его настоящей цели.

* * *

Москва, 10. 3. 41 г.

Основное, что надо знать актеру, — это освоение гамм. Когда восхищенные родители привели Бусю Гольдштейна к Яше Хейфецу, чтобы узнать его мнение о способностях ребенка, Хейфец не стал слушать приготовленный концерт, он попросил сыграть гаммы. Он поцеловал Бусю и сказал: «Ты можешь стать скрипачом, ты владеешь скрипкой и владеешь гаммами. Ты — скрипач, потому что ты — хозяин скрипки».

Наши актеры часто не понимают, в какой степени им необходимо освоение гамм.

Что такое гамма? Самое элементарное поведение на сцене, но поведение, до конца осознанное. Одно из основных явлений на сцене есть приход и уход со сцены. В каждом приходе и уходе есть либо причина, толкнувшая актера «сзади», либо цель, привлекающая зрителя, манящая вперед.

Осознание этого необходимо для того, чтобы приход и уход актера были логичными, гармоничными и определяли собой те новые «явления», которые помечали прежде в своем тексте драматурги.

Островский делил акты своих пьес на «явления»: первое, второе, третье и т. д. В каждом новом явлении, то есть в

приходе и уходе одного из действующих лиц, он видел завершение одного такого-то события и начало следующего. Это завершение одного события и зарождение следующего, нового, это «явление» должен играть актер только одним своим приходом и уходом.

Каждый актер для освоения образа обязан владеть всеми своими пятью чувствами,— он обязан видеть образ, обязан слышать образ, он обязан его ощущать.

Для созидательной работы, следовательно, актер должен быть хозяином и самого себя, и своих качеств, и своих собственных сил. Он должен осознать их для того, чтобы суметь преодолеть, когда понадобится, ту или иную огромную дисгармонию, которая обычно имеется у актера между каким-то его собственным качеством и внешней задачей решения образа.

Актер может обладать внешностью любовника и страдать от хриплого, невыразительного голоса.

Маленький рост и комичная внешность мешают овладеть подлинным рисунком героического образа. Старообразная внешность часто дисгармонирует с очень молодым голосом и молодым телом.

Актер обязан осознать это до предела для того, чтобы знать, на что должна быть направлена его основная работа.

Развитие разных черт характера также несомненно нуждается в «упражнениях» этих черт, как мышца нуждается в работе для своего нормального развития.

Жизнь, развивая ту или иную черту характера, постепенно формирует и завершает становление этого характера. Как для «доброты», так и для «злости» нужна пища, нужен целый ряд раздражителей, которые разовьют и постепенно укрепят именно эти черты характера. То же можно сказать и об осторожности, о подозрительности, доверчивости и т. д.

Наиболее заостренные, наиболее резко выраженные черты характера трудно скрыть потом в профессии, то есть на сцене.

Работа актера на сцене движется внутренними толчками, которые, следуя один за другим, постепенно создают всю цепь логического поведения. Каждый жест, каждое слово и каждое движение есть результат внутреннего толчка,— будь то реакция на внешние раздражители (реплика, появление нового лица, поведение партнера) или внутренний импульс.

Рост актера делится на два периода. Первый период — его молодость. Молодость несет то обаяние и тот темперамент, которые часто кажутся одаренностью, а иногда дополняют ее настолько, что почти «компенсируют» отсутствие культуры и знания. Но множество вундеркиндов переживают трагедию полного банкротства к тому времени, когда начинается

разлад между кончающейся молодостью и отсутствием внутреннего роста, отсутствием новой «динамо-машины», которая должна заменить ушедший «мотор» молодости, тянувший до сих пор за собой актера и вытягивавший его на своем буксире.

Трагедия Буси Гольдштейна не в отсутствии одаренности, а в отсутствии внутреннего питания, которое должно было обеспечить возможность непрерывного роста.

Яша Хейфец именно потому и является величиной мирового звучания, что, помимо его таланта, у него оказались силы, опыт и умение, которые смогли вести его дальше и выше, хотя сила молодости уже кончилась.

* * *

7. 4. 42 г.

Есть люди, несущие в себе переворот, рождение новой эпохи. Судьба этих людей не случайна.

Спиноза не просто шлифовал стекла,— он шлифовал очки для нового мирозерцания.

* * *

28. 4. 42 г.

Смердяков есть незаконнорожденный сын мысли. Карамзев говорит, что может убить; убивает Смердяков. Карамзев рождает мысль, Смердяков убивает.

* * *

Человек никогда не живет один. Человек живет всегда рядом с кем-нибудь и для кого-нибудь. Только смерть несет полное одиночество, и потому человек боится ее. В смерть каждому приходится уходить одному. В этом трагедия боязни смерти.

* * *

Жизнь и смерть нельзя противопоставлять друг другу. Жизнь всегда старше смерти, хотя бы на одну жизнь. Ибо если не было бы жизни, нечему было бы умирать.

* * *

I. Амплуа — попытка определить жанры актеров-художников. Все же вернее говорить не об актерских амплуа, а об актерских авторских темах.

Не амплуа, а основная авторская тема актера. От нее зависит и свойство жанра.

II. Контрольный аппарат актера — определение не совсем правильное. Контрольный аппарат всегда связан с тем, что он контролирует. Если иметь в виду контроль актерского исполнения, то аппарат контроля проверяет, в какой степени форма (приемы актерской работы) соответствует теме, идее, содержанию.

Контрольный аппарат неразрывно связан с авторским замыслом, с идейной концепцией образа. В соответствии с концепцией образа должны быть отобраны и средства выразительности, которыми пользуется актер. Этим отбором и ведаёт контрольный аппарат актера. Естественно, он регулирует и проверяет все: и вкусовые моменты актерской игры, и ритмическую кривую актерской работы.

Контрольный аппарат — проявление идейной целеустремленности актера в тот момент, когда актер пользуется своим специфическим языком, в момент, когда его актерская техника находится в движении, в действии.

III. Подтекст — чаще всего уход от текста. Он учитывает мысли, которые скрыты от партнера под фиговыми листьями слов. Иногда подтекст пытается обогатить слово, которое рассматривается как нечто не вполне соответствующее мысли, чувству, как нечто, неполноценно отражающее чувство и мысль. Все это возможно. Но никому не дано право из-за подтекста забыть текст, забывать слово в предложенном автором контексте.

Контекст — вот забытая категория. А именно контекст — та питательная среда, в которой слово перерастает в образ.

Примеры: «Человек» в чеховском контексте (Фирс: «А человека-то забыли»), в горьковском контексте — «Человек — это не ты, не я...», в шекспировском: «Человек — жалкое двуногое животное», в библейском — «Сын человеческий» и т. д.

Контекст вызывает к жизни идейной, вернее — идейно-художественной концепцией автора, его художественно-идейным замыслом. Как важно об этом знать актеру!

IV. О реалистическом в работе художника (ничего не знаю более шаблонного, как слово художник. Черт его знает, что это такое. Недаром народ всякую небылицу называет «художеством», пусть и в кавычках). Говорят о реалистическом, то есть говорят о соответствии того, что изображено в произведении искусства, и того, что есть в действительности. Но тождества здесь нет и быть не может. В действительности возможно многое. Возможно и не типическое для самой жизни.

Разница между реальным в жизни и реалистическим в искусстве заключается в том, что то, что возможно в жизни, является, вернее, становится неизбежным в искусстве, в произведении искусства. Человек может броситься под поезд — это возможно. Но поступок Анны Карениной неизбе-

жен. И этот поступок подготавливает Лев Толстой методиче-ски, начиная с первых страниц романа.

Возможное-неизбежное. Возможное, переходящее в неизбежное,— вот закон взаимоотношения действительной модели жизни с образом в искусстве. Переключка с математической формулой: необходимо и достаточно. Именно в необходимом — невозможное. То, без чего невозможно. И все. Но достаточно — это закон экономии, который всегда связан с типическим, с обобщением, с понятием закономерности. Достаточно — значит, ничего случайного, никакой примеси нет, и необходимое наличие условий становится законом.

Отсюда: скупость сопровождает закономерность. Наоборот, изобилие деталей ослабляет неизбежность. Отсюда: строгий вкус исключает нагромождение деталей.

Стоит над этим подумать, а вдруг это верно!

* * *

Костюм должен строиться по одному из двух признаков: он должен быть совершенно «ничем особенным» или внушать тысячи подозрений.

* * *

Пушкин всю жизнь черпал огромные богатства не только в русской культуре, но и вне ее. Он черпал клады и у Гёте, и у Байрона, Шиллера, Шекспира и у других.

Но, черпая все эти богатства, Пушкин, обогащенный, снова и снова возвращался в русскую культуру, отдавая ей все свои силы и все накопленное им. Пушкин был как бы бумерангом русской культуры. Вылетающий с огромным размахом из русской культуры, он к ней же и возвращался и в нее вносил новые свои вклады.

Ленин, как и Пушкин,— истинно русский человек, выросший из глубин русской культуры и земли.

Но все свои силы, всю гениальность свою он отдавал не только русскому, а всему человеческому — человечеству.

* * *

Если нет театра вне драматургии и поэтического начала, то ясно, какое огромное значение в этом случае приобретает слово.

И не просто слово, а слово и весь текст, потому что текст является питательной средой, и от его качества, силы и ясности зависит дальнейшая судьба слова и его бессмертие.

* * *

Идейно-художественный замысел есть замысел образа, ведущего к идее. Замысел всегда связан с образом и его судьбой.

* * *

Каждый спектакль является замкнутым кругом, где в центре находятся центростремительные силы — режиссер, художник, композитор спектакля.

Актеры — участники спектакля как бы ограничены кругом спектакля. Каждый из них является своего рода центробежной силой и как бы стремится вырваться из правильно ограниченной окружности. Большие актеры, настоящие дарования и вырываются подчас из спектакля, и тогда зритель, прикованный к ним, прощает изуродованный круг спектакля. Точно так же очень крупные режиссеры и композиторы могут быть сильнее актеров, и тогда рисунок и закономерность спектакля меняют силы центростремительные.

Только органичное и гармоничное взаимоотношение между актерами (центробежными силами) и режиссурой (силами центростремительными) может создать настоящий правильный замкнутый круг — спектакль.

* * *

Москва, 1943 г.

Образ есть возникновение внутренних сил, подчиняющих себе силы внешние. Возникновение образа подобно возникновению жизни на планете. Все внешние силы, все внешние факторы могут сложиться абсолютно благоприятно для возникновения живого, но жизнь на этой планете среди этих самых благоприятных условий появляется лишь вместе с появлением живой клетки, несущей в себе комплекс своих внутренних сил. Так и сценический образ возникает лишь тогда, когда появляются внутренние силы, определяющие этот образ, когда эти внутренние силы, вступают во взаимоотношение с силами внешними.

* * *

Заучивание роли никогда не должно и не может быть заучиванием порядка слов.

Оно может и должно быть только памятью о поведении, диктующем слово.

* * *

Пять чувств человека — это пять полномочных представителей его мозга. Из них глаза — единственный кусочек «открытого» мозга.

Рот — место, где «встречаются» или могут «встретиться» проклятия, признания в любви, слова, поцелуи и даже ощущения вкуса. Это тоже полномочный представитель мозга — граница человека.

Выражения «сорвалось с языка», «вертится на кончике языка» и т. д. лишний раз подтверждают эту мысль. Голова — мозг. Мозг охраняет все тело и прежде всего охраняет с помощью кончиков пальцев.

Говорят иногда «защитить грудью» — это значит защищать и защищаться последним, что осталось. Потому что первый жест защиты — руки, пальцы, когти, протянутые вперед, — никак не локоть и не плечо. Плечо и локоть дают мертвый жест руки, ничего не определяющий, никуда не направленный. Когда мозг посылает импульс, он посылает его в кончики пальцев, и тогда вся рука живет в жесте — и локоть и плечо.

Граница человека — кожа. Граница мысли — кончики пальцев, их подушечки, живущие и рождающиеся в движении одновременно с мыслью.

* * *

В искусстве не должно существовать ничего вероятного. Только неизбежное должно родиться и существовать. Все, что может отмереть, отойти, все, что может быть отброшено, — никогда не может принадлежать настоящему искусству.

Отсюда ощущение рока в античном театре. Отсюда представление «органичного» у Белинского.

* * *

Москва, 23. 12. 1944 г.

1. Нет драматургии вне литературы, нет театра вне драматургии.

Литература и есть источник для театра. В драматургии нет мизансцены (нельзя считать мизансценой ремарку о входе и выходе); литература сплошь и рядом дает мизансцены.

Тевье-молочник с закрытыми глазами видит лицо Годл и все прощает ей. Тевье-молочник долго переносит уколы гордости, он собирает в себе все силы своего достоинства, пока он на людях, но плачет, увидев лошадь. (Мизансцены в спектакле.)

Анна Каренина встречает Бронского в вагоне и слышит рассказ о поезде, переехавшем сторожа. Анна кончает жизнь под поездом. А в минуты самых тяжелых переживаний она слышит лязг железа, ударяющего о рельсы.

Все это — мизансцены литературы, питающей театр. Но если и представить себе путь: литература — драматургия —

театр, то в литературе есть свое основное начало — поэтическое.

2. Вне поэтического начала, вне поэзии нет ни литературы, ни драматургии, ни театра.

3. Поэтическое начало в любом виде искусства есть одно — рождение предпосылки; точно так же как в науке творческим началом является предпосылка. Интуиция является лишь сокращенным прыжком познания, прыжком, за которым наука со своими доказательствами может плестись столетиями.

Предпосылка — истинное начало творческой мысли, работы — берется из мира сознания и мира идей.

Вне идеи нет питания ни для предпосылки, ни для образа.

Существует определение широкой улыбки, широкого жеста как проявления широкой души.

Горизонталь — широта — чувство.

Отсюда: вертикаль — узость — сухость.

Готика как образ вертикальных плоскостей. Немецкий шрифт.

4. Четвертым пунктом является искусство быть обаятельным. Обаяние есть изысканная и утонченная форма более примитивной «доходчивости».

Сценическое обаяние Качалова — экстракт интеллекта.

Сценическое обаяние Тарханова — экстракт «купеческого».

Путь к умению быть обаятельным идет через мобилизацию и группировку лучших черт происхождения.

5. Лишь на пятом месте стоит овладение техникой (как овладение опять-таки всеми предыдущими пунктами).

Для режиссера, правда, в технику входит еще и умение играть в авторитет (вождевое начало в режиссуре).

Техника умения зажечь папиросу, открыть дверь, положить шляпу вне овладения всеми предыдущими условиями является абсолютно безыдейным ремеслом, не дающим актеру никакой внутренней опоры.

Любой созидательный процесс делится на две части: предпосылку и логическое поведение. Все «интуитивное», «творческое», неизвестно откуда «нисходящее», — все это укладывается в предпосылке — главном и основном рождении идеи.

Дальнейший процесс — лишь логическое поведение, диктуемое этой идеей, этой предпосылкой.

Даже у сумасшедших логика поведения необычайно сильна, несмотря на бредовую предпосылку (больной, чувствующий, что он сделан из хрусталя, больной, ощущающий в себе ток, и т. д.).

Тем более эта логика поведения сильна в здоровом нормальном человеке.

Но эта логика есть процесс лишь вторичный, целиком зависящий от первого, главного момента, от предпосылки — от ведущей мысли — идеи.

ИЗ БЕСЕДЫ С А. А. ВИШНЕВСКИМ

26 июля 1946 г.

Актерство и хирургия перекликаются во многом.

Актеры, несущие знамя представления, в театре обязаны мыслить, они не могут не мыслить, они должны пропускать любой жест, «мимику» и слова через мозг, так как мир представления живет, непрерывно питаясь мозгом, мыслью, волевым началом.

Мир переживания — темный мир ожидания, пока придет чувство, в котором актер должен раствориться. Мир переживаний не связан с волевым началом и мыслью и ими не ограничен, зато природа этого мира неясна, и актер никогда не может быть полновластным хозяином этого мира.

Хирургия незаконно пользуется наркозом. Незаконно, так как первоначально наркоз был создан только как орудие против боли. Вопрос — и очень важный вопрос: имеют ли хирурги право пользоваться наркозом так, чтобы в момент операции совершенно исключить, может быть, самое важное и самое главное, то есть волевой импульс больного, жаждущего выздороветь?

Несомненно, волевой импульс человека, тянущегося к жизни, к здоровью, играет огромную роль в борьбе с болезнью. Правильно ли поступают хирурги, выключая сознание больного и превращая наркозом его организм в безжизненное, безвольное тело, не участвующее в борьбе?

* * *

Осень 1946 г.

Организм представляет собой ряд систем, связанных друг с другом по-разному.

Принято говорить, что человек обладает пятью чувствами. Но только косная скромность наших предков умолчала о шестом чувстве — чувстве пола, которое, несомненно, так же остро, полноценно и «самоопределенно», как чувства зрения, обоняния, осязания, слуха и вкуса.

Каждая из этих систем, каждое из этих «хозяйств» является самостоятельным и имеет свое «снабжение», свое питание и свои железы. Непонятно, почему до сих пор нет настоящего исследования зависимости этих систем друг от друга.

Мы знаем, что многие склонны считать очень тесно связанными зрение и слух. Отсюда возникла мысль о зрительной «цветовой» музыке и т. д.

Но неужели менее тесна связь между зрением и обонянием? Разве мы не ощущаем аромат, связанный со зрительным воспоминанием? И недаром слезу может вызвать острый запах. И не всплывет ли перед нами давно забытый зрительный образ через много-много лет, когда мы внезапно вдохнем чуть уловимый аромат духов или цветов?

2

**СТАТЬИ И
ВОСПОМИНАНИЯ
О МИХОЭЛСЕ**

П. Марков

Актер Михоэлс

Больше тридцати пяти лет прошло с того дня, когда московский зритель впервые увидел молодого и неизвестного актера Михоэлса в небольшом зале Студии Еврейского театра в Чернышевском переулке. Это была одна из памятных в театре встреч. В коротких пьесах, составлявших первые студийные вечера, Михоэлс сразу привлекал внимание необычайной индивидуальностью и особой манерой игры, явно непохожей на привычные спектакли еврейских бродячих трупп, посещавших наездами Москву перед революцией. Несомненно, зритель имел дело с актером своеобразным, острым, со своим мирозерцанием и глубоким взглядом на жизнь. Но как бы ни были велики ожидания, связанные с первыми выступлениями Михоэлса, вряд ли кто-либо предвидел в будущем столь мощный расцвет его индивидуальности, вышедшей далеко за пределы узкого актерского мастерства. Михоэлс постепенно и уверенно вырос в одного из самых сильных общественно-театральных деятелей нашей Родины.

Его вдохновенный талант креп год от года. Михоэлс был не только блестящим актером, он стал одним из лучших в советском театре, признанным мастером, смелым и ярким истолкователем Лира и Тевье-молочника. В своих выступлениях он выражал чувства и мысли, объединяющие советских актеров, и каждое его выступление на трибуне или в печати принималось слушателями признательно, а порой и восторженно не только благодаря волнующей силе его ораторского таланта, но

преимущественно благодаря совпадению его мыслей с мыслями слушателей: Михоэлс как будто угадывал мысли, смутно живущие в сознании аудитории, высвобождал их и формулировал их с точностью, поражающей и недоступной каждому зрителю в отдельности.

Он всем сердцем отдавался общественной и творческой работе, им владело непререкаемое сознание общественного долга. Михоэлс появлялся на сцене или на трибуне, на заседаниях и совещаниях неизменно собранным и подготовленным, и его образная, целеустремленная речь, полная неожиданных сравнений, была речью мыслителя и художника; в ней переплетались горячность пронзительного ума и сила предельно искренних переживаний: его мысль рождалась из глубины сердца. Он владел драгоценным даром оратора — мыслить вслух, и слушатель, увлеченный и покоренный его речью, сопереживал с ним живой и стремительный процесс мысли.

Он хотел понять и определить место спектакля, литературного явления, картины или симфонии в общем поступательном ходе страны и умело, тонко и умно отсеивал драгоценную правду искусства от ненужного шлама. Его невозможно было увлечь дешевым эффектом. Судья строгий и мудрый, он относился доброжелательно ко всему подлинному в искусстве и враждовал с аляповатой красотостью или крикливой фразеологией. Судьба советского искусства стала личной судьбой Михоэлса, его кровным делом. Михоэлс никогда не снимал с себя, как художника и деятеля, ответственности за его развитие, за его достоинства и недостатки. Михоэлс радовался его успехам и страдал за его ошибки. Таким знали Михоэлса и в Комитете по Государственным премиям, где он с достоинством нес обязанности председателя театральной секции, и в Художественном совете при Комитете по делам искусств, и в редакционной коллегии журнала «Театр», и в президиуме ВТО, и всего больше в его режиссерском и актерском искусстве.

Нельзя было не любить и не уважать Михоэлса — подлинного и неподкупного друга искусства; весь строгий облик Михоэлса проникало чувство внутреннего достоинства, и оно же привлекало к нему каждого человека, хотя бы впервые с ним встретившегося.

И когда сейчас вновь возвращаешься памятью к раннему Михоэлсу, то легко видишь, какой, по существу, прямой достойный путь он прошел в искусстве и как красив и благороден был каждый шаг его на этом пути. Уже первые три его наиболее запомнившихся образа («Мазлов», «Бог мести», «Уриэль Акоста») показали, какие разносторонние возможности заключены в этом небольшого роста актере с неправильными и выразительными чертами лица, с высоким открытым и мудрым лбом.

В одноактной инсценировке рассказа Шолом-Алейхема «Мазлтов» Михоэлс поднял тему «маленького человека» — одну из основных тем еврейской литературы. Он долго не покидал ее, заново ее переосмысливая и стараясь глубже и яснее понять судьбу «маленького человека», осужденного до революции на страдания, нищету и скитания. Михоэлс рассказывал о ней с точки зрения нашего современника. Свою актерскую защиту «маленького человека» он пронизывал теплотой и сердечностью. Как ни странно приложить такое определение к строгому мастерству и суровой требовательности Михоэлса, он придавал кругу этих образов неожиданно элегическую окраску. Само собой разумеется, он не жалел о прошлой жизни, но с грустной признательностью вспоминал о большом человеческом достоинстве, которое сохраняли «маленькие люди» среди жестокой и беспощадной действительности. Не сливаясь всецело с образом, оставаясь несколько в стороне от него, Михоэлс окрашивал своих героев мудрым и теплым юмором, неотделимым от его индивидуальности.

А между тем по самой манере своей игры он на первый взгляд казался преимущественно актером-мастером, в полной мере владеющим всеми необходимыми актеру техническими качествами: выразительным жестом, точностью движений, ясной, отчетливой дикцией. Он облакал свои роли в кованую форму, в которой нельзя было заметить ни трещин, ни изъянов. Неряшливость на сцене была абсолютно чужда, более того — враждебна Михоэлсу. Враг всякого натурализма на сцене, он лепил свои образы скульптурно точно и законченно. Каждый жест, каждое движение он доводил до пластического завершения. Именно совершенное владение телом первоначально поражало зрителя в Михоэлсе. На первых порах актерской деятельности он даже гипертрофировал движение, не страшась резких акцентов и не боясь подчеркнутых «финальных» точек. С годами его жест, не теряя ничего в своей законченности, выиграл в широте и в своего рода шалашинской плавности.

Господин своего тела, Михоэлс пронизывал все роли тончайшим ощущением ритма. Его сценическая речь была так же музыкальна, как музыкальны движения. Ее нельзя было назвать декламацией — Михоэлс не терпел банальности на сцене, он относился к слову, как к поэтическому образу. Оттого речь Михоэлса была «весома», «зрима», а музыкальность интонаций убеждала зрителей, даже не знавших языка, на котором он играл. Как-то Вл. И. Немирович-Данченко назвал сценические монологи и диалоги Чехова «стихотворениями в прозе». Стихотворением в прозе являлось для Михоэлса любое слово, звучавшее с театральных подмостков. Подчиняя его строгим законам ритма, Михоэлс доносил каждый звук и каждый его

оттенок с артистическим мастерством, которому позавидовали бы многие признанные певцы.

Но стоило только зрителю немного отойти от этого первоначального впечатления — технической виртуозности и ослепляющего внешнего мастерства, — как Михоэлс незаметно, но властно втягивал зрителя во внутренний мир своих героев. Он не был актером очень откровенным и отнюдь не выходил к зрителю с душой нараспашку. Постепенно и тонко сближал он зрителя со своими горестно или радостно выношенными образами. Победоносный блеск его сценического исполнения скрывал за собой груз серьезных размышлений и больших переживаний. Подобно тому как всей личности Михоэлса было свойственно чувство внутреннего достоинства, так и в образах его «маленьких людей» это чувство отражалось в какой-то своеобразной важности, которая отличала их в любые моменты сценической жизни. Рассказывая о них, Михоэлс приоткрывал завесу собственной души, и тогда сквозь сумрак создаваемого образа, за четкой, кованой и совершенной формой раскрывалась ясная, мудрая и чистая душа, полная неизбывной любви к людям и ненависти ко всему их уродующему. Он освещал их судьбы с тех же высоких позиций, с которых он судил явления нашего искусства. Так вылились в его исполнении и скромный реб Алтер из «Мазлтов», и фантастический, ритмичный Гоцмах из «Колдуньи», и трагический шут в «Ночи на старом рынке», и, наконец, светлый Вениамин — одно из лучших по гармоничности, прозрачности и возвышенности созданий Михоэлса.

Михоэлс с какой-то пронзительной душевностью следил за судьбами изображаемых им людей. Была в его исполнении неизбывная горечь, когда он останавливал свое внимание на явном несоответствии духовной ценности человека и его реального места в практической жизни. Он в этот первоначальный период своей актерской деятельности не удивлялся и не жалеял: на поверхностный взгляд казалось, что он только констатировал существующий и неизбежный факт прошлого, но сколько негодования, обвинения и правды на самом деле заключалось в его толковании образов! Рисуя «маленького человека», Михоэлс негодовал против власти денег, заставляющей людей искажать свой подлинный облик, — не напрасно «Ночь на старом рынке» в его исполнении становилась обвинительным актом против собственности, олицетворенного в воскрешенных призраках старого, ужасающего местечкового быта. Михоэлс ценил в «маленьких людях» черты, которые помогали им заново родиться в светлом обществе равенства, и клеймил все, что унижало человека и делало его рабом.

Но, конечно, искусство Михоэлса было шире, глубже и значительнее темы «маленького человека». Михоэлс мечтал сыг-

рать какой-либо образ русской классической или советской литературы. Его влекли большие философские проблемы, которые выражались в сильных литературных произведениях, произведениях мирового масштаба. Его влекло к трагедии. Одной из его ранних ролей была роль Уриэля Акости. И чем зрелее и чище становился его талант, тем настойчивее становился этот внутренний зов. Уже свою едва ли не первую значительную роль Шапшовича в «Боте мести» — отнюдь не совершенной пьесе Шолома Аша — Михоэлс подымал до высот трагических. Он коснулся в этой роли внутренних противоречий — той внутренней борьбы, которой не было во многих его других ролях. Борьба добра со злом внутри человека стала предметом пьесы. Михоэлс решал свою задачу страстно, почти неистово, и, хотя многие из его стремлений разбивались о схематизм драматургического материала, отдельные сцены, как, например, финал пьесы, он сыграл с силой, необычайной для молодого актера. Так приближался он к большой проблеме смысла жизни, справедливости и несправедливости — к теме очищения и рождения человека.

Огромный актер, лишенный какой-либо сентиментальности, он подходил к жизни глубоко и, когда нужно, жестоко. Избран одной из своих первых ролей Уриэля Акосту, он выделил в этом образе только одну интересовавшую его черту — безудержный бунт мысли, бросающей вызов косности и лицемерию. Аскетически строгое исполнение Михоэлса казалось неожиданным; в нем говорил юношеский романтизм поры военного коммунизма. Свой замысел Михоэлс довел до конца с последовательной решимостью; он отвел на второй план силу любви Акости и Юдифи; он полемизировал с образом Акости-любовника; он отсекал черты, мешающие безоговорочно утверждению непререкаемой правоты и абсолютной принципиальности Акости. Ему как будто бы хотелось создать театр чистой мысли.

Даже внешний облик Акости резко противоречил сложившемуся в театральной традиции представлению о герое трагедии Гудкова. Безусый, безбородый, с копной рыжих волос, с беспощадно острым профилем, он поражал юркой стремительностью своего поведения; он полемизировал остро, темпераментно; было в его Акосте нечто агрессивное, хищное — была внутренняя готовность напасть на противника, разбить, раздавить его. Михоэлс где-то основательно спорил и с Гудковым. Акосте Михоэлс было почти невозможно не только пойти, но даже согласиться на акт отречения. Зритель с самого начала не доверял этому шагу Акости и с нетерпением ожидал того взрыва негодования, возмущения, обвинения, которым завершалась сцена в синагоге. И потому такими мелкими казались рядом с этой почти фанатической преданностью бунтующей,

новаторской мысли и любовь Юдифи и осторожность де Сантоса. Из памяти изгладилась сцена с Юдифью, как будто бы тема любви и совсем отсутствовала в трагедии Гуцкова. Как была знакома нам, молодежи двадцатых годов, эта суровая риторичность, это знамение первых лет революции!

Опыт с Акостой остался единственным. Вскоре Михоэлс понял, что вне сложности человеческих характеров не может быть трагедии. Пришла пора Лира и Тевье — образов, которые памяты каждому из зрителей Михоэлса, и я не знаю, какому из них можно отдать предпочтение.

Михоэлс порвал с привычными представлениями о Лире. Это был полный переворот в актерском решении шекспировских образов, до такой степени было смело и неожиданно исполнение Михоэлса начиная с внешнего облика и кончая толкованием жизненного пути Лира. Михоэлс навсегда расстался с благообразно царственным и эффектным старцем. Его интересовала не благопристойно важная королевская оболочка, его интересовала судьба человека, познающего сущность мира через ряд драматических переживаний, ценой отказа от самообожествления. Михоэлс шел путем обострения образа. Он делал выводы из любого положения, в которое поставлен Лир. Михоэлс в начале трагедии не брал ни одного слова защиты в его пользу. Напротив, он рисовал его чертами, явно несимпатичными. Его Лир жил в атмосфере самоуверенности — силу королевской власти он смешивал с силой своей личности. Он был капризным, упрямым и своенравным, этот человек небольшого роста, с надменным лицом, быстрыми движениями, неожиданными сменами настроения, внезапными переходами от гнева к милости, от радости к огорчению.

Власть избаловала его, сознание исключительности своей личности стало законом его жизни, а интересы государства — второстепенными и случайными. Михоэлс с тончайшим психологическим мастерством показывал зрителю трудный путь, которым совершалось перерождение Лира.

Первоначально даже казалось, что никакие события не могут произвести переворота в душевном мире этого самоуверенного упряма. Неожиданные огорчения, которые он получал одно за другим от каждой из дочерей, только ожесточали его, и далеко не сразу приходило сознание своей не только внешней, но и внутренней катастрофы. Первые удары Лир Михоэлса принимал с каким-то злым вызовом — еще упрямее становились складки на лбу, еще властнее становились резкие движения. Но вот что-то дрогнуло в душе Лира, что-то породило внутреннее беспокойство, в мозг его вползал страх перед внезапно открывшимся ему миром несправия. И тогда-то прорывался разрушительный, безысходный гнев, овладевавший всем его существом в сцене бури.

Михоэлс протягивал нить роли с тонким искусством. Через потрясения, измены, предательства раскрывалась его Лиру настоящая правда о человеке и о его значении в жизни, и потому кульминацией роли была для Михоэлса не сцена сумасшествия среди бури и свиста ветра, где так противоречиво и страшно боролись в его Лире первые признаки прозрения с почти животным страхом перед миром, а заключительная сцена, в которой Михоэлс был пронизывающе трогателен, когда ласковые и беспомощные руки умирающего и просветленного Лира тянулись к бездыханному телу любимой дочери. Казалось, зритель присутствовал при рассказе о целой жизни — он видел не только старость и смерть Лира, он видел его юность и зрелость. Образ Лира Михоэлса звал к размышлениям о жизни, о судьбе человека.

К таким же размышлениям звала и последняя значительная роль Михоэлса, роль Тевье-молочника, которой Михоэлс как бы подвел итог всем предыдущим ролям еврейской классики. В Тевье Михоэлс вложил всю силу своего оптимизма и веры в народ. Он играл Тевье с суровой нежностью и глубочайшей человеческой прозорливостью. Тонкое и четкое мастерство Михоэлса достигло в Тевье прозрачной законченности. Тевье вырастал в образ одновременно и предельно реальный и типически яркий, Тевье не был борцом, но всем своим существом, всем отношением к жизни Тевье — Михоэлс вставал против социальной несправедливости, твердо уверенный в неизбежной победе больших человеческих чувств и социальной правды над миром гнета, насилия и зла.

Такова была вера Михоэлса. Этой вере он отдал всю свою жизнь. Театр был для него наиболее глубоким выражением его взглядов. Михоэлс каждую свою режиссерскую работу пронизывал большой охватывающей его идеей. Искусство режиссуры было для Михоэлса сконденсированным образом жизни. Его режиссерский мазок был крупен, силен и категоричен. Он отметал все натуралистические подробности, потому что любил театр поэтических образов и философской мысли. Преданный такому театру в своем актерском искусстве, он оставался ему верным и в своей кованой и точной режиссуре.

Правда, режиссура Михоэлса — это особая тема, заслуживающая подробной разработки. Но примечательно, что как режиссер Михоэлс очень полно выразился в спектакле «Фрейлехс» — спектакле, памятном своей праздничностью и светлым оптимизмом. Он был почти бессюжетен, этот спектакль, но весь он был выражением единой, охватившей Михоэлса идеи, и идеи не только постановочной. В этом вихре песен и плясок, в этом сложнейшем переплетении переливающихся друг в друга и одновременно точных и строгих мизансцен, в этом

бурном потоке ярких красок и темпераментных ритмов изливалась неистребимая вера Михоэлса в жизнь.

Михоэлс был неотрывен от жизни. Он видел современность ярче, четче и прозорливее, чем многие из его собратьев по искусству. Вернувшись во время войны из Америки, где он провел выдающуюся общественную работу, и рассказывая о своих встречах и впечатлениях, он с горечью указывал на растущие в определенных кругах Америки реакционные и шовинистические тенденции. Он вдумывался в современность страстно и глубоко: он любил Страну Советов, любил свою социалистическую Родину.

Первые его шаги в искусстве совпадают с первыми годами Октябрьской революции. Он чутко, всем своим мудрым сердцем ощущал и понимал ее величие и всего себя отдавал торжеству идей коммунизма. Он останется в памяти всех его знавших, слышавших или видевших его исполнение на сцене и его режиссерские работы художником огромной внутренней мощи и той счастливой цельности, которая позволила ему оставаться тем же мудрым, вдохновенным и человеческим Михоэлсом, где бы он ни был — в жизни, на трибуне и на сцене.

1960 г.

А. Эфрос

Начало

I

Осенью 1919 года москвичам, опекавшим первую, возникшую после революции еврейскую студию, стало ясно, что она в тушике. Мы не видели для нее будущего. Молодежь занималась истово, учителя были препытные, обучение подходило к концу. Школу надо было превратить в еврейский театр. Но как? Этого мы не знали. Нужен был рулевой. В Москве его не было. Из Петрограда доходили сведения, что там некий Грановский-Азарх, выученик Рейнгардта, сделал то, чего мы не умели: не только организовал студию, но уже и преобразовал ее в небольшой театр, именующийся Еврейским Камерным театром,— и выпустил первые спектакли. Я предложил сотоварищам съездить посмотреть, что это такое: может быть, опытом Грановского следует воспользоваться для Москвы? Разведчиком поехал я один,— другие были заняты.

В помещении Еврейского Камерного театра шел ремонт, и ни одной постановки я не видел. Грановский возместил это щедрыми беседами, и с истинным шармом, не авгурствуя и ничего не тая, поделился своими планами, сомнениями, предположениями, как если бы я был не посланцем другого предприятия, а участником одного дела. Становилось ясно, в чем он силен и в чем слаб. Он был настоящим человеком сцены, знающим, чего хочет, и умеющим достигать цели. Но профессионал обгонял в нем идеолога. Репертуар был модернистический — Метерлинк и Шолом Ащ, с добавкой в виде Гуцкова; осуществлялся он (я это видел по фотографиям!) приемами эстетского и условного театра; художниками были стилиза-

торы — мастера и эпигоны «Мира искусства»: Бенуа, Добужинский, Шильдкнехт.

«Почему же это еврейский театр?» — спросил я Грановского. «Но ведь мы играем на еврейском языке! — ответил мне он и, подумав, сказал: — В Москве думают, что этого мало?» «Да, — ответил я, — мы представляем себе все это иначе...». «Вот как! — откликнулся Грановский и, поколебавшись, добавил: — Мне хочется познакомиться вас с моим премьером... Он — настоящий; правда, со мной он играет в «послушание», но иногда отваживается противоречить мне и тогда кротким голосом говорит мне вещи, которые меня бесят. Теперь я вижу, что они как будто перекликаются с московскими... Позовите Вовси! — крикнул он в дверь и, обратившись ко мне: Это его фамилия; для сцены он выбрал себе псевдоним Михоэлс, по отцу».

В комнату вошел не первой молодости человек, видимо, около тридцати лет — низкорослый, худощавый, на редкость некрасивый, с отвисающей нижней губой и приплюснутым, хотя и с горбинкой, носом, с уже редеющими на высоком лбу волосами и торчащими на висках вихрами, с живым, но точно бы искусственно погашенным взглядом. На его повадках лежала печать нарочитой сдержанности. «Вы меня звали, Алексей Михайлович...» — сказал он в самом деле кротким голосом. «Вот хочу представить тебя московскому гостю... Поговори с ним, изложи свою точку зрения на еврейский театр». — «У меня нет своей точки зрения, — негромко и чуть-чуть упрямо ответил Михоэлс. — У нас есть ваша точка зрения». Грановский засмеялся: «Смотри, Соломон, вот мы решим что-нибудь, и придется тебе выполнять». У Михоэлса вдруг дрогнули усмешкой уголки губ и с невыразимым очарованием юмора и теплоты он произнес стереотипное: «Что же? Вы — наши отцы, мы — ваши дети». «Экое обаяние в этом уроде, — внезапно подумал я. — Пожалуй, и в самом деле он интересен на сцене. Он и в «послушание» играет, как роль ведет... Во всяком случае, незаурядно!»

Я оставался в Петрограде только два дня и больше Михоэлса не видел. Сам он у Грановского упорно не показывался, а тот его не вызывал; дело принимало неожиданный оборот, и оба мы были поглощены переговорами: Грановский сначала осторожно, потом решительно признался, что не видит для своего театра никаких перспектив в Петрограде, что вокруг него не те люди, какие нужны, что он охотно бы переехал в Москву вместе с ядром труппы, что в нее можно было бы влить лучшую часть Московской студии и таким образом создать единый еврейский театр и что он с готовностью стал бы вести этот театр, ежели мы, москвичи, согласились бы работать с ним.

У меня не было ни полномочий, ни охоты идти так далеко вслепую, ибо даже если бы сотоварищи и согласились с таким планом, нужна была бы еще официальная санкция правительственных органов, затем штатные, финансовые и жилищные меры, не говоря уже о существовании дела, о направлении репертуара, об организации руководства, о распределении обязанностей, о кристаллизации труппы, о судьбе остающихся за бортом питомцев студии и т. д. и т. д. Я лишь сказал Грановскому, что, с моей точки зрения, его план возможен и что я передам все его соображения Москве.

Он снабдил меня пачкой документов — декларациями, фотографиями, отзывами, и я уехал. Среди материала была брошюра, выпущенная Петроградским еврейским театральным обществом к открытию театра. Там, в окружении разной торжественной и пустозвонной риторики, оказались две статейки, которые останавливали внимание; я прочел их тут же в вагоне. Одна была Грановского, другая — Михоэлса. То, что писал Грановский, звучало старомодно, как бы с чужого голоса. Оно так явно не вязалось с энергией и пафосом его планов, что можно было думать, будто он лишь приспособляется к стариковским вкусам «попечителей» театра. Он писал: «Мы не согласны с теми, кто говорит, что еврейский театр имеет какие-то свои особенные законы, должен питаться каким-то специфическим репертуаром и не смеет уйти от быта...»; «мы утверждаем, что еврейский театр есть раньше всего театр вообще, храм светлой красоты, радостного творчества, храм, в котором молитва поется на еврейском языке...»; «мы утверждаем, что задачи нашего театра — это задачи мирового театра, и только язык его отличает от других».

При такой декларации, казалось бы, и забот мало, — надо лишь делать то же, что делали все театры кругом, только бы не запаздывали переводчики, а их немало. Однако выгоды у Грановского не вязались с его посылками и звучали неожиданно и даже конфузны: «Каким наш театр будет? Каким богам он будет служить? На этот вопрос мы ответить не можем. Мы не знаем наших богов... Мы ищем их... Искать... Вот вся наша программа».

Я пожалел, что не знал этой декларации во время беседы с Грановским. То, что я тогда заметил ему, прозвучало скороговоркой, мимоходом, а должно было стать основой соглашения или расхождения. Видимо, говоря понятиями первых послеоктябрьских лет, Грановский в театре был «военспецом», при котором нужен еще «комиссар». Я понадеялся было, что у Михоэлса прочту нечто другое, более близкое нам, москвичам. Его статья называлась: «В студии». Но иногласия и в ней не оказалось. Михоэлс держался тем «послушником», каким обо-

значил его манеру поведения Грановский. Он истово ссылаясь на слова и наставления руководителя, он не разрешил себе ни одной вольной мысли. Он писал: «Каждый из нас чувствовал и сознавал необходимость Еврейского Театра — Храма; некоторые из наших товарищей уже знали в своем прошлом какие-то попытки в этом направлении... но они были слишком слабы для того, чтобы стать творцами Еврейского Театра. Однако мачеха-история с парадоксальной логикой, ей одной свойственной, в то же время холила и вырастила того нужного человека, который сумел найти нужное слово творца. Он пришел, вооруженный европейским образованием, театральнотехническими познаниями и большими организационными способностями. Он нас позвал, он стал нашим руководителем... Мы пришли на зов нового строителя... Лишь одним обладал каждый из нас: огненным желанием, готовностью к жертвам... И наш руководитель сказал нам, что этого достаточно... Не верилось, что с молниеносной быстротой спаяемся мы в одну семью, которая дышит одним желанием, и что холодные комнаты превратятся в храм. Но мы почувствовали это уже на второй день. То действовала созидаящая сила нашего руководителя».

«Так сказал наш руководитель», это — начало и конец всего, это — вне сомнения и споров, этого не осмысливают, этому повинуются. Признаюсь, я вдруг потерял интерес к Михоэлсу. Исполнитель чужой воли, не больше, — решил я, — может быть, даже способный исполнитель, но только копиист. Знай я тогда биографию Михоэлса, знай я, с чем пришел он в петроградскую студию, я, вероятно, заподозрил бы иную правду о нем. Но он держался так в тени, настолько на заднем плане, что трудно, не то что тогда, но и позднее, а в первую пору знакомства даже невозможно было заподозрить его в нарочитости, в том, что он сознательно и последовательно проходит курс актерского послушания. Он пришел ученичествовать — и ученичествовал. Он должен был верить в Грановского — и верил. Он проходил «искус» с серьезностью взрослого человека, севшего за школьную парту. Он действительно был взрослым человеком.

Теперь мы знаем, что за его плечами был почти оконченный университет и наметившаяся юридическая практика и что учиться актерству он пришел на тридцатом году, когда людям обычно говорят, что уже поздно. Если его приняли, значит в него поверили, — как же мог он не поверить поверившим в него? Его ум пока проявлялся в дисциплинированности. Он делал отличным образом то, что ему поручали, и выполнял в точности так, как это от него требовали. Скромность его исполнительности была столь постоянна, что даже деспот Грановский иногда посмеивался над ним.

Совсем недавно, месяца за два до смерти, Михоэлс припомнил разговор между Грановским, им и мной. Это было после очередной ночной репетиции «200.000»; Грановский устало полудрежал в кресле; в другом сидел Михоэлс; в третьем — я. Режиссер был доволен работой и, с незлобивой издевочкой, сказал своему премьеру: «Вот отдохнем полчаса, и буду я с тобой отдельно еще репетировать». Михоэлс кротко смолчал, но, видимо, повел бровью как-то неподобающе, потому что Грановский вдруг изрек, растягивая гласные: «А ты зна-а-ешь, кто-о я тебе?» — «Знаю», — покорно сказал Михоэлс. «А кто?» — «Высшее начальство». — «А знаешь, что я могу тебе приказать стоять на одной ноге?» — продолжал Грановский. «Знаю», — невозмутимо откликнулся Михоэлс. «Ну и что же?» — «Буду стоять, Алексей Михайлович!»

«И тогда ты, — напомнил мне Михоэлс, — сказал слова, которые я не забыл: «Терпи, Вовси, — Михоэлсом будешь!»

«Михоэлсом» он становился исподволь. В нем, не торопясь, вызревал актер, но вызревал в границах «системы Грановского». Он имел право применять к себе слова Гёте: «В самоограничении познается мастер». Он ни разу не нарушил обета послушания. Делал ли он это через силу? Свидетельствую, что нет, — свидетельствую потому, что прочел в кое-каких недавних посмертных акафистах Михоэлсу утверждение, что он-де боролся с Грановским, противопоставлял свой «реализм» его «формализму» и страдал от насилия над собой. Это — благочестивая ложь. В ней не нуждается память Михоэлса. Никаких двух лагерей и никакой борьбы в раннем ГОСЕТ не было. Михоэлс повинен в госетовской «грановщине» 1921 — 1927 годов столько же, сколько и все мы, остальные сотоварищи, возглавлявшие ГОСЕТ. Не только борьбы, но даже единичных столкновений или хотя бы вспышек разногласий в ту пору не было. Кому-либо из нас могла быть не по сердцу та или иная частность очередного спектакля, но этот спектакль был общим созданием, сложенным всеми нами под взмахи режиссерской руки Грановского, которому с душевным увлечением подчинялись все, и прежде всего коновод труппы, первый актер госетовской сцены — Михоэлс. Не противопоставлять следует его раннему ГОСЕТ, а считать типичным и лучшим образцом молодого госетовского актерства. Конечно, он рос и менялся, — но рос и менялся не «против закона», а вместе с ним, в меру того как в ГОСЕТ появлялся новый репертуар и приносил новые идеи и новые требования к тому, что надо делать на сцене.

Рубежом был переезд петроградской студии в Москву. Грановский оказался податливее, чем думалось; москвичи легко договорились с ним. Это было тем проще, что вопросы программной идеологии не вставали; для обеих сторон они были

окутаны туманом, который мы не умели, да и не старались рассеять: считалось, что это-де сделает время. Платформу заменила или, вернее, подменила обязательность еврейского репертуара. Мы считали это архимедовой точкой опоры, ибо видели тут столько же соответствие движению Великой Социалистической революции, раскрепостившей угнетенные царским строем народы, сколько и отклик на самочувствие освобожденного еврейского народа, хотевшего теперь видеть себя на своей сцене.

А в отношении сценических форм и постановочного стиля вообще, казалось, не о чем было думать. Можно сказать, что это как бы решалось само собой. Новые, послеоктябрьские родившиеся и рождавшиеся театры почти все «левачили», орудовали «революционной формой», — и было бы, казалось нам, странно, обидно и даже недопустимо, чтобы молодой еврейский театр оказался «не на высоте положения»: в московский ГОСЕТ сразу, твердой стопой вошли экспрессионисты и конструктивисты — прежде всех Марк Шагал, потом Исаак Рабинович, а за ним Натан Альтман, а дальше Д. Штернберг и Р. Фальк. Организационные же вопросы не задерживали нас: помещение, средства были быстро получены.

В январе 1921 года ГОСЕТ вступил в действующий строй. Грановский действительно оставил в Петрограде все, кроме трушпы. Он бесшумно сделал поворот на сто восемьдесят градусов. Он сбросил, как ветхую кожу, эстетскую мистику Театра — Храма, космополитическое безличие «мирового репертуара на еврейском языке» и стилизаторскую изысканность «Мира искусства».

Михоэлс записал в числе студийных поучений Грановского: «Сцене не нужен еврей, ей нужен человек». Удивительно, что «человек» был написан с малой буквы. Для петроградского Грановского следовало поставить заглавную литеру. В Москве Грановскому пояснили, что «еврей на сцене» — это не бытовая, а общечеловеческая величина; космополитический «Человек» с большой буквы остался в опустевших комнатах петроградской студии. Как играл такого «Человека» Михоэлс? Я могу ясно представить это себе по тому, что делалось в одном случайном, на ходу слаженном спектакле, который Грановский втиснул в репертуар 1921 года, между двумя важными постановками, принципиальными для московских дебютов ГОСЕТ, — между «Вечером Шолом-Алейхема» и «Богом мести» Шолома Аша.

Втирушей была пьеса Вайтера «Перед рассветом». Это оказалось последней данью Грановского его петроградским вкусам, данью жаргонной метерлинковщине, местечковому символизму, бескровному, бесплотному, где некие человеко-призраки заунывно перекликаются призраками-словами: абстрактные фи-

гуры, абстрактные жесты, абстрактные речи, звучащие почему-то на еврейском языке, и разделяемые долгими, необъяснимо долгими паузами. Это типичная партитура для раннего Грановского и типичное исполнительство для раннего Михоэлса. «Естественно лишь молчание», — записывает второй поучение первого, — «слово — событие, ненормальное состояние человека. Молчание есть фон, на котором рисуется и лепится полное значения и смысла слово»; «нормальна неподвижность; движение — событие; каждое движение должно исходить из неподвижности, которая служит фоном для рисунка движения». Михоэлс прибавляет от себя: «Это одна из излюбленных тем руководителя. Много труда было потрачено, много времени было посвящено этой стороне воспитания нас, актеров».

Так сыграны были в Петрограде метерлинковские «Слепые»; так поставлены были «Грех» и «Амнон и Томор» Аша и др. Дирижер и композитор А. Маргулян, написавший в 1919 году несколько музыкальных сопровождений для первых постановок Грановского, подтвердил мои реконструктивные домыслы, — да это и само собой разумелось по всему строю спектаклей: во главу угла ставилась пластическая композиция мизансцен, — их статуарность подчеркивалась нарочитыми паузами, их перестроения возникали и заканчивались под повелительный ритм тактов, отмеренных чуть ли не метрономом; в назначенный миг выделялись одна-две фигуры актеров, которые переключались, то сплетая, то разводя голоса; каждый голос сопровождал движения провозносителя реплик, порой плавные, порой отрывистые; они закреплялись внезапными «точками» и возобновлялись столь же внезапными «толчками».

Так строил свою режиссерскую партитуру Грановский, и ее неукоснительно соблюдали все участники спектакля, — и Михоэлс прежде всего: он был хорегом, он вел за собой остальных, ибо он был самый дисциплинированный, самый способный, самый понимающий. Он не просто выполнял, но спрашивал себя, зачем это надо и почему именно так надо, — и его талмудическая голова изыскивала остроумные объяснения.

Сам Грановский никогда ничего не объяснял, — он декретировал. В трудные минуты он закрывал глаза, — его руки с тонкими, белыми, несколько вялыми пальцами предупредительно взлетали вверх, потом веки поднимались, губы повелительно говорили: «Делайте так-то!», и руки, взмахнув, летели вниз, приводя по-дирижерски всю сценическую машину в действие. Когда же Грановский уходил, поручив участникам доработать указания до безукоризненной отчетливости, дирижерскую палочку брал Михоэлс, и начинались его комментарии к мизансценическим узорам руководителя. Он изобретательно обставлял их глубокомысленными обоснованиями, которые все оправдывали, все утверждали в значительности и непреложности...

«Борьба между Грановским и Михоэлсом»? Пустое! У создателя ГОСЕТ не было более преданного и рачительного апостола, чем его молодой премьер!

II

Освобождение началось в Москве. Но ученик не знал, что бунтует, а учитель не чувствовал, что это направлено против него. Наоборот, оба считали, что все идет по-старому, что иерархия не поколеблена, что один руководит, другой исполняет, что вообще ГОСЕТ лишь продолжает то, что начал в Петрограде. Оба были правы и оба ошибались. Грановский действительно вел, и трушпа, не обинуясь, шла за ним. То, что он говорил, было для Михоэlsa по-прежнему высшим законом. Но один не замечал, что уже не всё декретирует, а другой — что не все решает по учительской указке.

С первого же московского спектакля «Вечер Шолом-Алейхема», которым 1 января 1921 года открылся госетовский сезон в Москве, проступили внутренние сдвиги, обусловленные шолом-алейхемовской природой спектакля. Она образовала первую ложбинку, по которой потекла михоэлсовская самостоятельность. Далее, исподволь, она стала раздвигаться, шириться и складываться в настоящую артистическую индивидуальность.

Если бы спросить Грановского в ту пору, зачем он ограничивает свое режиссерское вмешательство, он удивился бы и ничего бы не понял; если бы спросить Михоэlsa, почему в ролях Менахема-Менделя-Якногоза и реб Алтера он обошелся без указок Грановского, он тоже удивился бы и тоже ничего бы не понял. Оба стали бы утверждать, что это несурезица, что они работали, как всегда, что Грановский давал направление, а Михоэлс осуществлял. Да и я сам, ныне пишущий эти строки, не мог бы тогда сказать ничего другого, ежели бы меня спросили, как строился спектакль, хотя я ведал художественной частью ГОСЕТ, проходил все стадии рождения постановок. И все же то, что нам казалось тогда, было aberrацией. Сейчас, глядя назад, я уразумеваю и то, что уже разделяло Грановского и Михоэlsa и почему это все-таки не образовывало разрыва между ними даже на втором, решающем этапе созревания ГОСЕТ, в московское семилетие 1921—1927 годов.

Прибегну к примеру. Среди драгоценных художественных ремесел есть старинная техника «перегородчатой эмали». Рисунок всех контуров будущей вещи в ней создается перегородками из благородного металла, образующими пустые гнезда; эти гнезда потом заполняются расплавленной эмалью разных цветов, в соответствии с воспроизводимым образцом; отвердевая, эмаль создает полихромную, обведенную контурами перегородочных ребер. В московском ГОСЕТ контуры спек-

такля и персонажей очерчивал Грановский, но многоцветной эмалью заполнял гнезда своих ролей Михоэлс.

Грановский вел репетиции с ансамблем и действующими лицами — устанавливал мизансцены, определял ритмы, строил взаимодействие движений, переходы реплик. Однако так было лишь до того мгновения, когда в строй вступал Михоэлс: тогда режиссер смолкал, бросал вожжи и предоставлял Михоэлсу делать то, что тот находил нужным. Когда же Михоэлс кончал или другие персонажи поглощали его ансамблем, Грановский на лету подхватывал поводья и вел репетицию до нового монолога Михоэлса или его диалога с партнерами. В Петрограде этого не было; не будет этого и в Москве, когда Грановский возобновит одну из петроградских постановок. В ней опять Михоэлс вернется на положение послушного и старательного ученика. Но весь основной цикл московских спектаклей 1921—1927 годов пройдет у Грановского и Михоэлса на таком разделении труда: «перегородочника» и «эмальщика».

Так было потому, что репертуар стал предъявлять требования, с которыми Грановский в одиночку уже справиться не мог. Репертуар определялся пьесами и инсценировками Шолом-Алейхема, Гольдфадена, Переца, Мендела Мойхер-Сфорима. Как бы их ни интерпретировать, в любом варианте народные типы, народная среда, народные обычаи, народный быт должны были служить основой спектакля и окутывать его своим воздухом. Но их-то Грановский и не знал, тогда как Михоэлс знал досконально. Грановский был изгой, еврейский барчук, заграничник, Михоэлс — раввиноид, хасид, любитель и знаток народных традиций и навыков. Перед одним стоял вопрос о том, как наложить на такой материал свою «марку»; перед другим — как сохранить ему жизненность и правдивость в пределах системы учителя. Это и стало сквозным стержнем актерского развития Михоэлса между 1921 и 1927 годами. С одной стороны, от пьесы к пьесе в его игре идет разрастание народно-реалистических начал, с другой — оно идет так осторожно и «тактично», что не разрывает линии и приемов режиссерского формотворчества Грановского.

В «Агентах» Шолом-Алейхема материал, предоставляемый ролью одного из страховых агентов, Менахема-Менделя-Якногоза, используется Михоэлсом еще очень робко. Он лишь чуть-чуть сильнее находками характерности, нежели исполнители трех других ролей, между тем как режиссер и ощути- мее и повелительнее всех четырех: он ведет их, в том числе и Михоэлса, как марионеток, — на контрапункте угловатых движений и общих вскриков, завершающихся «мертвыми точками» и паузами. Но уже в шолом-алеихемовском «Мазлтов» старый книгоноша, реб Алтер, был сыгран Михоэлсом так, что зритель думал о нем, чувствовал его и даже волновался им,

не обращая внимания ни на режиссерские педали Грановского, ни на живописную сумасшедшинку Шагала, перенесшего в декорации визионерский мир своих картин.

Реб Алтер был первым звеном, связавшим Михоэлса с симпатиями зрительного зала. В этой роли показались первые ростки того, что позднее станет определяющим для обращения Михоэлса с его народными персонажами: в реб Алтере было сочетание сочувствия герою и усмешки над ним, понимание его слабостей и их преодоление, черты индивидуального характера и широкие контуры типизации, ясная жизненность образа и его социально-философский смысл. В реб Алтере раскрылось, какие запасы наблюдений накоплены Михоэлсом и с какой разборчивостью он уже использует их.

Из чего составлял он образ своего персонажа? — Из трех-четырех поводов и трех-четырех интонаций. Как будто мало и даже бедно! Однако их сочетание друг с другом дает, «согласно математике», богатейшие варианты, и актеру надлежит лишь выдвигать и подчеркивать то одно, то другое, то третье, чтобы донести до зрителя и «частноарифметические», характерные, и «общеалгебраические», типизирующие, черты. Реб Алтер — старый еврей, немного не от мира сего, бесребреник и бездомник, местечковый книжник и народный философ, вечно погруженный в себя, но и неизменно ласковый к людям; обычное его самопогружение ведет к неподвижности, из нее он выходит постепенно, как бы мягкими толчками, и тогда он отвечает на обращение собеседника, но отвечает не сразу, а сначала междометиями, потом — переспросом, наконец, ответом, состоящим из коротких слов, оттеняемых скупым жестом или телодвижением — движением пальцев или передергом плеч; затем снова благостно-тихо он погружается в себя и замирает в очередном раздумье. Будь пьеска обширней и роль сложней, Михоэлс, вероятно, не смог бы еще провести свою партию с таким точным лаконизмом. Но «Мазлтов» — миниа-тюра, и в ее легко обозримых масштабах дебютант Михоэлс владел собой, как многолетний мастер.

Для зрителей, наполнявших маленькое помещение театра в Чернышевском переулке и дивившихся на живопись Марка Шагала, расписавшего фигурными и узорными голололомками не только стены, но и потолок зрительного зала, — доходчивая задушевность и разумная ясность того, что изображалось в «Мазлтов», были магнитом. Но Грановскому, как и нам, «штабу» ГОСЕТ, в том числе и «заведующему сценической частью» Михоэлсу этот «Вечер Шолом-Алейхема» представлялся пустячком для открытия сезона, пропущенным на сцену только потому, что его было легко сладить и им было легко заполучить первую публику. И руководитель и мы, по сути дела, хотели иного, хотя и разного. Грановский мечтал

о «большой сценической форме», мы ждали «большого народного спектакля». Это могло совпасть, но могло и разойтись. Сначала это разошлось, потом совпало, — разошлось в «Уриэле Акосте», совпало в «Колдунье». И тут и там Михоэлс был занят в капитальной роли.

Но и тут и там то, что задумал режиссер, и то, что делал Михоэлс, шло, минуя реб Алтера. Внешне и внутренне, по форме и по существу, михоэлсовские Уриэль и Гоцмах не связывались с ним, а игнорировали его.

Артистическое своеобразие Михоэлса, едва показавшись в «Мазлтов», опять спряталось улиткой в раковину. Он вернулся на положение ученика. Грановский снова стал единственным творцом спектакля — единоличным виновником торжества или виновником провала. «Уриэль Акоста» был капитальным провалом; «Колдунья» — капитальным торжеством; но Михоэлс в обоих итогах не играл решающего значения, хотя и был занят в решающих ролях.

Для «Уриэля Акосты» Грановский поставил законом «пластическую деформацию». «Сдвигаю» и «разрываю» зрительных форм, из которых художник Натан Альтман виртуозно сложил декорацию для мелодрамы Гуцкова, соответствовали «сдвиги» и «разрывы» в гримах и костюмах персонажей, в игре актеров, в подаче текста, в интонациях речи, в развертывании жестов, в линии движений. Абстрактный прием — царил. Актеры говорили белым голосом, — слова долетали более звуками, чем смыслом, актеры двигались в прерывистом и прихотливом ритме, их движения и жесты судорожно «возникали» и вдруг застывали, толчками возобновлялись и так же обрывались. Это был спектакль, замороженный льдом головоломки и отвлеченностей. Чего-либо более противоположного романтике Гуцкова нельзя было изобрести.

Послушное ученичество Михоэлса — Уриэля было повинно не в том, что он не перекрыл живой человечностью мертвечину схем и схоластику приемов Грановского, а в том, что он пытался философски обосновать и актерски оправдать режиссерскую рецептуру. Михоэлс видел в ней бездну премудрости, комментировал ее для себя и для других, — сидел «метафизиком в яме».

Иное было с «Колдуньей» — инсценировкой по Гольдфадену незатейливого сюжета о бедной падчерице из еврейского местечка, проданной злодейкой-мачехой Бабе-Яге, сбывшей свою жертву в турецкий гарем, и т. д. Разумеется, сюжет подобного рода не мог поднять постановку. Он был лишь ниткой, на которую нанизывались бусинки эпизодов и образов. И, однако, «Колдунья» прошла триумфально. Пустоту повествования прикрыл общий пафос, звучность, зрелищность спектакля. Он был насыщен жизнерадостностью, которая все заливала и все пере-

осмысливала. Еврейский темперамент актеров обрушивался на зрительный зал со сгущенной энергией. Когда по лестницам и крышам хибарок, на тесных площадках городка, сконструированного Исааком Рабиновичем, кружилась, переключалась, шарахалась, пела, плясала, жестикулировала местечковая толпа в каком-то самозабвенном веселье, — зрительному залу казалось, точно на сцене звенит, кружится и пенится народная стихия театральности, пусть еще не знающая ни своих берегов, ни своего течения, но впервые освобожденная великой революцией и ликующая на пороге новой жизни. Это перекрывало все недочеты, несуразницы, а то и просто бессмыслицы режиссерских ухищрений Грановского и лицедейских педалей игры труппы.

Михоэлс внес свою долю в успех; она была немалой, но не была определяющей. Его роль Гоцмаха оказалась даже не первой среди равных, хотя Гоцмах — коновод местечковой толпы. Младший из михоэлсовских партнеров — Зускин, только что принятый в театр и дебютировавший в роли еврейской Бабы-Яги, Бобэ-Яхнэ, — оказался заметнее и остался памячнее. Почему? Разумеется, не по большей яркости таланта! Зускин переиграл Михоэлса потому, что у него в руках был материал, какого не было у Михоэлса. Зускин мог создать образ, Михоэлс не мог; Зускин проходил через действие и ситуации, которые сообщали его роли драматизм. Гротескность облика и эксцентрика движений лишь подчеркивали характерность образа, а не заменяли его. Зускипская Бобэ-Яхнэ была местечковой еврейской каргой, высохшей от старости и злости; чем бесноватей она становилась, тем сильнее причмокивала, пришепetyвала, притопtyвала: в местечках «черты оседлости» встречались такие выжившие из ума старухи — бродяжницы, вещуньи, драчливицы; их чурались, но им не давали пропасть с голоду: они были общественной собственностью местечка, и, брезгуя ими, их все же подкармливали. Все это вложил молодой Зускин — сам местечковый выходец — в свою роль, и она стала живым, не ученическим, а творческим началом.

Михоэлс же был обездолен и пьесой, и режиссером, и самим собой. Сценарий обездолил его тем, что ярмарочный шут Гоцмах должен был быть все время на глазах у зрителей, настойчиво и даже назойливо занимая внимание зала, но не имея ни развития, ни драматических столкновений. «Действующее лицо» оказалось без «действия». Персонаж был лишен образа. Его многочасовое мелькание на первом плане не имело закона «достаточного основания». В Гоцмахе не было обязательности. Сценарий мог бы обойтись без него, и в развитии пьесы ничего не изменилось бы. Режиссеру он был нужен лишь как поводыр, головной человек ансамбля, заводила скачков, кувырканний, топотов, плясов в толпе «базарных комедиантов». Правда,

это было важной задачей, ибо пунктир ритмических узоров и перестроений был сложен.

Некоторые из моих сотоварищей по перу, критики 1920-х годов, даже приравнивали «Колдунью» к «Брамбилле». Акробатизм и тут и там был в центре спектакля. Оба режиссера ослепляли зрительный зал неистойой и непрерывной динамикой актерских движений и мельканий, солных и массовых, развертывающихся вблизи необычных конструкций, среди станков, лучей, красок, скомпонованных молодыми экспериментаторами сценического оформления — Якуловым для Таирова, Рабиновичем для Грановского. Но на этом близость кончалась. Существо и направление были не то что разные, но даже враждующие.

«Брамбилла» была апологией романтики и ретроспективизма. Таиров сам был заморожен и нас заворачивал несусветными небылицами, вставленными в рамку старой Венеции, едва понятными уже у Гофмана и ставшими чистой абракадаброй на сцене. Ни на самой премьере в Камерном театре, ни после, по памяти, я так и не мог разобраться в том, что происходит. Плащи, маски, схватки каких-то существ, сшибки каких-то клинков, мелькание фонарей, полыхание факелов, калейдоскопически радужное горение красок на барочных колоннах, картушах, капителях, балконах, мостах — все это ввергало зрительный зал в веселую бессмыслицу вербных базаров, в сумятицу давок, визгов, дудок, трещоток, «тециных языков», стихийного течения людских потоков, которые в вербную субботу и вербное воскресенье поражали мою детскую впечатлительность в 1890—1900-х годах на Красной площади или под Ново-Девичьим.

Зрители «Колдуньи» дышали другим воздухом. ГОСЕТ решал свою задачу несравненно сложнее и действеннее. Говоря иносказательно, «Брамбилла» скрещивалась тут с «Принцессой Турандот», пронизывалась иронией. Еврейский быт был любовно показан, но иронически осмыслен. Еврейские облики были бережно очерчены, но безжалостно освещены. Почтение к народной жизни и отрицание косности ее быта подавались карнавальными приемами. Исходной точкой Грановского было скоморошество «пурим-шпилеров», местечковых трупп, разыгрывавших действо об Эсфири и Амане — историю о хитроумной еврейке, супруге царя Артаксеркса, опрокинувшей злодейский замысел визиря Амана, затеявшего истребление еврейской нации, на его собственную голову. Но скромное затейничество народных актеров Грановский перевел в масштабы и темпы театрального «большого искусства» — в симфонию ритмов, плясов, движений, кружений, — гротескных эпизодов, лукавых песенок, язвительных побасенок, пригоршнями вынутых из народной сокровищницы и щедро нанизанных на незатейливую нить сюжета. Страсть Грановского к режиссерскому кон-

трапункту тут была удовлетворена: он наслаждался математической точностью мизансцен, вводов и выводов исполнителей; он плавал в блаженстве, когда по команде «точка!» ансамбль или солист застывали, а под вскрик «двинулись», бросались в перестроение. Это было бы нестерпимо по своей самодовлеющей абстрактности, если бы ее не преодолевали и не облагораживали две вещи: во-первых, бурная непосредственность веселья, какой насыщала труппа эту головную игру своего режиссера, и, во-вторых, щедрая новизна народных обликов, которые носились по сцене.

Эталоном для исполнителей «Колдуньи» был Михоэлс. Он насыщал эмоциональностью изысканные узоры режиссуры Грановского и наделял характерностью нарочитые гиперболы костюмов Рабиновича. Он умел оправдать и то и другое. Когда он носился по сцене в длиннополом «капоте», в ермолке, с зонтом или кнутовищем и сыпал скороговорками, или хрипловато пел песенки, или вступал в перепалку с соседями, или стремительно вел за собой толпу, — он, не выходя из обликов и повадок местечкового быта, отражал их в увеличительном зеркале театрального зрелища. Это были гротески, смело обобщавшие и весело отвергавшие то, что показывали. Но выше Грановского и глубже Рабиновича Михоэлс не целил. Он еще боялся самостоятельности. Он оставался лишь исполнителем. Он не посмел дать Гоцмаху жизненность судьбы. Он послушно держал его в рамках условного скоморошества. Он не исправил сценария. В Гоцмахе не было живого человека, и Михоэлс примирился с этим. Зускин, ненароком, с темпераментной непосредственностью еще не вышколенного дебютанта, прорвал свою Бобэ-Яхнэ хилую ткань сценария и выиграл значительность роли; дисциплинированный Михоэлс показал образцовое соответствие своего исполнения с указаниями режиссуры и проиграл значительность роли.

III

В актерской судьбе Михоэлса отныне все зависело от репертуара. Чем жизненнее он был бы, тем значительней играл бы Михоэлс. Теплота в его реб Алтере и вспышки в его Гоцмахе свидетельствовали, что он может брать глубже, чем брал, и давать больше, чем давал. «Годы учения» для него кончились, «послушничество» изжило себя; можно было сказать: сквозь Вовси проступил уже Михоэлс. Спектаклем перелома стала постановка «200.000». Это начало михоэлсовской зрелости. Отныне и до конца — до разрыва ГОСЕТ со своим руководителем в 1929 году — отношения с Грановским стали строиться у Михоэлса по методу «перегородчатой эмали». Грановский давал

контуров роли и определял ее взаимодействие с другими — Михоэлс наполнял ее своим смыслом и своей оправданностью.

Тема «200.000» — высокое достоинство бедняка, пронсящего свою человеческую гордость сквозь испытания богатством и сытостью паразитического существования. Сюжет «200.000» — выигрыш маленьким портным, Шимеле Сорокером, «высшей суммы», внезапное превращение его в первого магната городка, вхождение в среду богачей, быстрая потеря денег в результате операций облепивших его мошенников и радостное возвращение в исконное, трудное, но честное существование.

На контрасте двух станов — богатеев и бедняков — поставлен был спектакль. Грановский в режиссуре применил вариант «Колдуньи». Основным приемом лепки персонажей был гротеск; основным приемом выявления сюжета было столкновение гротесков. Режиссер убеждал зрителей, что перед ними снова «скоморошье действо» — народная еврейская «комедия масок», в которой маски имеют уже не отвлеченную, как в «Колдунье», а социальную значимость, но при этом не теряют своей условной, игровой, не конкретной и не жизненной природы.

Соответственно своему назначению, персонажи пьесы были наделены типическими приметами костюмов, жестов, движений, слов: вот проходят по сцене богачи, вот приживалы, вот мошенники, вот бедняки; они действуют, говорят, жестикулируют степенно, или подобострастно, или пронырливо, или непринужденно. На них длинные «капоты» и цилиндры, или пиджаки и шляпы, или жилетки и картузы. Их сюжетные соприкосновения и отталкивания показывают ход комедии: зритель без труда разбирается в том, что происходит на сцене и в чем смысл происходящего. Все подано энергично, проведено уверенно, подчеркнуто крепко; использованы все педали приемов: темпы действия, смены ритмов, схематика мизансцены, эксцентризизм вводов и выводов персонажей на сцену и со сцены. Грановский насытил спектакль «200.000», как и «Колдунью», песенками, пляской, акробатикой, вплоть до прыжка на зонтике-парашюте. Нужно было незаурядное самообладание Зускина, чтоб с ходу, на таком прыжке попасть в предназначенный ему ролью образ незадачливого и суетливого свата и непринужденно отрекомендоваться зрительному залу смешной песенкой.

Всем этим Грановский снабдил и портного Шимеле Сорокера. Но здесь-то и выявился водораздел между режиссурой и актером. Репетируя, Михоэлс не все принимал и кое-что добавлял. Он не теоретизировал, а показывал, и, показывая, не настаивал, а предлагал. Но это было так к месту и так «вприпрыжку» к режиссерской партитуре, что Грановский без замечаний или даже удовлетворенно, проговорив свое обычное: «Все понятно! Продолжаем!», вел репетицию дальше.

Да и как было противиться? Я много на своем веку высидел репетиций и, кажется, никого не могу приравнять тут к Михоэлсу, кроме одного, еще более поразительного и многоликого артиста, но этот один — Станиславский. Никогда он не погружал в большее наслаждение, чем на репетициях. Когда у какого-либо актера не удавался кусок роли и непримиримость Константина Сергеевича заставляла его бросать на сцену из партера страшное: «Не верю! сыграйте заново!» — и незадачливцев повторял, и снова слышал: «Не верю, еще раз!» — и опять повторял, и снова не то и не так, как хотелось Станиславскому, и, наконец, загнанный, бессильно останавливался, кто в слезах, а кто — в поту, и на сцене воцарялась зловеющая тишина, — тогда Константин Сергеевич с львиным рыком: «Черт знает что такое!» — вскакивал с режиссерского места и быстро направлялся к лесенке у портала, ведшей из зрительного зала на сцену; и пока он поднимался по нескольким ступенькам и выходил на подмостки, он на наших глазах становился неузнаваемым: в какой-то вдохновенной метаморфозе он принимал на ходу новое обличье и с потрясающей щедростью наполнял чужую роль душевными и телесными приметами и повадками изображаемого героя, и снова повторял показ, раздвигая возможности и варьируя оттенки; потом он остывал, возвращался в себя, точно бы сбрасывал чужую шкуру, и медленно нащупывая ступеньки, близоруко вглядываясь в них, спускался в зал и говорил, садясь: «Повторим весь кусок еще раз!»

Михоэлс в 1920-х годах еще никого не учил, но над самим собой проделывал то же: он разнообразил приемы, интонации, жесты, накладывал на роль все новые ретуши, — наслаждался сам этим своим даром и нас купал в удовольствии: грани роли становились все тоньше, он повертывал их все отчетливее, и каждый жест и жестик, каждое движение и движение, каждая интонация и интонация входили в михоэлсовский рисунок образно, с непреложной осмысленностью и жизненной направленностью. Что мог такой работе противопоставить Грановский? И зачем?

В самом деле, то, что делал Михоэлс, не разрушало режиссерской оправы, — наоборот, обогащало ее. В противоположность маскам «Колдуньи», социально аморфным и однообразным, маски «200.000» были классово противопоставлены и зрительно дифференцированы: «рыла» местечковых богатеев и богачих противопоставлялись лицам труженической бедноты.

Уже это противопоставление, неизбежное по самой пьесе, создавало контраст между карикатурным рисунком для одного лагеря и сочувственной мягкостью обрисовки для другого, и прежде всего для его олицетворения — Шимеле Сорокера. Путь

героя от привычной нужды, через случайное богатство, к привычной нужде мог получить свой шолом-алейхемовский смысл только в высокой человечности образа. Этот образ смешон и трогателен разом: Шимеле несложен и глубок, простоват и мудр, прозаичен и мечтателен. Чем оттеночней и естественней свяжутся эти противоречия, тем жизненнее и обаятельнее будет герой. Михоэлс решил задачу совсем по-своему. Двуединство роли он осмысливал как преодоление противоречий между автором и режиссером. Лирические черты Шимеле он романтизировал, опираясь на Шолом-Алейхема, сатирические черты пародировал, опираясь на Грановского. Это был «ласковый гротеск» или «любовная издевка» актера над персонажем. В Шимеле был сплав реб Алтера и Гоцмаха. Задумчивость интерпретации старого книгоноши из «Мазлтов» совмещалась с лубочностью изображения местечкового Фигаро из «Колдуньи». Михоэлс проводил своего портного через четыре самочувствия: в первом действии он жизнерадостный бедняк, увлеченный своей профессией; во втором — он случайный и смущенный своим неожиданным богатством богач, нувориш не по своей воле; в третьем — он жертва своей доверчивости мошенникам; в четвертом — веселый возвращенец в бедняцкое, но честное состояние.

Этот узор оттенков Михоэлс проводил с отменной точностью. Он развешивал перед зрительным залом целую партитуру игры, приглашая следить за нею и читать ее. В роли Шимеле впервые с совершенной наглядностью проявило себя своеобразие его актерской природы.

Михоэлс всегда был конструктором своих ролей. Он отдавал себе отчет в каждой детали и в том, как они сочленяются в целое. Он не мог приступить к репетициям, даже самым начальным, если не уяснил себе социальной философии будущего образа и пути ее человеческого воплощения. Он не признавал случайностей, «велений нутра» в своем искусстве. Он обладал огромной художественной интуицией, но она состояла не в «темном вдохновении», а в горячем накале размышлений над пьесой и страстном погружении в жизненный смысл роли. Поэтому из вороха возможных вариаций и черт он разборчиво отбирал те, которые работали на его замысел. Его игра была экономной и лаконичной. Он любил и умел добиваться скупого рисунка роли. Он не подавлял щедростью и не удручал схемой. Его законом было не много и не мало, а точь-в-точь. Он накладывал жест и движение на слово и интонацию с такой точностью, что тот, кто готов был следить за их узором, мог воспринять до конца и без остатка все, что хотел ему сообщить Михоэлс. Он, собственно, даже требовал этого от зрителей и обучал их этому. Он был первоклассным преподавателем «искусства быть зрителем».

Этот урок был в «200.000» преподаан нам впервые. Какую внутреннюю тему задал Михоэлс в своей роли? — Самоутверждение достоинства маленького человека. Как должен воплощать это Шимеле? — Гордостью своей трудовой бедности и неприятием своей случайной праздности.

В первом действии Михоэлс — Шимеле очень уважает себя, ибо он добротный портной и житейский мудрец. Он хочет, чтобы все видели это, — в том числе и зрительный зал. Он обращается с раскроенной материей так деликатно, как если бы от неосторожного прикосновения сукно могло рассыпаться прахом. Пальцы Шимеле грациозно растопырены, его глаз наметчиво прищурен, его фигура почтительно изогнута в тройном почтении: к себе, к заказчику и к материалу. Он нацеливается на воображаемый раскрой, вонзает в него воображаемую иглу с воображаемой нитью, делает несколько воображаемых стежков, отставляет материю, чтобы оценить сделанное, совершает еще несколько таких же стежков, опять окидывает взором работу и с горделивой удовлетворенностью поджимает губы. Погруженный в работу, он молчит, но в паузах его распирает желание пофилософствовать, и тогда он взрывается сентенциями житейской мудрости. Он не учен, он даже не самоучка, он едва может подписать свое имя, но у него в слухе застряли несколько синагогальных цитат, значения коих он не понимает, но коим придает свой собственный смысл. Он выкрикивает их шиворот-навыворот, но уверенно, и любит завершать ими свои размышления о назначении человека и цели жизни. Эти размышления достойны и важны, и потому абракадабра из библейских слов тоже окрашивается достоинством и важностью. Михоэлс подает эту «заумь» зрительному залу полным «вторым планом», интонационно наполняя ее тем, чего в ней нет, но что должно было бы быть. У него это всегда сигнал; он говорит своему зрителю: «внимание! вот что происходит внутри персонажа и вот что отражается в его произвольных движениях и междометиях».

Второе и третье действия: Шимеле — в «стане буржуев». Выигранные двести тысяч уравнили портняжку с богачами. Он уже не Шимеле-портной, а «Семен Макарович». В душе, во вкусах он остался все тем же тружеником-бедняком, но он должен держать себя как магнат. Он не знает, как это делается, и потому он вечно настороже. Ему претит безделье, но нельзя ударить лицом в грязь — нельзя не только ради себя, но и ради той среды, откуда он только что вышел. Михоэлс вносит в самочувствие Шимеле оттенок представительства за тех, кто остался там, в низах. Осрамиться — значит их осрамить. «Семен Макарович» все время следит за собой, но и все время срывается в «Шимеле». У него напряженность движений и затрудненность речи; он хочет быть непринужденно

свободным, но от беспокойства его руки и ноги мешают друг другу, а губы сами собой выпаливают прежние сентенции, увенчанные библейской абракадаброй. Это смешно и трагично. Шимеле изнемогает в коже Семена Макаровича. Он рвется назад, вниз, к своим, и не смеет признаться в этом. Поэтому в важные минуты он действует с решимостью отчаяния.

Михоэлс чудесно конденсировал эти противочувствия в мимической сценке подписи контракта между Шимеле и его компаньонами-мошенниками. Шимеле не понимает их юридического жаргона, но не желает показать свое невежество. Он подозрительно насторожен, но и готовно податлив. Он боится сказать «да» и не решается сказать «нет». Ему дают воображаемое перо, и он берет его с осторожностью, дублированной решимостью. Он борется со своими неподатливыми пальцами, ибо не привык писать, но пытается скрыть это, подражая манипуляциям заправских писарей: он разглядывает кончик воображаемого пера, снимает с него соринку, вытирает о волосы, пробует на бумаге, отряхивает, опять разглядывает, и наконец, нацелившись, рывками, от буквы к букве, наносит подпись на бумагу. Одолев препятствие и крепко поставив точку, он наливается гордостью и с достоинством выпрямляется на стуле. Он немного поднимает брови, и на его лице появляется даженисходительное выражение к этим самым «компаньончикам»: они убедились, что он не нивесть кто, сунувшийся с калашным рылом в суконный ряд, а вполне на высоте обстоятельств. Михоэлс сразу переводит это обретенное чувство уверенности и самоудовлетворения «Семена Макаровича» в привычную профессиональную жестикуляцию «Шимеле-портного»: Семен Макарович, горделиво глядя на компаньонов, торопящихся спрятать подписанный им контракт, произвольно делает движение кистью правой руки, точно она выдергивает иголку с ниткой из сукна: что-де шить, что-де писать, ему одинаково привычно!

Тот же лейтмотив «руки с иглой» Михоэлс проводит и в сцене первого появления богача Семена Макаровича в кругу местной аристократии: он старательно церемонничает, отвешивает поклоны, произносит тирады, но глаза его профессионально оглядывают покрой костюмов, брови сами собой взлетают, губы поджимаются, а рука чуть-чуть дергает кистью и как бы делает стежки; явно, что он живет двойной жизнью: в качестве Семена Макаровича он силится быть не хуже всех этих господ, а в качестве Шимеле он критически оценивает чужое портняжническое искусство и примеривает его к собственному умению. Зрительный зал легко читает все эти михоэлсовские подтексты и отзывается шорохом и смешком, пробегающим по рядам кресел.

В последнем акте Михоэлсу, в сущности, нечего было делать. Возвращение невольного блудного сына в «дом отчий», к простому люду, после того как случайное богатство «улетело с ветром», интерпретировалось как освобождение от мерзости тунеядства и возврат к честному труду. Но развитие сюжета не давало Михоэлсу никаких опорных пунктов для умной и оттеночной игры. Новых черт в Шимеле показать было нельзя. Коллизий в финале не было. Все свелось к декларациям и декламациям. Михоэлс энергично делал и то и другое — трогательно пел песенки о благостях простой жизни, шумно вел за собой ансамбль, празднующий его возвращение к простым людям, смачно плевался при упоминании богатеев и тунеядцев, но и только! Грановский не нашел ничего нового для заключительного акта. Он повернул сцену к недавно испытанным эффектам; «200.000» стали вариантом «Колдуньи»; Шимеле был под конец подменен Гоцмахом. Это было не финалом, а лишь выходом из положения.

IV

Роль Шимеле была этапной. Не условно, а взаправду после премьеры «200.000» Михоэлс проснулся знаменитым. Он стал настоящим любимцем зрителей. Евреи и неевреи потянулись в ГОСЕТ. Михоэлса смотрели по многу раз. Публика стала помихоэлсовски петь его песенки и на его манер жестикулировать. Отныне Михоэлс в значительной мере определял собой интерес к ГОСЕТ и успех ГОСЕТ. Правда, это ничего не меняло во внутренней субординации, и Грановский все так же властно вел театр, а Михоэлс все так же благовольно исполнял; никаких наружных трещин, которые поведали бы миру, что в царстве датском не все благополучно, — не было. Но по существу дело стало меняться: во внутренней жизни ГОСЕТ отныне был уже не один, а два центра; установилась некоторая неписаная, но признаваемая конституция: театром руководил Грановский, актерами — Михоэлс; ставил спектакли Грановский, ставил роли Михоэлс; лицедействовали по Грановскому, играли по Михоэлсу; создателем сценического стиля был Грановский, создателем актерского стиля — Михоэлс.

Теперь, после «200.000», вопрос состоял в том, будут ли совпадать или разойдутся обе эти линии. Для Михоэлса и его товарищей по труппе дело шло о репертуаре. Будет ли в пьесах то, что Лев Толстой называл изюминкой, то, что взволнует актера, вспыхнет в нем пламенем важной мысли, страстного чувства, перебросится за рампу и охватит зрителя? Лишь в этом случае большое искусство Михоэлса, вышедшее впервые в «200.000» на свет божий, сможет разрастаться и крепнуть. Репертуар определял Грановский. Правда, его возможности

были невелики. Еврейская драматургия не давала простора выбора. Но и в ее нешироких границах руководитель ГОСЕТ брал не то, что должен был. Он был заворочен «карнавальной-стью», «масками». Надо сказать жестче: ему хотелось пойти еще дальше в этом направлении и насадить в ГОСЕТ стиль «ревю» и «юбербретль». Его рейнгардтовщина стала падать до кафешантанности, и хотя на афишах ГОСЕТ по-прежнему значились имена классиков — Шолом-Алейхема и Гольдфадена, они теперь так же прикрывали собой кабаретные спектакли, как имя современника Вевьюрки; именно таков был стиль постановок «Трех изюминок», «Десятой заповеди», «137 детских домов» и т. п. Тут играла душа Грановского. Но для Михоэлса здесь могло быть только ученическое «повторение пройденного». Поскольку пьесы шли, — он играл; играл, как всегда, добросовестно, порой весело, при случае изобретательно, но без души и без огня, да и в чем было черпать огонь?

На крайних флангах такой репертуарной линии стояли два спектакля: на одном — «Ночь на старом рынке» Переца, на другом — «Труадек» Жюля Ромена. «Труадек», поставленный в 1927 году, естественно завершал серию. Тут был для Грановского «большой стиль» кабаретности, ибо роменовская пьеса была развернута буффонно, с буффонными персонажами и буффонными ситуациями, на еврейском материале, который так легко укладывался в нужные режиссеру формы. Натан Альтман блистательно помог ему декорациями. Такого парижского бульвара, какой он создал лаконичными средствами, при помощи линии лампионов, уходивших вверх и вглубь, мы больше не видели. Но госетовской труппе было трудно, — и сугубо трудно было Михоэлсу—Труадеку. Сразу сказалось и благородное свойство его дарования: обязательность органичной связи с образом. В Труадеке он должен был играть французского академика, «впавшего в дебош», а он не знал, что такое французский академик и что такое впасть в дебош. Он должен был пародировать их, а он не чувствовал, куда, как и чем наносить удары. Его положение было тем тяжелее, что Грановский требовал буффонады, а педализация лишь увеличивала фальшь и неуверенность игры. Задачи Михоэлс так и не решил. Он нашел выход лишь в подмене персонажа: он пустил в ход своего рода вариант героя «200.000»: его «Труадек» — это «Семен Макарович», лишенный души «Шимеле-портного». Местечковый богатей предстал вместо парижского «бессмертного». В «200.000» жена Шимеле, требуя, чтобы он принял импозантный вид зажиточного человека, говорит ему: «надуйся, надуйся!» Так и выглядел Труадек у Михоэлса. Это была неудача — милостью Грановского.

Иными причинами была обусловлена неудача «Ночи на старом рынке». Тут вообще не могло быть удачи. Эту вещь

можно читать про себя, ее уже нельзя читать вслух, ее вообще нельзя ставить на сцене. Вопли и метания мертвецов мостечкового кладбища, воскресающих ночью, чтобы проклясть когда-то прожитую нищенскую жизнь, можно как-то почувствовать и осмыслить в художественном слове, но этого нельзя увидеть и в это немислимо поверить в сценическом воплощении. Сцена немедленно станет ареной лирической лжи, — в особенности если еще пьесу Переца вести на подмостках как «карнавал ужасов». Но именно так и ставил ее Грановский. По знаменитому толстовскому слову, он пугал, а нам было не страшно. Все надрывались на сцене, а в зрительном зале царил холод. У актеров не было оттенков: за рампой шел истощенный крик, вдруг падавший в нарочитый шепот. Зрительный зал все слышал, но ничего не чувствовал, ибо все это было понарошку; к тому же он почти ничего не видел, ибо на сцене царила либо тьма, либо полутьма. Но тем самым могучее средство общения со зрителем и воздействия на него — эмоциональность актера, живой язык его слов и жестов — доходило искаженно или смутно или не доходило вовсе. Михоэлс должен был чаще бороться с такими препонами, нежели жить своим образом. Физического напряжения от него требовалось больше, чем художественной проникновенности. Он играл роль свадебного шута бадхена, когда-то в жизни веселившего людей на свадьбах и празднествах, а теперь, в смерти, проклинающего жизненную маету и самого бога. Это был Гоцмах по-перецовски, мистико-трагический скоморох, скачущий и кричащий, изнемогающий от невозможности найти правдивый язык и от простейшей затраты сил. Казалось, что Михоэлс вот-вот вообще сорвет голос и сядет на пол, ибо уже не сможет ни говорить, ни двигаться.

Астрономическое расстояние отделяло холодную гиперболику такой игры от теплоты и тонкости Шимеле Сорокера. Тут опять-таки был тупик.

Между тем со времени «200.000» прошло целых четыре года — большой срок, опасно большой, способный приостановить рост молодого актера, если он не такой крепыш, как Михоэлс или Зускин. Но оба они вынесли искуc.

В тот же традековский 1927 год счастливая придумка принесла в ГОCЕТ инсценировку классической вещи классического мастера еврейской литературы: «Путешествие Вениамина III» Менделе-Книгоноши или, по-еврейски, Менделе Мойхер-Сфорима. К счастью ГОCЕТ, это был только актерский спектакль. Его несли на своих плечах целиком два актера — Михоэлс и Зускин. Более того, по всей своей композиционной структуре он ими очерчивался и за их пределы не выходил. Даже ежели бы Грановский и хотел проявить свои карнавальные наклонности, он мог применить их лишь в одной экзоти-

ческой сценке, проходной и не определяющей. Справедливость требует признать, что он проявил такт и сдержанность и не нажимал педали. Вдохновенная двоица Михоэлс — Зускин так властно вела спектакль за собой, что, может быть, впервые руководитель ГОСЕТ ощутил свою режиссерскую задачу в том, чтобы самоустраниться. Он только бережно создавал рамку вокруг ведущей пары. В этом была его заслуга. Он не мешал. Он оставил зрительный зал лицом к лицу с двумя героями. А их судьба на сцене, опять-таки впервые в ГОСЕТ, вся шла не внешним, а внутренним планом, — не приключениями жизни, а приключениями души. Приключения жизни были ничтожны и глупы, приключения души были возвышенны и трагичны. Именно об этом рассказал дедушка еврейской литературы Менделе-Книгоноша, и это должны были передать зрителям Вениамин — Михоэлс и его друг Сендерл — Зускин.

Повествование о путешествии Вениамина просто. В еврейском местечке Тунеядовке живут два никчемыша, голяки из голяков, Вениамин и Сендерл, презираемые и обижаемые всеми, даже своими драчуньями-женами, базарными торговками, содержащими их бога ради. Но у Вениамина есть свое святое-святых и тайное-тайных: вера в царство счастья и справедливости, и эта вера томит его, вынуждает делиться с людьми, которым поведать об этом он не умеет и не смеет; лишь один человек слушает его и, слушая, верит — Сендерл; однажды в экстазе они отваживаются покинуть местечко и идут искать благословенную страну; с несколькими медяками и ломтем хлеба они трогаются в путь, беспомощно плутают по дорогам, изнемогают, снова бредут и в конце концов опять оказываются возле постылой Тунеядовки. Вот и все.

На сцену ГОСЕТ могло попасть из повести лишь то, что обладало долей сценичности, — само трагикомическое путешествие двух друзей. За пределами сцены остались чудесные авторские страницы Менделе-Книгоноши, все, что не могло превратиться в диалог. Но и взятого было довольно, чтобы поставить перед Михоэлсом и Зускиным огромную задачу, какой они еще ни разу не решали. Они должны были лепить образ «литературой». Она обязывала их убрать начисто эксцентрику, ограничить жест и движение мерой подсобного приема, дать предельный вес и выразительность художественному слову, насытить им роль так взволнованно и так скорбно, чтобы перелить чувство прямо в зрительный зал и вызвать ответную волну. Оба актера сделали это. Было даже поразительно следить, какие незнакомые черты проступали в их знакомых обликах. Такими мы их еще не видели. Тут была полнота вдохновения. Впервые хотелось обозначить их игру этими словами. После премьеры пресса отмечала, что публика встала, как

один человек, когда сомкнулся финальный занавес. Зрительный зал гремел.

Что было нового в игре Михоэлса и в чем поддерживал его Зускин? — В том, что Михоэлс не столько «играл», сколько «читал». Он «читал Менделе» — он вел важную, жизненно-важную беседу с другом и через него со зрительным залом. И ему и Зускину, в сущности, не очень нужны были грим и костюмы, а еще меньше — декорации. Не так давно, незадолго до кончины Михоэлса, на одном из вечеров во Всероссийском театральном обществе оба они именно так, в обычном житейском виде, сыграли сцену из «Путешествия Вениамина», и это было прекрасно и убедительно. Гримировка и костюмерия нужны были главным образом для того, чтобы создать дистанцию времени и отодвинуть повествование в местечковое прошлое. Декорационность была побочностью. Все главное шло через слово, лепилось словом. Это удалось — это было подлинным триумфом. После «Вениамина» Михоэлс стал первоклассным художником-чтецом, в уровень с лучшими советскими мастерами чтения вообще, и первым еврейским мастером, в частности.

Что внушал он своей ролью-чтением? Обычно говорят о «еврейском Дон-Кихоте», и под стать такому восприятию Вениамина подтягивают Сендерла к Санчо Пансе. Не думаю, что нужно прикрывать Сервантесом Менделе-Книгоношу. Это больше мешает, нежели помогает понять Вениамина и его друга. Не всякий неудачный мечтатель — Дон-Кихот, а его верный спутник — Санчо Панса. Сервантесовский герой — активный борец, умеющий и желающий пролить свою кровь за дело справедливости и чести; только борется он не с действительными носителями зла, а с ветряными мельницами, стадами овец и иными фикциями; в этом смысл и бессмертие сервантесовского романа. Ни одной точкой не прислонишь к этому Вениамина: он лишь беззаветно мечтает, но ни за что не борется; его мечта высока, разумение беспомощно, воля ничтожна; он способен уйти из Тунеядовки, но лишь чтобы дойти до города Глупска и вновь оказаться в Тунеядовке; поэтому он — обреченец; его нельзя, жалеючи, не любить, но и нельзя, узнав, не отрицать. Кто-нибудь за него, некая сила извне должны взорвать Тунеядовку и Глупск, иначе для него и ему подобных нет ничего, кроме нищеты и умирания.

Михоэлс как-то назвал этого мечтателя «Вениамин — подрезанные крылья». Это точнее и глубже выражает существо образа. Надо лишь, чтобы метафора не перекатывалась замыслу через голову, ибо крылья подрезаны не у орла, а у певчей птицы в клетке, которая не в силах упорхнуть, хотя дверца клетки открыта. Таким и выводил Михоэлс на сцену своего Вениамина, трогательно милым и обыденно-жалким человек-

ком, в приплюснутой к голове ермолке, в трепаном «капотце», в коротких штанах, с торчащими из-под них кальсонами, с платком, повязанным вокруг шеи, — знаком отправления в путь; и еще более тонкой подробностью, чудесно примененной Михоэлсом: бородой, перевязанной посередине тесемкой, чтоб не трепалась в дороге. Негромким словом напутствия самим себе: «в добрый час! с правой ноги!», и зыбко-нетвердым шагом начинается путешествие друзей на госетовских подмостках; и в той же скромности движения и жестов продолжается и заканчивается. Ни мечтательный подъем, ни житейская суетливость не выводили Михоэлса из этой сдержанности. Тот, кто внимательно следил за его игрой, мог отметить, что даже в мгновенья шорыва, когда руки могли бы взлететь вверх, они оставались у Михоэлса полусогнутыми, почти прижатыми к бедрам — «подрезанные крылья!» — и только от локтя к кистям силились подняться вслед за голосом, высоко взметавшим чудесные слова, которые одни царили над напряженно слушавшим залом.

«Вениамин III» кристаллизовал масштабы михоэлсовского дарования. Отныне его возможности были огромны. «Система Грановского» уже не определяла их. Еще в большей степени, чем раньше, значительность его работы зависела от глубины и жизненности госетовской драматургии. Она теперь решала все. Нельзя было дольше задерживаться на местечковых штампах. Это уже мстило за себя. «Человек воздуха», сыгранный весной следующего, 1928 года, оказался и не мог не оказаться малозначительным: инсценировка, сделанная по Шолом-Алейхему, занималась все тем же бесцельно суетящимся в поисках заработка мелким делягой, который «в зерне» был давно показан, еще в дебютном михоэлсовском «Якногозе», в «Агентах» и затем повторен, размножен, расцветен ГОСЕТ в стольких позднейших спектаклях. Михоэлс сыграл своего «человека воздуха», как всегда, старательно, по возможности, весело, но не слишком душевно. У него уже не было пафоса к этим образам.

В ином переложении, более жизненно осязательно, в фильме «Еврейское счастье» он отобразит такую судьбу глубже и точнее, но не взволнованнее, да и не могло быть иначе... Это — отжитый день. Советские театры кругом уже дышали другим. На их подмостках шла новая жизнь. Большой репертуар революции вступил на сцену: 1925, 1926, 1927 и следующие годы — это этапные исторические спектакли: «Виринея», «Любовь Яровая», «Бронепоезд 14-69» — в Вахтанговском, Малом, Художественном, не говоря уже о застрельщиках, молодых театрах, начавших раньше, а теперь еще решительнее открывших двери темам революционной борьбы и социалистического строительства.

ГОСЕТ отставал. Его еще не торопили, ибо у него были особые трудности с национальной драматургией. Ему дали даже возможность блеснуть достигнутыми успехами за рубежом. Заграничная поездка 1928 года принесла ему европейское признание. Но это признание переродилось в соблазн просидеть за рубежом сверх положенных сроков, и наступил конфликт. Он перешел в кризис и завершился разрывом. Грановский остался по ту сторону рубежа. Он продал свое гражданское и творческое первородство и быстро и трагически поплатился за это. Госетовцы во главе с Михоэлсом вернулись в Советский Союз. Теперь Михоэлсу предстояло быть уже не только первым актером. Ему надо было вести театр. К этому подвела логика вещей и событий. Для него и для ГОСЕТ наступил новый этап.

1949 г.

Мих. Леви́дов

Мысль и страсть

1. ПЕРЕД ЗАНАВЕСОМ

Театр. Великое и властное искусство. Оно сопутствует человеку с первых же дней его исторического пути: вникая в историю театра, перелистываем мы страницы двух тысячелетий. И с первых же страниц этой истории убеждаемся в своеобразном ее строении: вместо прямой, вертикальной линии диаграммы роста, какую ожидали видеть, видим мы линию волнистую, зигзагообразную, словно горный кряж предстал перед нами, с плоскогорьями, низинами, крутыми отрогами, грандиозными вершинами. Античный театр — Аристофан и Эсхил, — какие могучие вершины в самом начале пути! Долог затем путь по низинам эпохи гибели античной культуры, по мрачным ущельям и провалам феодального средневековья, короткий пробег по плоскогорью Возрождения, и вот вздымаются вонзившиеся в небо хребты испанского театра, театра елизаветинцев и наивысшая на всем пути вершина — Шекспир...

Культура буржуазного театра, как и античного, ведет свое начало сверху, а не снизу.

И на этом пути — от Эсхила к Шекспиру и от Шекспира к Ибсену, Шоу, Пиранделло — наблюдаем мы постоянно демонстрацию некоторых основных законов театра, хотя внешне различных по форме и выявлению своему. Взаимоотношений жизни и театра касается один из них — и главнейший. Не бояться кажущегося отдаления от жизни — таков этот закон. Театр мысли и страсти, тот, который стремится не изображать

жизнь, а на жизнь воздействовать, — этот театр никогда не смешает правдоподобия с правдой. И он бежит от внешнего правдоподобия, он не хочет обезьянничать жизни, он не стремится подражать ей, ему чуждо безликое равнодушие фотокамеры, ему ненавистны мертвые буквы бытового протокола и отвлеченный вялый рисунок натуралистической записи. Он берет то, что могло бы казаться неправдоподобным, случайным, парадоксальным в своей среде и своей эпохе и, работая не над статистическими вероятностями, а над динамическими возможностями, создает ценности искусства, связанные с жизнью.

Связаны они не только потому, что через них познается жизнь, но и потому, что воздействуют на жизнь. Это — активный театр, и ему противостоит театр пассивный, стремящийся зацепиться за внешнее правдоподобие.

Пусть цепляется — мы знаем, что «все преходящее — только подобие» (Гёте).

От Эсхила и Аристофана до Шекспира и от Шекспира до наших дней видим мы манифестацию этого основного закона театра. «Неправдоподобными» были великие античные драматурги: разве так часто наблюдали жители Афин и Фив кровосмесительную связь между матерью и сыном, разве сталкивались они в своей повседневной жизни с проклятием, нависшим над Эдипом? И, право, «невероятным» должен был казаться современникам аристофановский заговор женщин против мужей. А когда Плавт и Теренций оправдоподобили античный театр, — что ж, тогда сменились гордые вершины скромными холмами умеренных плоскогорий!

А однажды возник великолепный спор между скромным холмом и высочайшим пиком. Бен Джонсон, современник Шекспира, упрекал своего коллегу в неправдоподобности. Здравый смысл смиренномудрого Бена возмущался тем, что Грин, Марло, а больше всех — этот Шекспир, показывают несуществовавшие, несуществующие события на сцене театра, что тщится оный Шекспир проходом десяти статистов показать бои многотысячных армий... То ли дело писать, как я, говорил почтенный Бен, скромные, «реальные» пьесы, в которых все как в жизни. Сколько же было потом исторических двойников у этого Бена, бросавших упреки в неправдоподобии Расину, Мольеру, Ибсену, Шоу, нашему Грибоедову, Гоголю, Сухово-Кобылину! И как они правдоподобны — все эти полтора пьес Скриба! Но он, первый Бен Джонсон, был крепко прав, безукоризненно точен, споря именно с Шекспиром, ибо самый невероятный, максимально неправдоподобный из всех существовавших театров был театр Шекспира! Великая мысль, могучая страсть — разве они правдоподобны? Только правдивы.

2. БЕДНЫЙ, БЕДНЫЙ ШЕКСПИР!

Но вот уже гаснет свет. Сейчас отдернется занавес, и перед нами начнет разворачиваться это фантастическое сплетение самых нелепых неправдоподобностей и противоестественнейших невероятностей, сейчас мы увидим эту наиболее «нереальную» и в истории театра, и у самого Шекспира пьесу «Король Лир».

Опять Бен Джонсон? Нет, история не сохранила для нас мнения Бена о «Лире».

Тут вступают в дело бойцы опасней Бена. Гёте — это не Бен. Толстой — ведь это не Бен.

А Гёте по-настоящему был возмущен первой сценой «Лира», считал ее «бессмысленной», то есть лишенной жизненной правды, и хвалил немецкого режиссера за то, что он первую сцену в постановке опустил. А Толстой?

Нет в его словаре достаточно сильных слов, чтоб заклеить невероятность, противоестественность первой сцены. И если может показаться, и не без основания, что, отрицая Шекспира целиком, наслаждается Толстой главным образом своею собственной смелостью в нарушении «правил игры» (весь мир притворно восхищается, а я нет), то в разборе «Лира» кричит с каждой строки настоящая и возмущенная искренность. Толстой был просто оскорблен этой «уродливостью» «Лира» как художественного произведения.

Гёте, Толстой... Бедный, бедный Шекспир!

Однако единого ли Шекспира обвинять в неправдоподобной бессмыслице и противоестественных уродствах? Ведь этот бессовестный плагиатор, как мы знаем, ничего сам не выдумывает, все его творчество течет из «источников». И в самом деле: эта тема старого короля и трех дочерей, любовь которых он придирчиво стремится проверить, как же она стара!

Если триста с лишним лет отделяют нас от шекспировского «Лира», то не меньшее количество столетий отделяют Шекспира от первых источников темы. Находим мы ее уже в одной из первых исторических хроник, в «Римских деяниях», где повествуется о «мудром императоре в городе Риме», испытывавшем любовь дочерей... Встречается она и в хрониках Роберта Глостерского, Джона Хардинга, Ричарда Графтона, наконец — в знаменитых «Хрониках» Р. Холлиншеда, основного поставщика руды для обогатительной фабрики Шекспира. Холлиншеда же читал не только Шекспир, но и великий поэт Эдуард Спенсер, воспевший историю Лира в шести стансах десятой песни второй книги своей «Королевы фей»; Холлиншеда читал юрист Джон Хиггинс, воспользовавшийся классической темой для коллективного сочинения «Зерцало правите-

лей»; Холлиншеда читал, наконец, безымянный автор пьесы, написанной лет за десять-двадцать до шекспировского «Лира» и называвшейся «Подлинная хроника об истории короля Англии Лира и его трех дочерей»; «отвратительное произведение» — говорит об этой пьесе один из первых издателей и комментаторов Шекспира — Теобальд; «ничтожное и скучное произведение» — присоединяется Перси; «старая глупая пьеса» — замечает Каппел, и, судя по приводимым из нее в шекспировской литературе цитатам, так оно и есть.

Старая классическая тема, популярный бродячий сюжет, упорно возникающий все снова и снова в средневековом эпосе, — так ли он неправдоподобен, уродлив и бессмыслен, как вам это кажется? — мог бы Шекспир возразить Гёте и Толстому... И если он неправдоподобен, то не сказал ли один из нас, поэтов, что смешивать нельзя «правдоподобие чувств» с «истиной страстей»?

Я жду начала «нереальной» пьесы, и мне кажется, что Шекспир с большим удовлетворением процитировал бы Пушкина.

3. КТО СМЕЕТСЯ?

Уже отдернут черно-красный занавес — едва мы всмотрелись в него, едва услышали этот первый аккорд пьесы, сделанный рукой художника Тышлера, но мы почувствовали, что звучит черно-красный занавес, звучит мраком и страстью; уже промчалась перед нами первая сцена — Кент — Глостер — Эдмунд; в ней торопится сам Шекспир, спеша сообщить зрителю два основных элемента завязки: Лир делит царство, Эдмунд — незаконнорожденный сын...

И вышел Лир.

Первое впечатление от оформления сцены — от костюмов персонажей, — впечатление очень густое, плотно материальное, оседающее ядром взволнованного удивления, и первая реакция на появление шута (его не ожидаешь здесь, нет его в первой сцене у Шекспира) — все это властно отбрасывается резко отшвырывается появлением Лира, обликом Лира — его первым жестом — рука протянулась к уху шута, его первым звуком — звуком смеха.

Кто засмеялся? Вот этот старик, — нет, старикашка? Хилый, дряблый, как будто и жуткий, и, конечно, отталкивающий, несомненно, злобный, и как будто мышинного цвета, с пьяноватым блеском глаз, с движениями раздерганными, с жидкими космами седых и скудных волос... Конечно, он засмеялся, он и потянулся к уху шута; такой и должен смеяться этим дребезжащим, пустым и дряблым смехом, смехом гнили и малярии, такой и должен протягивать руку таким проказливо-расслаблен-

ным жестом. Кто ж это — Лир? Кто угодно, пожалуй, Федор Павлович Карамазов, но никак ведь не Лир. И всплывает привычный облик: могучий старик, не то Моисей Микеланджело, не то сам господь Саваоф, грозные волны волос, эффектный взмет маститой бороды, бурные раскаты громового голоса, властный жест, огненный взгляд, гневный рык... Взгляните на портрет хотя бы Ирвинга в этой роли, вы увидите Лира «с головы до ног».

Когда при первом появлении Михоэлса в сознании всплывает тот, привычный облик — всплывает как попытка защититься от разящей неожиданности формы, то вместе с ним всплывает и неясная еще, но ударяющая своей сильной простой мысль.

Если — могучий Лир, если — господь Саваоф, если — обычный классически-ирвинговский рисунок роли, то ведь правда что-то справедливое есть в недоумениях Гёте, в ненавистнических высказываниях Толстого — хотя бы по поводу этой первой сцены! Громадный Лир — воплощение «величия, могущества, силы, власти, мудрости» (этими существительными перебрасываются шекспироведы с XVII века по XX, говоря о первой сцене пьесы, и мы их находим в только-что опубликованной статье С. Динамова), и вдруг такая несуразность, как раздел царства, такая глупость, как требование словесных выражений любви.

Как хотите, но что-то не вяжется тут! И вспоминаем, кстати, что всем шекспироведам было как-то не по себе, когда говорили они об этой первой сцене — не так смело, как Гёте и Толстой, а бормотали скороговоркой, что сцена, видите ли, экспозиционная, что без нее не было бы и пьесы, что автор допустил здесь некую натяжку, условность, ну, словом, все то, что говоришь, когда пытаешься защитить, чего защищать по душе никак не хочется, никак не может.

Но это все тогда, когда перед нами «могучий Лир». А если на сцене Лир Михоэлса — лишенный «силы и мудрости»? Если на троне — не грозный деспот, а дряблый шут? Тогда не нужно ссылок на все эти натяжки и условности, не нужно вежливого бормотания, тогда полным голосом можно воскликнуть: она закономерна, она потрясающе подлинна, она правдива, эта выходка шута на троне, она введена не для того, чтобы заинтересовать интригой, но для того, чтобы дать экспозицию образа Лира. Прав, прав Михоэлс, артист громадного таланта и тонкого интеллекта, таким давая Лира.

Почему прав? Да по той простой причине, что прав художественной правотой Шекспир, именно таким задумав Лира. И не случайно в этой сцене Шекспир два раза заставляет Корделию упомянуть, обращаясь «в сторону», то есть к зрителю, что она любит отца не меньше, если не больше сестер. Зачем

это нужно Шекспиру? Да только затем, чтоб у самого недогадливого зрителя и тени сомнения не оставалось в нелепости, несуразице, шутовском характере, наконец, выходки Лира. Но если так, то сомнение возникает насчет характера этой пьесы, и шатаются все наши обычные о ней представления. Трагедия о большом человеке, «Короле» с большой буквы — так принято понимать «Лира», — как же может быть шутовская выходка положена в основу трагедии? Это отнюдь не по-шекспировски.

Но дело в том, что уже в самом начале нашего путешествия мы знаем твердо: пьеса «Король Лир» — не о короле написана. Но и не о шуте. Как будто бы шут — и безусловно не король: таков пока Лир. Об этом сказал нам Михаэлс своим обликом и смехом. И сказал в согласии с Шекспиром.

4. МЕЧ И КОРОНА

Продолжим наше путешествие.

С небрежной усталостью слушает Лир — король ли, шут ли — речи старших дочерей. Так присутствуют при надоевшем, давно знакомом ритуале, что и доказывает еще раз: все происходящее для Лира — лишь издевка. Ответ Корделии. Какова же первая реакция Лира на ее ответ?

Лир. Говори!

Корделия. Ничего, мой государь.

Лир. Ничего?

Корделия. Ничего.

Лир. Ничто получится из ничего. Скажи еще раз*.

«Ничто получится из ничего». Это еще шутка — ее повторит Лир и в дальнейшем, но шутка злобная, жестокая. Если пошутила и Корделия, — все дело обернется шуткой, если же нет... И Лир застыл в злобном ожидании. Но нет — Корделия не шутит.

Снова тот же смешок, но чуть более осмысленный, нотка недоверчивого удивления в нем. Еще раз испытывает Корделию:

Лир. Так ты правду говоришь?

Корделия. Правду, мой государь.

Лир. Так молода и так черства?

Корделия. Молода, государь, и правдива.

Лир. Значит так: тогда приданым твоим будет правда.

* Перевод отрывков из «Лира» здесь, как и в дальнейшем, мой.
Прим. М. Левидова.

Не шутка уже — грозная насмешка, и Лир словно становится в этот момент выше ростом. В руке меч, но он не мечом разит, а своим монологом, словно острым кнутом, хлещет Корделию, и не скажешь, чего больше в монологе — злобы ли или радости от злобы. Сколько времени прошло с момента, как мы увидели его, — пять, десять минут? Лир уже другой, в нем появилось нечто новое, сейчас он словно весь насыщен властным чувством и владеет им одна цель. Чувство это — злоба к Корделии, цель эта — причинить боль Корделии. И все дальнейшее подстегивается этим чувством, осмысливается целью. Сцена с дочерьми: Лир заключает с ними договор о «ста джентльменах», он — весь в движении, он мчится по сцене, он кланяется Гонерилье и Регане, низко приседая, разводя руками, широким приветливым жестом он как бы разыгрывает театральную сцену на тему: мир, любовь и благополучие существуют между мной и ими, — сцену, рассчитанную на Корделию, на которую то и дело он оглядывается, и что-то еще есть в этой сцене от шутовства, злобного шутовства. Но вот сцена с Кентом — и тут только ярость: волна, ураган, страсть ярости. И меч в его руках — это меч, а не кнут. Меч занесен над головой Кента движением, восклицающим: я не шут, я король; и чувствуется, что только ярость возвела его в корольи... Меч занесен над головой Кента, это мы видим, но еще ясней мы видим подтекст движения: над головой Корделии занесен этот меч. И когда, обернувшись от Кента к короне, он разрубает мечом корону (этот момент ввел постановщик спектакля С. Э. Радлов и этим обогатил пьесу Шекспира), разрубает пополам — для Гонерильи и Реганы, — знаем мы: через корону — Корделию разит этот страстный удар, а те две — только статистки, манекены в пьесе, разыгрываемой Лиром.

И сцена с бургундцем и французом — Михоэлс ее ведет снова «на Корделию».

Ярость не уменьшилась, она сжалась, сгустилась, ушла внутрь и заговорила вновь языком шутовской издевки. И Лир уходит, пройдя через первое, быть может, в жизни потрясение. Он уходит, коронованный страстью, в тот момент, когда снял с себя и разрубил на части свою корону — Корделии в наказание и в отмщение; и в этом, конечно, смысл сцены. Еще короткая сцена между дочерьми и — финал акта; выносятся на авансцену стремительным броском тот, настоящий шут, он поет свою песенку мрачно-пронического отчаяния; мы сообщаем, что за весь акт он ни слова не сказал, ни звука не произнес, а казалось, что провел он большую роль с колючими репликами и страстными монологами: глубоким смыслом была насыщена великолепная мимическая игра Зускина.

И перед глазами черно-красный занавес.

5. В АНТРАКТЕ

К чему же мы пришли на этом первом этапе нашего эмоционального путешествия?

В антракте несколько слов об этом будут уместны. В антракте — ибо проходящая сейчас перед нами сцена второго акта (по транскрипции ГОСЕТ, у Шекспира — это вторая сцена первого акта), сцена Эдмунда — Глостера, Эдмунда — Эдгара, — в судьбах Лира также некий антракт.

Лир в первом акте — король «с головы до ног»: так читают Шекспира многочисленные комментаторы и бесчисленные актеры, с большим или меньшим талантом игравшие эту роль. Лир в первом акте или, точнее, в начале акта — шут с головы до ног: так прочел Шекспира Михоэлс. Так кто же он — шут или король?

Повременим с ответом и продлим эти различные пути прочтения.

Если король, то первый акт это нисхождение Лира, начало скорбного трагического пути — в гибель, в катастрофу, в ничто. Как будто это так: ведь отдал Лир корону, перестал быть королем, отсюда и возникает трагедия. Правда, несколько непонятно, как может возникнуть трагедия из глупости, из каприза, но это — между прочим, в скобках.

А если шут? Как тогда предстает перед нами первый акт? Повременим, повременим с ответом.

Но запомним: в пространстве и на протяжении первого акта появилось у Лира новое качество; и такое, на какое не сочли бы мы его способным, судя по первоначальному нашему впечатлению, жесту и звуку Михоэлса, по опустошенному, выхолощенному его смешку. Это качество — страсть. Кем бы ни был вначале Лир, к концу первого акта он стал человеком страсти. А это значит — с шекспировской точки зрения, — если еще и не полноценным, то уже человеком. Это запомним твердо и обратимся к другому человеку страсти, представшему перед нами в антракте. Неполноценному, но все же, в шекспировском понимании, человеку.

6. ДИТЯ ЖЕСТОКОЙ СТРАСТИ

Весь первый акт стоит Эдмунд в отдалении, на отлете, как бы вне сцены. Это хорошо: один этот штрих свидетельствует о глубоко проникновении постановщика Радлова в замыслы Шекспира. Эдмунд не действует — ожидает, наблюдает, его время придет.

И сгущает, уплотняет в себе ту же черту характера — страсть. Но вот она взметнулась, взорвалась этим величественным монологом, открывающим второй акт. Итак, мы слушаем

Эдмунда, который — пока по крайней мере — больше человек, чем Лир.

Эдмунд. Ты — природа — мое божество, твоими законами я связан! Зачем я должен быть мучеником обычая и позволить придирчивости людской толпы обездолить меня — потому лишь, что на двенадцать или четырнадцать оборотов луны родился я позже брата? Я ублюдок? Ну так что же! Разве я ничтожней от того? Разве тело мое не столь же стройно, дух мой не так же благороден и облик мой не столь же хорош, как у отпрыска честной дамы? Почему же клеймят они нас позором, низостью, ублюдством — низок, низок! Чтобы создать нас в сладостной своей тайне, природа отдала больше мастерства и жестокой страсти, чем отдано на зачатие целых толп ничтожеств, зачатых на вялой, пресной, усталой постели, зачатых в зыбком полусне! Что ж, если так, законный Эдгар, ваше достоинство будет моим: ведь отец любит ублюдка Эдмунда не меньше, чем законного сына. Прекрасное слово — законный! Что ж, мой законный, если поможет мне это письмо и удастся мой план, — низкий Эдмунд вознесется над законным сыном. Я расту. Я крепну. Ну, боги, встаньте за ублюдка!

Так знакомимся мы с Эдмундом. И это первое знакомство, знакомство под лозунгом свирепой, гордой и страстной искренности импонирует, нужно признаться, больше, чем первое знакомство с Лиром. Но этого и хочет Шекспир, Эдмунд для него — не «проходная», не «эпизодическая» фигура, ведь монолог его не уступит по силе натиска знаменитому монологу Шейлока, ведь есть в Эдмунде отблески мрачного, но могучего света Макбета и Ричарда — людей-великанов, борющихся с «ошибками судьбы», требующих — в своем понимании — полного права на жизнь! Мы знаем: этих людей-великанов, не ублюдков, а законных сынов средневековья, жестоко карал Шекспир, но мы также знаем, что в какой-то мере он им сочувствовал, и отсюда возникала трагедия — трагедия этих зачатых самой природой в припадке «жестокой страсти». Так, может быть, пьеса «Король Лир» — это трагедия об Эдмунде, подобно тому как «Венецианский купец» — это пьеса не об Антонио, а о Шейлоке?

Нет, это преждевременный вывод. Но не преждевременно, а, пожалуй, уже поздно констатировать, что постановщики «Лира» слишком мало думают об Эдмунде, и в этом смысле прекрасный спектакль ГОСЕТ исключения не составляет.

Слишком мало, настолько мало, что вычеркивают как не «относящийся к делу» второй монолог Эдмунда в этой сцене, а в нем — один из ключей, возможно, главнейший ключ ко всей этой пьесе.

Послушаем и этот монолог, в котором Шекспира больше, чем Эдмунда.

Глостер, убитый ложным разоблачением Эдмунда насчет Эдгара, пессимистически сетует на «времена», на «хаос», воцарившийся в мире (гамлетовские нотки), приписывая это вмешательству природы в людские дела — губительному влиянию небесных затмений. И говорит Эдмунд:

— Вот она — великолепная глупость мира! Стоит нам впасть в несчастье, в котором мы чаще всего сами виноваты, и ответственность за катастрофу мы возлагаем на солнце, звезды и луну. Как будто мы становимся негодяями по велению необходимости, дураками — по небесному предначертанию, мерзавцами, ворами и плутами — под давлением небесных сфер, пьяницами, лжецами и развратниками, — подчиняясь влиянию планет; и как будто бы все наше зло навязывает нам божественная воля. Изумительно хитер этот любитель потаскух, возлагающий на звезду ответственность за козлиную свою похоть! Отец мой сошелся с матерью под знаком драконьего хвоста, а Большая Медведица была моей повитухой — так, стало быть, поэтому я резок и жаден до плоти! Я был бы таким, как есть, даже если бы девственнойшая звезда на небесном своде мигнула при моем ублюдочном рождении.

Этот монолог важен в плане Эдмунда, он значителен в плане всей пьесы — об этом далее, — и этот монолог — манифест. Манифест самого Шекспира, вступившего в бой с основным постулатом философии средневековья о человеке — пленнике предопределенности. Здесь отстаивает Шекспир лозунг Возрождения — свободу воли человеческой, право на творчество своей судьбы. Отказаться от этого лозунга — значит признать: неоткуда возникнуть страсти, нет места для трагедии и, следовательно, нечего делать человеку в мире. Свое право на творчество, на гениальность отстаивал Шекспир в этом монологе, и не доверил бы его Эдмунду, будь для него Эдмунд безразличен...

7. ПЕСНЬ КОРОЛЯ

Тем временем вернулся Лир. С охоты.

Достаточно часто мы спорим о том, как нужно ставить Шекспира. А ответ прост: ставить так, чтобы становился он еще богаче. Обеднить Шекспира трудно, обогатить легко: драгоценный камень не превратишь в стекляшку, но скрытую в нем, еще большую, чем видимая, ценность легко обнаружить прикосновением шлифовального инструмента.

Радлов обогатил Шекспира в своей постановке, и это особенно относится к сцене возвращения Лира с охоты.

Лир вернулся с охоты. Он поет.

Лир поет эту песнь, королевскую песнь? Хилый старик ее поет? Нет, это страсть, жизненная стихия поет, это могучий оркестр гремит, это властный ураган ворвался на сцену.

Что же произошло? Ведь Лир потерял корону, ведь согласно обычному чтению пьесы, он идет вниз, в пропасть, в гибель!

Но мы, с Радловым, с Михоэлсом, читаем пьесу иначе. И помним: потерял корону и приобрел страсть. Да, эту страсть гнева и ненависти, обрушившуюся на Корделию. Поет он так, как никогда в жизни не пел, но его песнь — лишь продолжение той внутренней мелодии, с которой он поднял меч, чтобы разрубить корону и отомстить Корделии.

Но Корделии нет, а гнев и страсть ждут своей жертвы. Ее недолго ждать. Песнь замолкает. Сцену с Кентом Михоэлс ведет на грозовой сдержанности, на притаившейся эмоции — и становится душно на сценической площадке. Пусть скорее грянет взрыв.

И дрогнуло небо.

— Кто я, сэр?

В теории словесности подобный вопрос называется вопросом риторическим. Но ведь теория словесности, она составляет без расчета на такого драматурга, как Шекспир, такого актера, как Михоэлс. Ибо как раз риторики нет у драматурга и актера. Есть сдержанное удивление — словно ответ на вопрос имеет значение чисто познавательное. Небо дрогнуло, но взрыв еще не грянул, — только воздуха стало меньше на сцене. Затем — сцена с шутком, повторяющая (шекспировский прием), но «на расширенной базе», сцену с Кентом. Как долго она длится! Аберрация: она длится две-три минуты, но эти минуты мучительны: мучительные, злые удары наносит Лиру шут. Весь он — словно извив острого, быстрого бича, — внешний облик Зускина способствует созданию впечатления, и бич взвивается, вонзается, жалит жгучей насмешкой. Но Лир спокойно сносит пытку, Лир начинает что-то понимать, и — как это ни странно — радостно понимать. Приходит Гонерилья. Ее уничтожающий монолог. В ответ странный вопрос Лира: — Вы наша дочь? Вопрос все в том же плане: не дать разразиться взрыву из боязни, что будет он недостаточно силен. Презрительная издевка Гонерильи на тему: брось, старик, шутить, ты уже не имеешь права быть шутком, поскольку у тебя нет короны. Опять насмешка шута. И опять тот, прежний вопрос Лира, но «на расширенной базе»:

— Кто-нибудь здесь знает меня? Нет, это не Лир: разве Лир так ходит? так говорит? а где его глаза? Слабеет ли его разум? В летаргии ли его чувства? Ха, — это не сон! Кто скажет мне — кто я?

Скажет, ответит шут:

— Тень Лира!

Шут тормозит взрыв. Но все-таки еще не время. Лир еще длит свою театральную игру, и мы понимаем, что он жестокий актер, этот Лир, и обыгрывает он свою эмоцию, свое стремление:

— Пожалуй, правда тень, ибо по внешним признакам знания, разума я был ложно уверен, что у меня есть дочери. Как ваше имя, прекрасная дама?

Взрыв, но со стороны Гонерильи: ей кажется, над ней издевается злобный старик, так вот же тебе, бессильный старик, я скажу все слова, довольно! И тогда, тогда только разорвалось небо...

— Мрак и дьявол!

Разорвалось небо залпом проклятий, и в зале этом громовыми раскатами звучит песнь короля, та самая, которой начался акт. Но там она была беспредметна, а здесь — это песнь торжествующей ненависти, торжествующей, ибо получила она стоящий объект; песнь воинствующей страсти, знающей, куда ей направиться, что ей испепелить. В этой песне сгорел без остатка мелкий актер, злобный шут, и родился человек, то есть, по Шекспиру, поддержанному, освещенному Михоэлсом, возникло первое качество человека: страсть. Он приобрел ее как будто еще в первом акте — в форме ненависти к Корделии, но она тогда направлялась по ложному пути, была неоправданна, права на нее Лир не имел. А сейчас — под ударами злости Гонерильи — право на нее завоевал. И тем более дорого и радостно ему это право, что сейчас Корделию он может любить, ибо ему есть кого ненавидеть. О Корделии он вспоминает уже здесь и уходит — обогащенный не только страстной ненавистью к Гонерилье, но и возвращающийся или, быть может, рождающийся в новом качестве любовью к Корделии, — уходит ко второй сестре.

8. К ВЕРШИНЕ!

Так начал Лир, проживши восемьдесят лет, свою подлинную настоящую жизнь. Но оказалось — жизнь нелегка. А особенно когда протекает она в одной стихии — ненависти, ставшей страстью. Этому учит Лира дальнейшая сцена (по Шекспиру — второй акт) с Реганой. Нам кажется, прав был Радлов, — обе сцены, с Гонерильей и Реганой, включив в один акт: занавесом их не отделишь.

Ибо в сцене с Гонерильей Лир начинает подъем, а в сцене с Реганой продолжает взбираться на вершину стихийного своего чувства, и прерывать путешествие для отдыха нельзя.

Но путешествие неслыханно трудно, и Лир боится, не потеряет ли он обретенную силу. Под знаком этой боязни ведет

Михоэлс сцену с Реганой. И потому артист увеличивает нажим на прием, примененный уже в сцене с Гонерильей,— прием «обыгрывания» эмоции, подсказанный, конечно, Шекспиром. Вот он становится на колени перед Реганой, жестоко пародирова сцену первого акта, с поклонами и приседаниями. И мы чувствуем: Лир это делает потому, что ему становится страшно. Вот ласкает он Регану, треплет ее по щекам, и неощутимо почти переходит ласка в удар — он ее бьет по щекам. И мы понимаем: это оттого, что Лир боится,— он не выдержит напора эмоции, если не дать ей выхода в плане театрального обыгрывания. Сцены ласки, переходящей в удары, нет у Шекспира, ее ввели постановщик и артист, и это большое творческое завоевание. По-театральному строит Шекспир во всей этой сцене монологи Лира. Лир как будто все время умоляет Регану, унижается перед ней и трижды заканчивает свои монологи мольбы и бессилия оглушающим ударом грома, гневным возгласом властелина:

— Кто осмелился посадить моего слугу в колодки!

С невероятной силой трижды, и все сильней от раза к разу, дает этот возглас Михоэлс.

В чем же секрет этого шекспировского приема «театрализации»? Вводит он его как режиссер, стремясь дать благодарный материал для актерской игры? Нет, тут говорит и великий художник-мыслитель. Лир сопротивляется напору стихии, сделавшей его своим вместилищем, боится, не взорвет ли его самого эта вдруг найденная, обретенная жизнь в страсти. И отсюда не только игра с эмоцией, отсюда эти вопросы самому себе: не сойду ли я с ума; и отсюда этот страшный вопль, который почти шепотом испустил Михоэлс:

— Сердце мое! Мое вздымающееся сердце — тише, стой!

Слишком сильно бьется сердце, когда поднимаешься на вершину, как его утишить? Что еще противопоставить напору стихии?

Лир нашел, что противопоставить, и отсюда, с этого момента появляется в гениальнейшей пьесе Шекспира некое новое качество, новый и важнейший идейный момент. Взобравшись уже почти на вершину страсти, Лир начинает понимать, что он только-только у подножия мысли.

А страсть одна еще не делает человека человеком, хотя уже убивает в нем актера и шута.

9. У ПОДНОЖИЯ

Нужно признать: в последнем монологе этого акта Михоэлс не поднялся до Шекспира, ибо не показал рождения этого нового качества в психике Лира. Слишком во власти «вершины», он не учел значения «подножия».

А между тем Шекспир говорит об этом недвусмысленно. Но говорит, как это часто бывает у него, и от своего лица и от лица Лира.

В ответ на реплику Реганы, что он не нуждается и в единственном слуге, Лир не раздражается гневным, яростным проклятием, не применяет метода притворного унижения, а ведь вся сцена пронизана именно этими двумя нотами. Нет, он вступает с ней словно в философскую полемику, он предается — первый раз по пьесе — размышлениям общего характера, к нему прямого отношения не имеющим. Впрочем, зачем говорить за Шекспира, пусть скажет сам:

Регана. Ни одного не нужно.

Лир. Не ссылайся на то, что нужно. Самый жалкий нищий — и он сверх нужного имеет что-нибудь. Если ограничить жизнь лишь тем, что нужно, то жизнь человека сравняется с жизнью скотской. Разве для тепла тебе нужны роскошные наряды? Эта ткань тебя не греет, так она тонка, ее нужда не требует. То же, что истинно нужно...

Пауза в тексте. Воспользуемся ею, оборвем монолог.

Эти слова — больше для Шекспира, чем для Лира. Как и в монологе Эдмунда, они принципиально для Шекспира важны. Здесь он предстает знаменосцем гуманистического мышления, здесь наносит удар феодальному мировоззрению, церковно-католической точке зрения на человека как на сосуд смирения.

Человек имеет право на большее, чем то, что со стороны кажется нужным. Так не решайте же за человека, не ограничивайте его потребности! Таков гордый лозунг Возрождения, пропагандируемый здесь Шекспиром.

Но Лир? Как попал этот лозунг к нему? Не натяжка ли здесь? С мастерством, изумительным и для Шекспира, Лиру отдается этот лозунг:

— То же, что истинно нужно — о, боги! — терпенье, терпенье мне нужно! — говорит Лир.

Это уже начало монолога о себе.

У Лира нет не только излишка, но и того, что нужно. А нужно ему не сто рыцарей, у него отобранных, не корону, не почет, нужнее всего, истинно нужно — терпенье. Для чего? Чтобы осмыслить, что же произошло, чтобы понять себя не только в плане себя, но и в какой-то общей концепции, чтобы подняться не только к вершине страсти, но и к вершине мысли, к подножию которой он только-только приблизился этим монологом.

И он уходит в степь, чтоб думать. Ибо если будет он только переживать, жить в страсти, он сойдет с ума, ибо путь его

же только к страсти — эта часть пути уже за ним, но и — к мысли. Уходит в степь. Его не изгоняют — Шекспир на этом настаивает, — уходит сам.

10. БЫЛА ЛИ БУРЯ?

Куда? Ответ известен: в степь, в бурю. В знаменитую шекспировскую бурю, которая кажется многим комментаторам кульминацией пьесы, венцом шекспировского творчества!

Так вот: была ли буря?

В тексте Шекспира буря есть. О ней говорится и в ремарке, и в репликах персонажей на всем протяжении акта. Но пусть позволено будет сказать: еще гениальней был бы этот акт, не будь в нем бури. И пусть позволено будет предположить: введя бурю, Шекспир художник и мыслитель капитулировал перед Шекспиром режиссером-постановщиком.

Каким предстанет перед нами этот акт, если бури нет?

Мы помним монолог Эдмунда о том, как слабые, глупые люди хотят вменить природу в свои дела. Так и с Лиром, еще не ставшим настоящим человеком. У него буря в сердце, и он недоумевает, почему нет бури в природе, и обращается к шуту, чтобы тот сделал, сыграл бурю. Лир хочет, чтобы природа работала на него, для него — человек пробуждается в нем под знаком крайнего индивидуализма, эгоцентризма. Об этом явно говорит Шекспир устами побочного персонажа, монологом которого открывается акт (характерно, что с чисто драматургической точки зрения монолог совершенно излишен).

— Он (Лир) заклинает ветер сбросить землю в океан или обрушить океан на землю, чтобы все, что существует, или переменялось или погибло...

Понятно, что об этом молит Лир. Но мог бы об этом он молить и еще сильнее; трагически или трагикомически (а это и хочет Шекспир) звучала бы мольба, не будь бури. И если б к шуту обращался Лир, чтоб у него «лопались щеки», чтоб он в «бешенстве выл», и если б звучал этот монолог на фоне страшной, мертвой тишины, бесстрастного равнодушия природы, насколько был бы этот монолог трагичнее!

В своей экспозиции рисунка роли — еще задолго до спектакля — Михоэлс высказывался именно в этом смысле. Не его вина, если ему не удалось это сделать.

Но удалось, великолепно удалось ему в этом акте другое. То, мимо чего прошел он в последнем монологе второго акта: показать рождение мысли Лира.

Нет нужды цитировать этот знаменитый монолог Лира о бедняках, лишенных крова, о которых раньше не умел он думать, о том, кто настоящий человек, а кто — подделка под чело-

века, и т. д. Всю силу своего творчества, пронизанного интеллектом, вложил Михоэлс в организацию этого монолога и показал зрителю, как мучительно взбирается Лир к вершине мысли, как облагораживается, осмысливается интеллектом стихийная страсть. Монологи эти перемежаются у Лира припадками «безумия» (о них — дальше). Михоэлс не боится обнажить это «безумие», заставив Лира лаять по-собачьи вместе с шутом и Эдгаром, и такова правда творчества Михоэлса (в противовес правдоподобию), что нас не шокирует собачий лай на фоне философских размышлений, не гаснет страсть от мысли, не тонет мысль в эмоции, объединяются обе линии в могучем рисунке человека, ищущего себя через страсть и через мысль. Тут высшая точка мастерства Михоэлса потому, конечно, что тут он ближе всего к Шекспиру.

Так была ли буря? В сердце Лира буря, и в этой буре он себя нашел. Был шутом на троне, назывался королем, стал человеком: через пламень страсти, через холод мысли. Такова формула Лира, таков его путь. И путь этот не сверху вниз, а снизу вверх; не от величия к падению, не от могущества к слабости, не от силы к бессилию, не от мудрости к слабоумию, как внушает внешний ход пьесы, а — обратный путь! Ибо бессилён, немощен, слабоумен был он в первом акте, был он дряхлый манекен в короне, был пустым сосудом. Таким показал его Михоэлс в начале пути, сумел наполнить сосуд — умно и страстно — в дальнейшем. И в этом — громадная его победа.

Но что же случилось с Лиром дальше? Нашел ли равновесие наполненный сосуд?

11. СМЫСЛ БЕЗУМИЯ

Лир стал безумным, помешавшись от страданий. Правда, потом к нему вернулся если не разум, то проблески разума, и он умер в состоянии полубезумия-полуразума. Таково мнение Эдгара, Кента и прочих «очевидцев и соучастников прощшествия», и на этом мнении, очевидно, базируется официальная версия многих комментаторов, считающих, что судьба Лира, по существу, окончилась в третьем акте.

Но это ложная версия. Если был Лир в каком-то смысле безумным, то только в первом акте. Но не в сцене бури и не после нее. Лир умер не только в полном разуме, но и в гордом разуме. Свое путешествие в страсть и мысль проделал он до конца и победоносно.

Что же касается линии безумия, то нужно продумать любимый прием Шекспира: скрывать за видимой завесой безумия горячий и воинствующий разум. Как и Гамлет, завесой безумия отгородился Лир от мира — феодального мира, чтобы за

этой завесой могли сверкать, не ослепляя не только персонажей пьесы, но и зрителей театра «Глобус», молнии смелой мысли.

Мысли судьи. Ибо теперь, в потрясающей сцене с Глостером из четвертого акта (ГОСЕТ объединил при больших купюрах четвертый акт с пятым), Лир судит не себя, не дочерей, а этот мир вокруг него. И от индивидуального зла и горя переходит к проблеме горя и зла социального. Вина есть, но виновных нет: таков лейтмотив суда.

— Можно видеть, что делается в этом мире, и не имея глаз,— говорит Лир Глостеру,— посмотри своими ушами, смотри, как ваша справедливость обрушивается на вашего вора. Слушай ушами — меняйтесь местами — и, раз-два, где судья и где вор? Видел когда-нибудь, как собака фермера лает на бедняка? И несчастное создание убегает от пса? Но ведь тут ты видишь великую эмблему власти — собаку слушаются, ибо она в официальном чине...— Конечно, за завесой безумия должны были скрыться такие молнии мысли. Такой пафос социального обличения мог доверить Шекспир лишь «безумному» Лиру. «Ваша» справедливость, «ваш» бедняк, «ваш» мир, говорит Лир. Он не признает этого мира, приходя в который «люди плачут о том, что попали они на громадную сцену дураков». Но как сделать этот мир другим — не знает Лир, как не знал Шекспир.

Таково «безумие» Лира, с горькой иронией говорящего о себе — «каждый вершок — король». О как о м себе говорит он? О нынешнем — в рубище? Нет, конечно, о том Лире, на троне, с короной: он теперь твердо знает цену тому Лиру.

И — гениальнейший штрих Шекспира — сцена Лира с Корделией. Он и ей не доверяет своего разума, своих прозрений, хоть отдает ей всю любовь, всю страсть. Но обретенная мысль для него дороже, ее он оставляет себе.

— Пожалуйста, не смейтесь надо мной, я очень глупый, старый человек, я прожил семьдесят лет и, сказать правду,— боюсь, что не совсем в своем уме...— И еще раз:

— Я стар и глуп...

Только шекспировские сумасшедшие умеют так тонко скрывать свой разум.

Михоэлс в своей трактовке обходит тактичным молчанием тему притворного безумия Лира. Дав мощный рисунок Лира — мудреца и философа (на фоне собачьего лая) в третьем акте, здесь, в четвертом, он концентрирует свои творческие усилия на последних эмоциях Лира, и в финальной сцене — у тела Корделии — создает концепцию, потрясающую своей глубинной простотой и суммирующую всю роль. Мотив песни, той страстной песни короля,— это смех мудрый, покорный и грустный, и короткий вопль скорби.

Путешествие — через страсть и мысль — кончилось в скорби. Человеку, настоящему человеку в этом мире — современном Шекспиру мире, который проклял он в «Лире» с такой силой, как, быть может, ни в одной из пьес своих, — остается только в скорби умереть.

12. АНТИ-ЛИР

Но еще раньше Лира умер Эдмунд. Сошел со сцены этот второй герой пьесы, этот «анти-Лир». Так можно и должно назвать его, ибо по конструкции пьесы судьба Эдмунда «обратно аналогична» судьбе Лира. От величия к ничтожеству, вниз по линии несчастий идет Лир; от ничтожества к величию, вверх по линии успехов идет Эдмунд; зловеще-мрачную роль в судьбе Лира играют его дочери; зловеще-мрачную роль в судьбе дочерей играет Эдмунд. Обратная аналогия целиком выдерживается во внешнем виде пьесы. И во внутреннем ходе. Ибо мы видели этот внутренний ход и знаем, что от ничтожества к величию идет Лир. И опять-таки, в плане обратной аналогии, — от величия к ничтожеству идет Эдмунд, если смотреть чуть глубже, не только на поверхность пьесы. Известным величием наделяет его Шекспир: мы помним его первые монологи, где предстает он — «дитя жестокой страсти», несправедливо обойденный судьбой и вызывающий судьбу на поединок. В поединке этом одерживает он как будто внешние победы, но с каждой победой все меньше в нем остается человеческого. И к финалу нет уже человека: есть слепая, голая, бушующая страсть, пожравшая все кругом и самого себя. Шекспир очень четко на этом настаивает: пожравшая все кругом и самого себя. Ведь по вине Эдмунда гибнут и Гонерилья, и Регана, и Корделия, и Лир. Но и сам Эдмунд гибнет по своей вине (письмо к Гонерилье). Ибо страсть, не взнузданная, не облагороженная, не осмысленная интеллектом, должна погибнуть; а интеллект у Эдмунда, его творческая мысль, ярко блеснувшая в начале пьесы, чем дальше, тем явственнее исчезает и заменяется хитростью, коварным расчетом. Слепая страсть ведет к гибели. Такая участь грозила и Лиру — в третьем акте, на вершине страсти, но этой участи он избежал, начавши новый и труднейший путь, принципиально недоступный для Эдмунда: к мысли.

Вот поэтому Эдмунд гибнет, а Лир умирает. Эдмунд гибнет якобы случайно; но зритель понимает глубокую основательность шекспировской концепции. Страсть убила в Эдмунде человека, то есть осудила самое себя. А Лир умирает победоносно, сделавши свое дело в жизни, сделавшись судьей над жизнью и осудив ее, то есть пройдя до конца весь путь страсти и мысли.

Таким образом, мы видим, что две линии Лира и Эдмунда в архитектонике спектакля, по существу, лишь одна линия. Лир объясняет нам Эдмунда, а Эдмунд оттеняет Лира. И неполноценен тот спектакль «Короля Лира», где мы забываем об эдмундовской транскрипции этой единой линии.

Нужно сказать, что в спектакле ГОСЕТ мы о ней забыли.

Эдмунд — труднейшая роль. Своеобразный сплав Ричарда и Яго — вот Эдмунд. И понятно, что громадный талант необходим, чтобы эту роль сыграть не только в обычном «злодейском» плане, но и объяснить зрителю внутренний ее смысл и значение Эдмунда в пьесе. Этого не сделал актер, исполнявший эту роль в спектакле ГОСЕТ, но необходимо добавить, что постановщик спектакля не облегчил, а затруднил его задачу, пойдя на недопустимые купюры в роли, — о них уже была речь...

И в итоге Лир, лишенный «анти-Лира», должен был нести на своих плечах всю философскую нагрузку пьесы, освещать внутренний, глубинный ее смысл.

13. МУЗЫКА И ПУБЛИЦИСТИКА

Михоэлс с великолепной смелостью отбросил «классическую» трактовку роли Лира. Свою задачу он видел в создании из роли некой музыкальной темы, динамически развивающейся от сцены к сцене. Традиционная трактовка роли приучила нас к «могучему» Лиру в первом акте, к «несчастному» Лиру в остальных: то есть предполагалось, что роль состоит из двух принципиально разных кусков, и считалось, что тем талантливее актер, чем ярче будет у него контраст между этими кусками. От такого понимания решительно и резко отказался Михоэлс, противопоставив ему музыкальное строение роли.

Но ведь и музыка знает контрасты частей?

Да, но при единстве темы, каковое достигается системой лейтмотивов. На системе лейтмотивов и основано музыкальное строение роли у Михоэлса. Они очень звучны и настойчивы на всем пути пьесы. Мы помним и этот жест — рука тянется к голове, чтобы еще и еще раз проверить, нет ли на голове короны; мы помним и этот все возвращающийся смех. Но лейтмотивы не повторяются механически у Михоэлса: они каждый раз возникают в обогащенном качестве, на расширенной, так сказать, базе, с увеличенным смысловым звучанием. Партитура, на которой построил Михоэлс свою трактовку роли, — истинно прекрасное произведение сценического искусства, насыщенное глубокой логикой, волнующее и покоряющее.

И тут важно отметить, что Лир Михоэлса не на «пустом месте» возник. Музыкальность — основная стихия творчества

этого замечательного актера, которого, честно говоря, мало знали до «Лира». Между тем уже в роли Вениамина («Путешествие Вениамина III», постановка ГОСЕТ 1927 года) Михоэлс демонстрировал это основное качество своего исключительного таланта. Музыкальность здесь нужно понимать не в смысле владения телом, ритмичности движений и жестов или соответствия между движением и звуком по далькروزовской системе. И это идет в счет, но не определяет счета. Такая — в узком смысле слова — музыкальность характерна для всех актеров ГОСЕТ. Михоэлс же во всех своих ролях средствами этой музыкальности дает философию образа, вскрывает тему судьбы. Ему приходилось это делать на неполноценном, дешевом художественном материале («Человек воздуха», «200.000»). Прекрасный материал «Вениамина» позволил ему дать изумительный образ, но «Путешествие Вениамина» — не драматургическое произведение, не полноценная пьеса, это скорее лирико-философское стихотворение, прочитанное средствами театра.

Но «Вениамин» был использован для Лира. Оттуда идет и система лейтмотивов, и смысловая, больше того, философская композиция жеста. На опыте «Вениамина» базируется исключительное богатство «мизансцен лица», продемонстрированное Михоэлсом в Лире.

Но именно весь — до Лира — сценический путь Михоэлса дает основания для возникновения нашего с ним спора — по Лире.

Некоторое недоверие к слову на сцене (возникшее в ГОСЕТ в связи с бедностью драматургического материала) проявилось и в Лире. Шолом-Алейхем от этого недоверия не страдает, а Шекспир — страдает.

Выше уже было отмечено: философский монолог Лира в конце второго акта не захватил Михоэлса — тут пламя факела словно метнулось в сторону. Но и в четвертом акте, в сцене с Глостером, равной которой по идейной глубине, по чрезвычайной насыщенности мыслью не так легко найти и у Шекспира, Михоэлс словно увядает. Быть может, потому, что эти монологи, принадлежащие более Шекспиру, чем Лире, «выпадают» из роли? Да, они выпадают. Они даже недействительны. Они — мысль, выраженная только в слове, — не в эмоции, не в мизансцене, не в положении. Они, говоря нашим языком, откровенно публицистичны.

Но напрасно Михоэлс не доверяет этому слову, этой публицистике. Мне кажется, он боится разрушить музыкальное строение роли этим как бы извне вторгающимся элементом и потому словно старается не заметить в своей интерпретации двух этих монологов, сильнейших образцов могучей шекспировской публицистики, словно хочет сбить их с рук...

Однако напрасно не доверяет, напрасно боится и старается. Тут можно было спокойно положиться на Шекспира, отдаться в его власть: он не подведет. Михоэлс этого не сделал, быть может, не помог ему здесь Радлов,— и одного из важнейших шекспировских мотивов в своем рисунке роли, великолепном в общем итоге, рисунке,— не воспроизвел. Ирония Лира над собою он дал с большой убедительностью, но гневно-публицистическую иронию Лира, завоевавшего себе право судить мир (сцена с Глостером в четвертом акте), он не почувствовал... И значит — не до конца раскрыл глубинный смысл великой пьесы... А вполне можно было — и в его средствах — раскрыть этот смысл до конца. Можно было реализовать брошенный Михоэлсом где-то на пути к спектаклю намек на родство Лира с библейским Иовом. Пусть Холлиншед и прочие — формальный источник Лира; но «Книгу Иова» Шекспир ведь знал. Путь Иова к страсти и мысли, конечно, был творчески близок автору «Короля Лира». Своим художественным чутьем Михоэлс это понял, отсюда «библейские» моменты в его трактовке роли.

14. НОЧЬ И УТРО

Спектакль ГОСЕТ — это не только Лир и не только Михоэлс. Это вся линия режиссерской работы, изумительно целостная, чувствующаяся в мельчайшей детали спектакля, мобилизующая настороженно-взволнованное внимание зрителя на протяжении четырех с половиной часов. Это линия художника Тышлера, давшего спектаклю рамку, во многом спорную, но насыщенную пафосом мрака, крови, боли (век феодализма). Это линия переводчика Галкина, сумевшего шекспиризировать еврейский язык. Мысль и страсть Шекспира не были утеряны Галкиным: это творческий перевод; это искусство. Это линия, наконец, всего актерского состава ГОСЕТ — Зускина, Гертнера, Ротбаум, Пустыльника в первую очередь, та линия, которая прекрасно в некоторых моментах (не во всех) скрещивалась и переплеталась с линией Михоэлса. Все эти линии спектакля достойны пристального изучения, страстной критики. Конечно, они будут — и критика и изучение.

Но о принципиальном значении этого спектакля сказать трудно, хотя бы к концу нашего пути.

Шекспир писал своего «Лира» в момент, когда кончилась ночь, феодальная ночь человечества, когда занималась заря новой эпохи, той, которой он — ненавидевший ночь и стремившийся в утро — все же не доверял. Ибо это было не утро, а заря новой ночи человечества, во многих отношениях еще более страшной, чем ночь, которую проклял Шекспир. Об этой новой ночи — что ж долго говорить, вот недавно только мы

читали последний и мрачнейший о ней документ, называется он «Путешествие на край ночи»,— мы знаем роман Луи Селина, сгусток ненависти, скорби и боли.

Эта эпоха, эта буржуазная цивилизация, возвращенная в ночь, потеряла все, в том числе и Шекспира. Нашли Шекспира мы — страна, эпоха и люди подлинного утра истории человечества. В той ночи немислимо представить себе путешествие в мысль и страсть, свидетелями которого мы были в этом незабываемом спектакле. Ибо мысль там растленна, а страсть мелка.

А в нашем молодом мире еще не расчерчены маршруты всех путешествий, но все дороги сольются в великом пути мысли и страсти освобожденного и творческого человека. На этом пути найдем мы своих Шекспиров, а до того — сделаем своим того Шекспира, которому с нами по пути.

Спектакль ГОСЕТ делает того, старого, могучего Шекспира нашим Шекспиром... Ибо наш театр и этот спектакль выполняют то, о чем, конечно, мечтал Шекспир: воздействуют на жизнь и способствуют рождению нового мира.

1935 г.

Б. Зингерман

Михоэлс — Лир

Образ Лира, созданный Михоэлсом, может показаться сейчас, на расстоянии, когда исчезло живое дыхание актера, чересчур усложненным.

Действительно, исполнение Михоэлса основывалось на сложном, математически точном развитии обдуманых идей. Но эта сложность была основой образа почти фольклорной простоты и ясности. Мысль Михоэлса могла казаться сложной или отвлеченной, но образность его была доступной. Кроме того, в своих обобщенных концепциях он исходил из элементарных, изначальных человеческих чувств.

Его исполнение называли мудрым. Таким оно и было. При всем том это была открытая, доверчивая мудрость назидательной притчи.

Поскольку образность исполнения определялась требованиями притчи, назначение ее состояло в том, чтобы выразить через сценическую метафору самые общие понятия.

Так появились у Михоэлса жесты-лейтмотивы, обозначающие главные темы образа (скользящие вниз по лицу ладони с растопыренными пальцами, снимающие с глаз Лира пелену ложных представлений, или другой жест, когда Лир машинально проводил рукой по голове, ища утерянную навсегда корону). Они выражали не только психологическое состояние героя, но становились обязательными и привычными обозначениями его сущности, как постоянные эпитеты в образах фольклора. (Оформление Тышлера — словно игрушечные во-

ротца, которые то гостеприимно распахивались, то захлопывались, отрезая человека от крова и очага,— соответствовало этому образному строю, наивно наглядному и вместе с тем условному выражению общих идей.)

Михоэлс искал сценический эквивалент метафоричности шекспировского мышления. Сложную образность Шекспира он не стремился обойти или упростить. Он не считал ее устаревшей или риторической. Он шел ей навстречу, наслаждался ею, разгадывал ее и стремился всем сделать понятной. Он чувствовал здесь следы не эвфуизма, но фольклорности, уловил связь шекспировской образности с тропами народной поэзии, с поэтическим мышлением народа.

Стихию народности Шекспира он раскрывал в тех мотивах, образах, формообразованиях, где великий драматург Возрождения наиболее труден. Смысл замечательного дуэта Михоэлса — Лира и Зускина — Шута состоял, между прочим, и в том, что если Зускин давал почувствовать весь аромат очевидной шекспировской народности, народности юмористических присловий, плебейского здравого смысла, насмешливого и горького, то и Михоэлс раскрывал эту народность, но там, где ее меньше всего привыкли искать,— в разветвленной шекспировской метафоричности, философской содержательности его образов.

В сложности шекспировской мысли он видел сконцентрированную и навеки запечатленную мудрость народного сознания.

Как и Тышлер, в «Короле Лире» он чувствовал поэтику площадного средневекового зрелища с его наивной и многозначительной образностью. Он раскрывал ее, пользуясь всей изощренностью сценического искусства двадцатого века.

Притча о Лире, которую разыгрывал Михоэлс, была не только поучительной, но и страстной. Прежде чем поучать, она ужасала и трогала. Михоэлс был рассчитанно парадоксален и глубокомыслен в своих концепциях, в своих исходных замыслах, мизансценах, жестах, но это не мешало ему играть горячо и прочувствованно.

Обдумав свою роль, как философ, построив ее, как деспотичный режиссер, он играл ее просто, как жестокую и наивную мелодраму. Кто не хотел замечать этого сложного переkreщения, тот видел его Лира неполно и односторонне — чересчур загадочным или слишком доступным.

Больше всего Михоэлс остерегался величавой зрелищности и эпического отдаления от зрителя. Он добивался интимности — в постижении образа, в общении со зрительным залом, интимности, но и значительности.

В истории, которую он разыгрывал, была трагическая сгушченность, но в ней не было пессимизма: она звучала как поучение о жизни тем, кому еще предстояло жить.

Если в своих образных ассоциациях Михоэлс обращался к давним временам, то в идейных своих выводах он был сугубо современен. Созданный им образ вне эпохи тридцатых годов вообще не мог возникнуть. Идейный смысл этого образа был многосложен. Он нес в себе несколько тем, каждая из которых была достаточно весомой и драматичной. Все они отвечали одной цели.

Тема развенчания индивидуализма, столь активно звучащая в исполнении Михоэлса, все же была подчиненной. Главной явилась тема освобождения человека от субъективных и отвлеченных представлений. Трагическую вину Лира Михоэлс видел в удалении от реальности, в абсолютизации неких абстрактных идей, сформировавшихся вне противоречий жизни. Находившая несомненную опору в его предшествующих ролях, трактовка Михоэлса вместе с тем имела более широкое обоснования, не связанные с образами национальной драматургии.

В течение многих лет Михоэлс играл маленьких людей из маленьких местечек, принужденных обстоятельствами жить вдали от магистральных путей истории. В этих образах, одновременно бытовых и гротескных, сыгранных монументально и пронизательно, уже слышен был главный мотив творчества Михоэлса, впоследствии сделавший его актером исторических масштабов.

Воспитанные в замкнутой и узкой среде, преданные умозрительному и фантастическому образу мыслей, склонные к мечтательным предположениям, его герои сталкивались с трагической реальностью и постигали ее в долгом мучительном акте самоутверждения.

Парадоксальность искусства Михоэлса двадцатых годов состояла в том, что его умозрительные герои, беспочвенные мечтатели и схоластические философы были отнюдь не кабинетными мудрецами, не утонченными интеллигентами, но детьми народа, жившими в гуще быта, связанными с народным укладом жизни и народным образом мысли.

Со временем становилось все яснее, что рамки местечковой образности, восстановленной по воспоминаниям, с ее человеческими типами, с ее бытом и преданиями, делаются для Михоэлса тесными. Искусство артиста все больше обретало философский и трагический характер, оваянное могучими и суровыми ветрами тридцатых годов.

Михоэлс передал героический пафос этой эпохи, ее грандиозные общественные потенции и трагические конфликты, придавшие ей всемирно-историческое значение.

В тридцатые годы Михоэлс вошел с крепнущим сознанием своей сопричастности великим историческим свершениям; душа его рвалась к познанию великого, к участию в важных де-

лах общества и государства. Трагедия Шекспира дала выход его гражданским стремлениям, не разрушив при этом его поэтики, связанной с народным бытом и с фольклором.

В советском искусстве той поры тема крушения индивидуалистического миропонимания была одной из важнейших. В процессе великих общественных преобразований, переворачивавших жизнь миллионов людей, шла всеобщая переоценка взглядов, традиционно определявших взаимоотношения человека с обществом. Каждый человек оказывался вылуцен из оболочки своего частного существования и поставлен лицом к лицу с огромным, противоречивым, но и объединенным совместными коллективными усилиями миром и должен был заново устанавливать свою с ним связь.

Мужественный пафос преодоления умозрительного взгляда на жизнь, пронизывающий исполнение Михоэлса, приобретал особый смысл, — ведь он звучал в годы наступающего разгрома фашизма. Для многих и многих интеллигентов-гуманистов, вдруг столкнувшихся с грубо реальным существованием и возрастающей опасностью фашизма, проблема пересмотра старых «книжных», «кабинетных» воззрений стала жизненной необходимостью. Чтобы защитить свои гуманистические идеалы, следовало снять с них пелену произвольных, интеллигентских иллюзий. Нужно было соотнести эти идеалы с реальностью. В этом смысле трактовка Михоэлса несла в себе отзвук событий мирового значения.

Его Лир входил в трагедию со скептической усмешкой на устах, уверенный в себе и своих воззрениях, — а потом в степи в отчаянии лаял по-собачьи.

Перед зрителем появлялся маленький старый человек, который дышал воздухом истории, вызывал ее на поединок, затевал с ней дерзкую игру.

Опровергая индивидуалистические притязания своего героя, его взгляды, сложившиеся вдалеке от жизни и вопреки ей, Михоэлс верил в способность человека к познанию, к тому, чтобы сделать из этого познания правильные выводы. Он показывал, как это страшно, когда высокие представления о жизни расходятся с ее практикой, и он звал преодолеть этот разрыв между тем, что мы думаем о мире, и тем, каков он на самом деле. Он утверждал благотворность знания, как бы тяжело оно ни доставалось.

Пафос познания, пусть трагического, но до конца идущего в своих выводах, поразил современников в исполнении Михоэлса. В процессе этого не умозрительного, но действительного, практически ощутимого познания должна была пасть пелена абстрактных и субъективных взглядов. Все это закономерно осложнялось у Михоэлса еще одним мотивом, который обусловлен был общественным положением его героя.

Индивидуалист и схоласт, Лир был ведь еще и самодержцем. Исключительное общественное положение усилило в нем сознание личной исключительности. В старом короле, каким его играл Михоэлс, жило представление, что он избранник, что в силу своих особых качеств он призван осуществить некую важную и великую миссию. Мало того, что он привык противопоставлять свою волю воле всех других людей, он решил противопоставить ее реальности. Мало того, что его взгляды формировались вне жизни, он захотел навязать их жизни.

В исполнении Михоэлса звучал мотив осуждения волюнтаризма.

В понимании Михоэлса суть шекспировской трагедии заключалась в том, что Лир хотел навязать жизни своевольный эксперимент, но в конце концов объектом эксперимента стал он сам. Конечный смысл этого эксперимента заключался в традиционном для трагедии «узнавании»; узнанной здесь оказывалась сама действительность, реальная жизнь как она есть.

Такое представление о трагедии Лира потребовало от Михоэлса пересмотра существовавшей сценической традиции. Он изучал эту традицию, исследуя особенно внимательно игру трагиков конца девятнадцатого — начала двадцатого века, ему нелегко было оспаривать этих актеров, потому что многое в их мастерстве было для него образцом, потому что он учился у них тайнам построения трагической роли.

Но именно здесь, в определении принципов построения трагического характера, и находился главный пункт спора Михоэлса с великими мастерами прошлого.

Чтобы понять смысл этого спора, попробуем хотя бы в самых общих чертах представить себе сценическую традицию, против которой он велся.

Из числа актеров, которые в конце девятнадцатого века считались наиболее известными исполнителями роли короля Лира, Михоэлс с полным основанием выделяет троих: Сальвини, Росси, Барная. Другие актеры, их современники, были в этой роли и менее глубоки и менее оригинальны.

Сальвини, Росси и Барная играли Лира, казалось, во всем противоречия друг другу. Но были в их истолковании моменты, где они сближались. С этими-то общими для всех трех принципами трактовки и не согласился Михоэлс.

Концепция Барная была филистерской по своим выводам. В трагической судьбе короля Лира он видел суровый урок тем, кто пренебрегает своим высоким предназначением и вытекающими из него правами и обязанностями. Совсем непростительным выглядел в его исполнении акт добровольного отречения Лира от престола. В сценах, следующих за разделом королевства, актер со скрупулезной тщательностью показывал, как

искажаются блистательные качества величественного государя: его смелый ум поглощался болезненными галлюцинациями, гордая уверенность в своих силах уступала место жалкому ощущению беспомощности. Барнай создавал назидательную, натуралистически-гнетущую картину разрушения умственных и нравственных сил человека, который добровольно отказался от почестей и долга, предназначенных ему.

Трактовка Росси была куда человечнее. Он показывал Лира королем-деспотом, взбалмошным, эксцентричным и нетерпимым. Жестокие удары судьбы гасили его разум и пробуждали в нем добрые отцовские чувства.

Трагедия Лира у Росси заключалась в том, что отцовские чувства смогли пробудиться в старом взбалмошном короле, только когда тот перестал быть королем. А перестав быть королем, он обрек эти чувства на поругание.

Играя Лира, Сальвини, как и Росси, оставался в пределах семейной трагедии, хотя и придавал ей более широкое социальное значение. В противовес Росси, он изображал Лира не выжившим из ума деспотом, а благородным и простодушным патриархом.

Тем горше было ему видеть себя гонимым теми, кого он облагодетельствовал.

Лир — Сальвини отдал престол, чтобы насладиться плодами своего великодушия и счастьем своих дочерей, а ему отплатили черной неблагодарностью. Очень долго он не хотел признавать того, что было очевидным: черствости своих дочерей. Беспомощный, не желающий расставаться со своими патриархальными представлениями, он метался от одной дочери к другой, тщетно взывая к их сердцу.

В этом образе звучала глубокая мысль, пронизывавшая и другие шекспировские образы Сальвини, мысль о враждебности корыстного, эгоистического общества простым и благородным человеческим чувствам.

Этим трем столь непохожим истолкованиям были все-таки свойственны некоторые общие черты, характерные и для других исполнителей этой роли второй половины девятнадцатого века. Общим было развитие образа — движение по нисходящей, постепенное угасание.

Почти в любой рецензии о Лире Олдриджа, Росси, Сальвини, Поссарта можно прочесть слова, в которых звучит острая жалость и трогательная до слез грусть.

«Жалкий, беспомощный, угасающий на наших глазах Лир вызывает все время одно и то же чувство тихой грусти», — пишет о Лире Сальвини А. Кутель.

Известный русский шекспировед Н. Стороженко называет Лира Росси «царственным страдальцем», стоны которого в финале трагедии «хватали за сердце».

Вспоминая через много лет исполнение этой роли Поссартом, актриса Н. Смирнова пишет: «Даже сейчас мне хочется заплакать, когда вспоминаю его восклицание: «Корделия, дитя мое, Корделия!» Разбитый, уничтоженный, жалкий старик!»

Примеры можно бы умножить.

Для всех этих столь разных актеров было очевидно, что человек, лишенный собственности и власти, обречен обществом на страдания, и они сочувствовали ему, жалели его.

Михоэлс вынужден был оспорить эту концепцию, потому что путь Лира в трагедии он воспринимал не как путь угасания и дряхления.

Он не хотел играть ни трагедии обманутых отцовских чувств, ни трагедии крушения королевского величия. Он сыграл трагедию познания противоречивого и страшного мира.

Сцена раздела королевства — зерно, из которого вырастает трагедия Лира. Она единственная дает ключ к пониманию его характера. Пожалуй, ни в одной другой трагедии Шекспира завязка не играет такой исключительной роли. Здесь полнее, чем в любой другой сцене, обнаруживается противоречивость природы Лира.

Среди других трагических героев Шекспира Лир занимает особое место. В «Гамлете», «Ромео и Джульетте», «Отелло» две враждебные друг другу стороны эпохи персонафицированы в различных героях. Одну сторону эпохи воплощают Ромео, Гамлет, Отелло, другую — Тибальд, Клавдий, Яго. И в «Короле Лире» Кент, Корделия и Эдгар противостоят Регане, Гонерилье и Эдмунду. Другое дело Лир. В нем самом сошлись противоречивые стороны Возрождения. Он впитал в себя и самые лучшие и самые худшие черты своей эпохи. И нигде эта двойственность его природы не проявляется так остро, как в первой сцене.

Михоэлс сыграл ее обдуманно и проникновенно.

Под звуки церемониального марша торжественно шествуют придворные. Когда все собираются, музыка замолкает. И тогда в полной тишине, откуда-то сбоку, незаметно появляется старый король. Съежившись, запахнувшись в мантию, как в простой плащ, Лир скромно направляется к трону. Он идет, ни на кого не глядя, погруженный в свои думы. Подойдя к трону, замечает взобравшегося туда Шута, ласково берет его за ухо и стаскивает вниз. Только после этого король поднимает глаза и обводит взглядом склоненные головы придворных. Наконец, видно его лицо, отрешенное и ласковое, лицо самоуверенного пророка и скептического философа. Тут кончался придворный церемониал и начиналась притча.

Предыстория притчи и ее поучительный итог могли быть сколь угодно сложными, недаром Михоэлс так тщательно и парадоксально обосновывал мотивы отречения Лира от пре-

стола, но сама притча — наглядное изъяснение важной мысли — должна была строиться доступно, впечатляюще и экономно. Естественнo, что здесь не находилось места суетной и пышной зрелищности.

Лир являл полное равнодушие к внешним проявлениям власти и королевского достоинства. Его подчеркнутая скромность сначала вызывала недоумение.

Очень скоро оно рассеивалось.

Сев на трон, король начинает пересчитывать собравшихся, по-хозяйски тыча в каждого пальцем. Кого-то он пропустил, и счет начинается снова.

Лир безуспешно ищет глазами Корделию и неожиданно находит ее, спрятавшуюся за спинкой трона. Тогда раздается интимный, добрый старческий смешок.

Мудрый и пронизательный Лир настолько убежден в абсолютном превосходстве над окружающими, что может позволить себе пренебречь торжественными эффектами. Впрочем, иногда старый король принимает величественные позы, но для того только, чтобы их спародировать, показать, как мало придает им значения.

Можно предположить, что человек, столь скептически относящийся к внешним атрибутам власти, не очень дорожит и самой властью.

Михоэлс отверг все случайные, односторонние мотивы, которыми пытались объяснить поступок Лира. Он рассматривает отказ короля от власти как следствие двух причин: фетишизации собственной личности и полного обесценения в его глазах всего того, чем дорожат другие: власти, богатства, почестей.

Исходная мысль Лира противоречива и двойственна: считая, что ценность личности независима от того, чем она владеет, он убежден, что это положение применимо единственно к нему, в силу его особых качеств. Он готов признать формальное равенство людей, чтобы подчеркнуть свою исключительность.

Согласно традиционному сценическому истолкованию, Лир с признательностью выслушивает горячие уверения в любви Гонерильи и Реганы. Это давало возможность хоть в какой-то степени оправдать гнев, с каким он встречает холодность Корделии. Михоэлс усложнил ситуацию: Лир, решил он, достаточно умен, чтобы видеть то, что видят Шут, Корделия, Кент, что ясно с самого начала зрителю, — подлинную разницу между Гонерильей, Реганой и Корделией. Чересчур пылкие излияния старших дочерей он выслушивает безучастно и официально холодно. Их любовь или лицемерие имеют для него такое же ничтожное значение, как придворный этикет и власть, с которой он расстается.

Безучастным михоэлсовский Лир перестает быть, когда очередь доходит до Корделии. Его руки становятся мягкими и ласковыми; он снимает с головы корону и протягивает ее любимой дочери. Но Корделия оказывается скупой на слова. Тогда из уст Лира второй раз вырывается короткий старческий смешок. Только теперь задавленный, изумленный и недобрый. Лир думал слегка поиронизировать над дочерьми, заставив их заплакать за земли и власть признаниями в любви. И вдруг шутка оборачивается против него самого. Тогда король становится серьезным, надевает корону снова себе на голову, тяжело кладет руки на подлокотники трона и сурово предупреждает: «Из ничего не выйдет ничего».

Слова отречения от Корделии Михоэлс начинает произносить очень тихо, потом гнев захлестывает его, он вскакивает с трона, бежит вслед уходящей Корделии и со ступеней лестницы выкрикивает ей вдогонку страшные слова.

Лир разъярился на младшую дочь не потому, что ее сдержанность показалась ему кощунственной рядом с нежностью старших сестер, а потому, что она осмелилась противопоставить ему свою волю. Вдруг оказывается, что еще один человек, Корделия, пренебрегает короной и землями. Лир видит в этом покушение на свою исключительность, на то, что дозволяется только ему одному. Его эксперимент теряет смысл. Лир легко пренебрегает положенными эффектами, но Корделия портит ему всю игру. В других обстоятельствах Лир гордился бы бескорыстием и независимостью дочери, сейчас он проклинает ее.

Лир ругает Корделию оскорбительными словами, а глаза его помимо воли нежно ласкают ее.

Двойственное отношение к Корделии дает себя знать в течение всего акта. Лир демонстрирует полное пренебрежение к ней, но что бы он ни делал, о чем бы ни говорил, Корделия — единственное, что его интересует.

Старый король поднимает тяжелый меч, чтобы надвое разрубить корону, а Кент бросается перед ним на колени и умоляет одуматься. Тогда разъяренный Лир замахивается мечом на Кента. Тот покорно склоняет голову. В это мгновение Лир краешком глаза цепляется за Корделию, и меч опускается мимо шеи Кента.

Быстро, небрежной скороговоркой довершает он раздел королевства. Прогоняя Корделию, Лир был патетичен, теперь он настроен почти иронически. Неожиданно он становится церемонным: галантно помахивает концом мантии и отвешивает то одной, то другой дочери изысканные поклоны. Во всем этом — скрытые нотки сарказма и печать откровенного равнодушия: ему в равной степени безразличны дочери, которым он отдает земли, и земли, которые он отдает дочерям.

Любопытство и заинтересованность снова появляются у него, когда он ждет ответа от женихов Корделии.

Французский король соглашается взять ее без приданого, и Лир втайне удовлетворен — дочь не досталась корыстному герцогу. Чтобы скрыть удовлетворение, он нарочито сурово разговаривает с королем и преувеличенно любезно с герцогом. Но когда Корделия сурово упрекает герцога в корысти, Лир не выдерживает, и снова слышится его дробный, на этот раз одобрительный смехок.

Противоречивость чувств, обуревающих старого короля, прорывается в последнем жесте — перед тем как он покидает тронный зал. Медленно проходит Лир мимо Корделии, стоящей к нему спиной. Вот он поравнялся с ней, добреет его лицо, а рука поднимается для благословения. Пальцы рук уже готовы бережно коснуться плеча дочери, но Лир резко обрывает свой ласковый жест, прячет руку под мантию и, запахнувшись в нее, быстро, чтоб не раздумать, уходит.

Очень скоро Лир начинает ощущать, что его смелый эксперимент может привести к неожиданным последствиям. Однако он старается отогнать недобрые предчувствия и действовать им наперекор.

Радостный и оживленный, напевая бодрый мотив охотничьей песенки, появляется он после удачной охоты в компании веселых рыцарей. Кто-то перебрасывает ему убитого зайца, и он лихо отсекает ему ухо. В браваре Лира можно уловить еле заметную нарочитость, в легкомысленном веселье — напряженные нотки. Сомнения, грызущие его душу, становятся очевидными, когда, устало сидя в кресле, погруженный в глубокие раздумья, он хмуро прислушивается к осторожным намекам переодетого Кента и двусмысленным предостережениям Шута.

Появляется раздраженная Гонерилья, и он снова старается быть спокойным и веселым. Ему страшно не хочется сразу начинать с высоких нот. В конце концов все еще можно обратиться в шутку. «Моя ль ты дочь?» — трагические слова Лир хочет произнести с наивным юмором. Он стыдится своих упреков куда больше, чем дочь, к которой они направлены. Наглость дочери заставляет его усомниться прежде всего в самом себе.

Тревожные вопросы: «Скажите, кто я? Видно, я не Лир... Скажите, кто я? Кто мне объяснит?» — он задает очень спокойно.

В сцене раздела королевства Лир, будучи ироничным, порой играл в торжественность, теперь он настроен трагически-торжественно, но играет в иронию. Он стремится разумно рассуждать, чтобы убедить себя, что ничего не случилось и нет причин для ужаса. Когда становится ясным, что шуткой не

заговорить боль, что уже ничем не остановить надвигающуюся трагедию, он делается беспощадным и жестоким — прежде всего по отношению к самому себе, к своим иллюзиям.

Спускаясь по лестнице — прочь из дома Гонерильи! — Лир медленно, с трудом делает каждый новый шаг, словно ступени приближают его к пропасти. С таким же трудом срываются с его губ слова проклятья. Ладони с растопыренными пальцами скользят вниз по лицу: Лир стирает «пелену иллюзий», которая закрывала ему глаза. Минуту назад он пытался быть сдержанным и ироничным, — теперь он хочет быть грубым и обнажить самый низкий, физиологический смысл слов. Накликав на чрево дочери бесплодие, он глухо и размашисто бьет себя по животу. Старый король выпрямляется и словно скидывает с плеч десяток лет.

Перед замком Глостера Лир появляется собранным, готовым к отпору. После того что произошло у старшей дочери, он плохо верит в великодушные Реганы. Философ, он горд тем, что чувствует свое превосходство над дочерью: он знает ее лучше, чем она может предположить. Тут же Лиру приходится убедиться, что зло познано им в ничтожной степени.

Прибывает Гонерилья, и Лир становится предметом торга. Одна дочь согласна разрешить отцу держать пятьдесят рыцарей, другая сбивает цену до двадцати пяти, — тогда первая вовсе отказывает ему в праве иметь свиту.

Лир смятенно стоит между двумя дочерьми. Его мысль лихорадочно спешит осмыслить происходящее; в какую-то секунду все привычные представления о мире и о себе рушатся, а то, что приходит на смену, слишком страшно, чтобы это можно было признать истиной. Сначала Лир горячо отстаивает честность людей из своей свиты, потом понимает, что это выглядит наивным. Вот что ему приходится понять: он, уверенный, что ценность его личности не зависит от власти, он, умнейший из людей, презревший корону и королевские богатства, стал вещью, из-за которой идет постыдный торг! И ценность его личности определяется теперь числом рыцарей в его свите.

Во взбудораженном, потрясенном сознании Лира мелькает сравнение происходящего с той минутой, когда он небрежно дарил дочерям королевство. Со скорбной иронией он повторяет мизансцену.

«...Лишь двадцать пять, не больше провозжатых», — кричит Регана. Лир в стремительном полупоклоне поворачивается к ней. Так же стремительно он поворачивается вслед за тем к Гонерилье и в насмешливо учтивой позе ждет, сколько даст за него она. Отец сам провоцирует дочерей, умело подогревает их откровенность, чтобы обнажить всю правду, но

когда она предстает перед ним в своей пугающей наготе, его мозг не выдерживает.

Лири подносит два пальца к уголкам глаз и потом быстро отдергивает их. Впиваясь взглядом в концы своих пальцев, он замечает на них следы слез и страстно убеждает окружающих, что не плачет. Изнемогая, Лир опирается на Шута и в страхе прислушивается к тому, что творится в его раненом мозгу.

Потом трижды стучит пальцем в свой обнаженный череп и с подавленным ужасом, уверенно, почти торжественно ставит сам себе диагноз: «... Я схожу с ума».

В сцене бури отчаяние Лира достигало пределов. Редкие минуты просветления и надежды поглощались почти звериным страхом перед миром, который он наконец познал. В один из таких просветов он с раскаянием вспоминал о бедняках, про которых так мало думал раньше, в другой, взяв за руку Кента, неторопливо прохаживался с ним под грохот бури и пытливо спрашивал: «Откуда гром?» — стараясь доискаться причины всех причин. Он, который когда-то считал себя центром мира, в бурю терял ощущение собственной личности. Обращаясь к бедному Тому, он говорил ему «ты» и указывал на себя, потом говорил о себе и указывал на собеседника. Страдания, которые он переживал, начинали казаться ему всеобщими, а то, что пугало и мучило других, воспринималось теперь как личное.

Критики, да и сам Михаэлс больше говорили об исходных мотивах поведения Лира, о пафосе познания, составляющем суть образа, чем о результатах этого познания. Они охотнее указывали на заблуждения, от которых Лир избавлялся, чем на открытия, которые он совершал. Но какая же все-таки даль открывалась Лиру Михаэлсу в конце его пути?

В эксперименте Лира был риск, на который он, человек самонадеянного и парадоксального ума, шел сознательно, — на то и был эксперимент. Вообще-то говоря, он допускал, что ему могут ответить пристойным лицемерием, недостаточно щедрой благодарностью. В кругу его скептических представлений о людях находилось место и этим. Но ему пришлось увидеть такую жизнь, которая оказалась вне каких бы то ни было разумных представлений.

Открывшаяся Лиру реальность существовала, ничуть не смущаясь этим, вообще вне рациональных понятий, в сфере которых он замыслил свой эксперимент. Привычные Лиру, казавшиеся такими мудрыми и надежными философские категории вообще не могли быть применены к этой действительности, не давали ключа к ней. Все пришлось узнавать заново на собственном опыте, на собственной шкуре: и откуда гром и что такое человек.

По мере того как он подвигался в познании страшной реальности, он притягивал к себе все большие симпатии. Что значили его слабости, человеческие слабости рядом с этими бесчеловечными стихиями, злобно воющими, как буря в степи. Мыслитель, пусть заблуждавшийся, оказывался лицом к лицу с миром первозданных дебей, неупорядоченным, пребывающим в смуте и хаосе. Для того чтобы стать ровней с этим миром, в порыве трагического отчаяния, раздирая на себе ризы, Лир пытался прибегать к самым низким, бесстрашным в своей наготе словам. Он достигал своей цели в том смысле, что для самых низменных проявлений человеческой природы находил подобающие определения. Но чем грубее, физиологичнее и, следовательно, нарочитее делались его метафоры и сравнения, тем открытее становились его доброта и человечность.

Хаотичный и звериный мир вовсе поглотил бы сознание Лира, если бы не воспоминания о Корделии. Он часто произносил имя любимой дочери — одними губами, как спасительное заклятье и горестный укор самому себе. В этом словесном вздохе было столько благоговения и нежности, что оно перевешивало все остальные — грубые и страшные. Корделия осталась воплощением идеального в мире. Чем мрачнее становилась ночь, окружившая старого изгнанника, тем ярче сияло в ней заветное слово: Корделия!

Остужев, сыгравший своего Отелло в том же году, когда Михоэлс выступил в роли Лира, показал, что для мавра Дездемона была высшим воплощением гармонии, разлитой в мире. Утратить веру в Дездемону — значило для него усомниться в гармонии мира и отдаться хаосу. Михоэлс выразил ту же, в сущности, мысль, но в других понятиях и образах. Его Лир увидел страшный хаос мира, но тем крепче уверовал в свою Корделию, идеальное начало, которое в конце концов должно преобразовать и упорядочить этот хаос. Грубая практика жизни низвергла Лира из сферы умозрительных и слишком абстрактных воззрений. Но она не заставила его потерять веру в идеальное начало жизни.

Пусть мир открылся ему ужасным, бесчеловечным, все же в нем оставалась точка, на которую можно было опереться. Грязь этого изменчивого мира не могла запятнать идеал — вот почему Лир находил в себе мужество исследовать сурово представлявшую перед ним реальность и произнести ей приговор. Он пылливо и требовательно вглядывался во мрак вдруг упавшей на землю ночи, не отворачивая лица, не пряча глаз, потому что верил в утро, которое должно же принести просветление.

Просветление наступало, когда, связанный одной веревкой с Корделией, он шел в темницу. Они двигались, стоя ли-

цом друг к другу, торжественно соизмеряя шаги. Помолодевший и счастливый Лир жадно и ласково всматривался в лицо дочери, как в заново открытое лицо истины. Тогда, в первой сцене, восседая в мантии на троне, одаряя дочерей королевством, Лир был преувеличенно скромно, держался незаметно и отрешенно. Теперь в плену, связанный, он шествовал торжествующе и величаво. Этот проход Лира не имел бытового оправдания. Он был оправдан поэтикой исполнения Михоэлса — скульптурно-метафорический образ человека, закованного, но обретшего истину. И, может быть, эта была самая простая и смелая метафора из всех, употребленных Михоэлсом в этой роли. Чистота Корделии была оправданием всего того ужаса и разочарования, которые он пережил; перед ним была правда, в которой не было зверства, страха и отчаяния, истина, которая не заключала в себе несправедливости.

Финальная сцена была вершиной духовного просветления Лира.

Актер не смягчал скорби своего героя. Бережно опускал старый король мертвую дочь на землю, и из груди его вырывался едва слышный, полузадушенный вскрик. Потом он вставал, медленно обходил полукруг войск и к каждому воину обращался с немим вопросом, застывшим в глазах: как могло случиться, что умерла Корделия? Поняв, что ответа ему не дожидаться, он возвращался к мертвой, и снова, на этот раз громче, раздавался его скорбный стон: как могло случиться, что он обрел любовь и истину, чтобы тут же потерять и то и другое?

Он умирал, призывая всех взглянуть в уста Корделии, в уста, которые никогда не лгали. Последним движением руки он бережно дотрагивался до этих уст и потом благоговейно целовал свои пальцы. Умирая, Лир едва слышно затягивал мотив бодрой охотничьей песенки, которая на этот раз звучала у него легко и прозрачно.

Михоэлс по-новому истолковал великую трагедию Шекспира. Он увидел в ней не трогательную историю обманутых отцовских чувств, не дидактическое поучение о бедствиях и гибели государя, а трагедию-притчу о познании истины. Поведение Лира в каждой отдельной ситуации актер осмысливал, исходя из основных черт миропонимания Лира.

Показывая Лира человеком, полным глубоких противоречий, Михоэлс давал понять, что сама эпоха, породившая столь противоречивый характер, должна была нести на себе печать двойственности.

Актер не хотел ни облегчать Лиру путь познания действительности, ни сокращать этот путь. Процесс перерождения Лира он изображал как процесс трагический, полный муки и страдания. Лейтмотивом его исполнения была фраза: «Я ранен

так, что виден мозг». Он вел своего героя прочь от абстрактных, умозрительных идей к пониманию простых и страшных истин. Эксперимент, затеянный его Лиром — пророком и скептиком, циником и добряком, — по своим последствиям оказался чересчур жестоким. Трагедию Лиры Михоэлс видел не только в том, что истина достается Лиру ценой жестоких потрясений, но и в том, что она приходит к нему слишком поздно. Он не боялся обнажить страдания Лиры, потому что видел их конечную цель — познание правды, познание жизни в ее естестве и идеала в его необоримости.

Лир у Михоэлса не погружался в созерцание своих душевных ран, он пытливно всматривался в открывающийся перед ним мир. Актер играл не ослабление духа и смерть, а рождение человека заново. Он гордился своим новым знанием, как бы оно ни было ужасно. За каждым поворотом тяжелого пути ему все ярче светило черное солнце трагической истины.

Михоэлс раскрыл свою тему патетически и вдохновенно. Она возникла у него как тема сугубо современная, взятая не только в своем завершении, но и в своих потенциальных, еще не исчерпанных возможностях. Он сыграл притчу о человеке, который мужественно прошел свой путь отрешения от умозрительной, традиционной мудрости во имя познания жизни. Он показал смысл и опасность фетишизации собственной личности у человека одаренного, пытающегося встать над всеми людьми, противопоставить себя всем людям.

С позиций общества, которое стремилось строить свою жизнь сознательно, по осознанным объективным законам, он показал трагедию человека, который себя противопоставил не только людям, но и объективным суровым законам жизни. Он и осудил этого человека и воспел его трагическое прозрение, его приобщение к правде и человечности.

1960 г.

С. Нельс

Михоэлс — Тевье

«Мой отец на закате своих дней обратился ко мне со следующими словами, — вспоминал Михоэлс. — Сын мой, — сказал он, поглядывая на меня добрым и несколько суровым взглядом, — если представить себе, что жизнь — это азбука, то мне, простому смертному, дано было пройти лишь часть этой азбуки. Вижу по глазам твоим, что ты захочешь начать все сначала, а до конца и тебе не удастся изучить ее. А ты учти мой опыт, тогда, быть может, все же дальше моего пойдешь».

Все творчество Михоэлса было проникнуто стремлением «дойти до конца» азбуки жизни. В этом смысле он выполнил завет отца.

Но мудрость прошлого говорила отцу об ограниченности возможностей человеческого познания. Это была скорбная мудрость, в которой выражалось пессимистическое и скептическое сознание угнетенного народа. Новая мудрость нашего времени говорила сыну, творившему в свободной стране, что нет преград в постижении истины. Но надо было действительно «начать все сначала», чтобы открылся безграничный путь познания, которое делает понятными и тайны прошлого и перспективы будущего.

Страсть к познанию определила круг тем, в раскрытии которых Михоэлс видел смысл своего актерского призвания.

Образ Тевье-молочника — одна из самых значительных работ Михоэлса. Тевье стоит рядом с его наиболее глубоким творением — Лиром. В этих образах синтезировано все, что достиг-

нуто было актером на его творческом пути. В них — итоги философских раздумий и идейных исканий всей жизни артиста.

В роли Тевье-молочника выражено отношение Михоэлса к волнующей проблеме рождения нового сознания, показано, как вековая народная мудрость озаряется новой правдой. Человек, впитавший в себя вековой опыт народа, принимает эту новую правду, опровергающую почти все то, чем он жил и во что верил. Перед ним открываются новые пути, которые прокладывает человечество.

Творческий путь Михоэлса тесно связан с именем Шолом-Алейхема. Артист не раз обращался к драматургическому наследию великого писателя. В первые годы работы в театре он воплотил мечтательную и трогательную душу бедняка-книгоноши реб Алтера, создал образы портного Сорокера, Агента, Менахем-Менделя. В этих ролях внимание Михоэлса к внешней экспрессии казалось несколько преувеличенным. Он играл главным образом на внешней динамике, в нервном, лихорадочном темпе жестов и движений искал решения образа.

Вспомним затхлый, удушливый мирок еврейского местечка, где жили прежние герои Михоэлса. По узким, искривленным улочкам с покосившимися шагаловскими домишками двигались призрачные, фантастически гротескные тени людей. События, происходящие в митре, лежащем за пределами этих местечковых гетто, никак не влияли на их жалкий, прокисший быт.

Своим талантом Михоэлс освещал этот маленький мирок. В его исполнении представляли перед зрителями персонажи старого местечка, «люди воздуха». Контраст между наивными мечтаниями и скудной жизнью был основной темой актера. Михоэлс показал, как лучшие чувства подавляются в местечковой атмосфере. Показал недस्вольство, которое не осмеливается протестовать и ограничивается шуточками, усмешками по адресу местечковых богачеев. Талант актера не превозмог, однако, узости темы. Создавалось парадоксальное подчас положение: актер добродушно или зло смеялся над своими героями, и в то же время любовался ими, отдавая дань восхищения фантастической алогичности красочного местечкового быта и колоритной фигуре местечкового неудачника.

Вернувшись вновь к той же теме, актер по-иному подошел к творчеству Шолом-Алейхема. Он нашел в образе Тевье-молочника нового героя. Он увидел изумительные качества незаметного, казалось бы, человека. К герою из народа, к положительному образу большого масштаба актер стремился все последние годы своей жизни.

Новый герой, «открытый» актером, властно требовал всей полноты сценической правды, смелого проникновения в глубины человеческого характера. Михоэлс показал героя Шолом-Алейхема в новом свете. Писатель, воспринимавшийся по тра-

диции только как юморист, Шолом-Алейхем раскрылся в новом своем качестве — в остром ощущении трагизма дореволюционной жизни.

Снова придя к драматургу, стоявшему у колыбели молодого сценического таланта, Михоэлс опять очутился в обстановке, где жили и действовали его прежние герои: перекошенная лачуга, маленькое оконце, убогая обстановка. Мирок горестей и бед.

И Тевье-молочник внешне был похож на старых михоэлсовских персонажей. Но только внешне. Тевье-молочник принципиально и коренным образом отличался от всех прежних образов, созданных актером в пьесах Шолом-Алейхема. Это был прямой и откровенный, честный и грубоватый, благородный и справедливый человек, презирающий богачей, не желающий продавать свое достоинство ни за какие деньги.

Образ Тевье многогранен. В нем есть и тема пробуждения сознания, и тема разницы поколений, и трагическая тема утраты близкого человека, тема одиночества и смерти.

Все эти темы жили в образе, созданном Михоэлсом. Но, как всегда, он сумел выбрать одну основную, лейтмотивную тему и подчинить ей остальные.

Лейтмотивной стала тема познания, пронизывающая вообще весь зрелый период творчества Михоэлса.

Актер еще не произнес ни одного слова. Но в момент, когда Тевье выходит во двор, где стоит такая праздничная, пронизанная солнцем, цветущая яблоня, когда он смотрит в небо, и медленной, уверенной походкой подходит к своей лошаденке, уже возникает четкое представление о герое. Перед нами — широкоплечий, приземистый, здоровый человек с ясным взглядом и открытой душой. Открытая улыбка освещает его лицо. Он кормит лошаденку и дружески с ней беседует, так начинается его сценическая жизнь. Понурая, тощая клячонка — неизменный помощник и верный друг Тевье. Ей можно поведать о жизненных невзгодах, пожаловаться на свою судьбу.

Тевье прощается со своей лошадкой — так кончается его сценическая жизнь. Изгнанный с насиженного места, из родной деревни, где его отец и дед прожили свою жизнь, Тевье вынужден расстаться с привычной профессией и продать свою лошадь.

Вся жизнь Тевье разрушилась. Но, быть может, самое трудное горе для Тевье — вот это прощанье с клячей. Ведь она, кляча, не может понять, что люди часто вынуждены бывают против своей воли совершать жестокие поступки. У лошаденки свои — «человеческие» — представления о справедливости. Ему кажется, что она с упреком вопрошает: «Такова награда за все мои труды?»

Тонкую и грустную иронию Шолом-Алейхема Михоэлс использует для того, чтобы выявить в Тевье его мудрую человечность.

У Михоэлса Тевье-молочник — бедняк, которого жизнь загнала в узкую щель ежедневных забот о пропитании, о хлебе пасушном. Но внутренне он бесконечно богат. Груз повседневности его не придавил. Он чувствует все многообразие жизни и бесконечную радость, которую она дарит человеку. Он чувствует мир, его красоту.

Весна. Цветут яблони. За садиком вьется широкий шлях, вдали зеленеет степь. На покосившемся плетне сушатся крынки. Направо — угол продырявленной крыши коровника. Рядом — тележка, около которой, уткнув морду в пучок сена, стоит измученная кляча. Налево — ветхий деревянный домик. Здесь, где много лет живет Тевье-молочник со своей женой Голдой и дочерьми, разыгрывается драма бедняка-труженика. Прелесть цветущей украинской деревни — контрастный фон для тяжелых событий, происходящих в семье Тевье.

Тевье развозит по дачам молоко. Тощая корова и понуряя кляча — вот вся «экономическая основа» его жизни. Зато заботами его судьба не обделила. Забот и горя у Тевье хватает. Но с самого начала Михоэлс акцентирует иное. Его Тевье любит природой, восхищается ее буйным цветением. Ведь он неотделим от этой земли. Здесь его труд, его пот. Он разводит руками, как бы говоря: «Ничего тут не скажешь, мир прекрасен». Потом закрывает пальцами глаза, чтобы закрепить в себе все эти ощущения: свежесть утра, ласку солнечных лучей, молодую зелень, ликующие краски природы. Всю радость бытия.

Добрая улыбка счастья... Кстати, это единственное место в спектакле, где Михоэлс позволял себе быть растроганным, даже несколько сентиментальным. В дальнейшем, в минуты горьких испытаний, его Тевье сдержан и внутренне замкнут.

Радость бытия связана с живым интересом ко всему, что происходит на свете. В ней — ключ к любопытству, к пытливости, любознательности. Вот Тевье замечает юношу, идущего мимо двора с узелком в руке. Кто он? Откуда? Зачем учится в «классах» в Егупеце (Киеве), подобно богачам, а не работает на земле, как дочери Тевье. Ответ студента удивителен. Ему, студенту, оказывается, не по пути с богачами. «Им не дожидаться, чтобы я с ними равнялся», от них все беды.

До заброшенного местечка докатились новые, революционные настроения. Тевье относится к ним скептически. Он твердо знает, что мир, сотворенный создателем в шесть дней, стоит прочно и незыблемо. И на все — буквально на все! — случаи жизни в священном писании есть разъяснения. Он, Тевье, плохо помнит Библию, но при всяком удобном и неудобном слу-

чае на нее ссылается. Он живет патриархальными, веками укоренившимися представлениями. Не может себе представить, что возможна жизнь, в которой не будет богатых и бедных. Таков порядок мироздания. Во всем устоявшийся, раз навсегда заведенный порядок.

Тем не менее Тевье жадно присматривается к тому, что творится в мире. Вот — слышно — поют революционную песню. С напряженным и наивным вниманием вслушивается Тевье в непонятные слова песни.

Как же он относится к тому, что поет молодежь, к тому, что волнует его дочь и Перчика? Он знает, что оба они «очень злы на богачей». Сам Тевье вовсе не считает богачей виновниками своего горя. Их счастье и его горе от «устроителя жизни», от бога. В мире, в котором он живет, бедняк может только жаловаться на судьбу и мечтать о судьбе богача. От Перчика Тевье слышит совсем иные речи. Они идут вразрез с вековым укладом. Чего доброго, Перчик скажет, будто «мое — твое, и твое — мое...»

Когда Тевье встречается с молодым революционером, в душе его смешиваются недоверие и надежда, ирония и внутреннее сочувствие студенту.

Вопреки всем своим убеждениям, Тевье тянется к новому, жадно ловит слова о новой жизни и новой правде, которые произносит его дочь Годл и студент Перчик. Он стремится понять, «что здесь происходит и что означает вся эта потеха». Но при этом предусмотрительно отстраняет дочь подальше от Перчика. И этот комический штрих не меняет сущности момента. Для Тевье в новой правде есть что-то опасное, грозное.

С другой же стороны, сам Тевье невысоко ценит так называемые блага жизни. Сватовство другого претендента на руку Годл — богатого мясника — его не радует. Михоэлс на протяжении всей сцены с этим богатым женихом выделял прежде всего мотив глубокой внутренней независимости Тевье.

Вот Лейзер-Вольф входит в дом. Тевье закрывает глаза, чтобы сдержать негодование при виде мясника, потом проводит пальцами по лицу, как бы успокаивая себя. Он должен стать выше того оскорбления, которое наносит ему жизнь, заставляющая принять в семью грубого и недостойного человека.

Но он полон благородного презрения ко всему, чем хочет его соблазнить мясник. «Деньги! Деньги — фе, фе», — с уничтожающей гримасой произносит Михоэлс.

Когда мясник ему сулит: «Ваша дочь будет у меня кушать в будни то, чего она у вас не кушает по субботам», — Тевье его передразнивает: «Кушать, кушать!»

Михоэлс опускает руки на живот, как бы утрамбовывая пищу в желудке. В тоне, каким он повторяет слова «кушать,

кушать», в этом жесте столько презрения к тем благам, которыми мясник думает прельстить Тевье.

Тевье приходится дать согласие на брак дочери и Лейзер-Вольфа, но он тоскует, ибо не по душе ему этот брак. Присловившись к столбу, он тихо и грустно напевает украинскую песенку, вкладывая в ее слова всю свою боль.

Но вот Годл стремительно выбегает из дома и падает на колени перед отцом, умоляя спасти ее. Ей ненавистен брак с мясником, она любит студента Перчика. Тевье растерян и опечален. Он понимает свою дочь. Более того, он словно ждал ее протеста, чтобы найти в себе силы отказать мяснику. И все же для Тевье это удар. Опрокинута надежда отца на то, что хоть одна из его дочерей вылезет из нужды.

Что же ему делать? Настаивать? Требовать? Может быть, бороться? Но с кем?! Он понимает — бороться надо с самим собой. И эта борьба продолжается одно мгновение. Сердцем отца и умом бедняка Тевье понимает, что дочь — права, что ей нельзя мешать, хотя, конечно, его пугает грядущая судьба дочери, уходящей в какую-то неизвестную ему, новую жизнь.

Лицо Тевье застыло, он смотрит вдаль, рука его медленным, осторожным движением поглаживает голову дочери. Четкие мизансцены глубоко раскрывают основную мысль эпизода — единство духа Тевье и его дочери. Поняла ли дочь? Ведь она не услышала от отца ни упрека, ни жалобы, ни протеста. Это так неожиданно, что Годл перестала плакать, застыла, положив голову на колени отца; застыл и Тевье.

Тевье удручен решением дочери. А еще больше опечален тем, что приходится разбить надежды матери.

Как же быть?

Тевье ходит по двору и вслух размышляет: «Голова раскалывается... Что бы такое придумать?.. Так ли?.. Этак ли?..»

Наконец все решено. Тевье уходит в дом. В следующей сцене мы увидим, с каким увлечением импровизатора Тевье осуществляет только что задуманный розыгрыш жены.

Голда мечтает о благополучии, предстоящем будущей жене мясника. Она уже видит сундуки, полные всякого добра, спокойную, сытую жизнь.

В эту минуту из дома с криком выбегает Тевье. Оказывается, он спал и видел страшный сон: покойная жена мясника душил его за горло.

От испуга он не может отдышаться. Жена приносит ему кружку воды. Он пьет и, понемногу приходя в себя, начинает рассказывать.

— Мне снилось, что у нас какое-то торжество. Не то помолвка, не то свадьба... отворяется дверь и входит твоя бабушка, царство ей небесное, поздравить с удачным выбором жениха.

— Лейзер-Вольфа! — восклицает счастливая мать.

— ...сына папиросника, — продолжает Тевье.

— Откуда у нас взялся папиросник?! — в ужасе произносит потрясенная мать. — Упаси бог! — Она близка к обмороку.

— Ей лучше знать, — продолжает Тевье плести свой рассказ о бабушке.

Мать не протестует, не плачет. Она только просит воды. Для Тевье ясно, что она сдается. И он все настойчивее продолжает, выдвигая главный аргумент:

— Гляжу, нет бабушки Годл! На ее месте выросла Фруме-Сора, жена Лейзер-Вольфа... и говорит мне: «Больше трех недель она с ним не проживет, когда кончатся три недели, я приду к ней ночью и схвачу ее за горло, вот так...» И стала меня душить.

Мать в отчаянии. Но она понимает, что другого выхода нет. «Погибель на голову этого мясника... Пропади он пропадом», — восклицает она.

— В добрый и счастливый час! Аминь! — иронически заканчивает Тевье.

Мгновенно Тевье каким-то неуловимо комическим движением вышлескивает на пол остаток воды из кружки. Вода больше не нужна. Трудная операция закончена.

Но радость Тевье коротка. Она сменяется раздумьем, размышляя, он поет: «Мир задает все тот же старый вопрос». Какой вопрос — об этом в песне не сказано. Но и так ясно, что за вопрос. Ибо его из века в век задает человек: вопрос о печальной, неустроенной судьбе того, кто работает. За этим вопросом следует бессловесная мелодия припева. Ведь нет слов, которые дали бы ответ. Мелодия припева может меняться, она и меняется в разных строфах песни. Но вопрос остается безответным.

А песня все звучит, как лейтмотив сопровождая на протяжении всей его сценической жизни Тевье, перед которым открываются новые стороны бытия, новым содержанием наполняются слова: забастовка, конституция, рабочие. Раньше они произносились с чужого голоса. Теперь, оказалось, они имеют непосредственное отношение к жизни его дочерей.

Многое прояснилось в голове Тевье. И прежде всего он понял, что старая испытанная мудрость не дает ответа на его вопросы. Михоэлс именно в этот момент лишает Тевье обычной сдержанности. Отчаяние прорывается в его словах: «День и ночь прикован к тачке, ни минуты хорошей — все нужда, нищета, кругом неудачи...» Старая правда трещит по швам. Новая еще непонятна и чужда.

Здесь фигура Тевье уже приобретает подлинный трагизм. Тевье обобщает свое горе. Оно выступает не как личная

и случайная неудача, а как судьба всякого человека из народа на этой неустроенной земле: «Горе-горькое! Вот и делай, что хочешь... кричи, ропщи, пеняй... Бог высоко на небе, а мы здесь — в земле, глубоко, глубоко в земле...»

Михоэлс с замечательным искусством показывал, как Тевье вновь и вновь приходится пересматривать свои взгляды на жизнь. Вот он говорит с женой о дочерях, а старые испортившиеся часы поминутно звонят. Кажется, сейчас, как в известном рассказе Шолом-Алейхема, пробьют тринадцать ударов. Да, очевидно, все перемешалось, жить по-старому уже нельзя. Эта мысль спасает Тевье от отчаяния.

В следующем акте, где грозные события быстро развиваются в семье бедняка и одна за другой уходят дочери Тевье из родного дома, — актер продолжает неукоснительно и дотошно путь познания души своего героя.

«В самом деле, почему Тевье-молочник должен работать на всех?..» — с возмущением восклицает он. Жена тут же замечает: «То же самое говорит Годл. Мир, говорит она, скверно устроен, надо его переделать».

И, может быть, потому, что Тевье внутренне чувствует правоту дочери, он соглашается на ее отъезд в Сибирь к мужу. Он знает, что Перчик, который борется за общее счастье, — человек справедливый и не обидит его дочь. И когда возражает ей: «Хочешь сказать, что твой Перчик человек, который о себе не думает. Он заботится, стало быть, обо всем свете. А почему же свет о нем не заботится, если он такой славный парень?» — он спорит не с правдой дочери, а скорее с теми, кто эту правду не признает.

Как тяжело Тевье расставание с дочерью. Конечно, он скрывает свое горе. Он старается облегчить страдания матери. Спокойным тоном обращается он к ней с просьбой «взбодрить самоварчик», ибо с Годл собирается к поезду. Как будто речь идет об обычной поездке. Хлопотливо просит сложить вещи дочери. Она уезжает на всю зиму, а может быть, еще и на весну. Молчаливо наблюдает он прощание семьи.

Великое искусство жить молча на сцене было в этом незабываемом эпизоде. Чувствовалось, как все напряжено в Тевье. И это напряжение, достигшее своей кульминации, разрешалось в следующей сцене, когда, выпроводив всех, Тевье возвращался за забытым кнутом. В его фигуре, в спотыкающейся походке, торопливых и в то же время неуверенных шагах, в быстром, растерянном взгляде столько безмолвного горя, почти отчаяния, которое уже не надо скрывать...

Отдавшись во власть чувств своего героя, Михоэлс не прекращал его пристального изучения. Изменилось ли отношение к миру, уничтожены ли старые представления? — допрашивал он своего героя? Нет, старое упорно продолжало жить нарав-

не — и в борьбе — с тем новым, что уже вошло в сознание Тевье.

Это сказалось в эпизодах, связанных с судьбой средней дочери, которая решила выйти замуж за русского парня. Для Тевье тут — полное нарушение всех норм, выработанных веками. Он считает, что лучше умереть, лучше лишиться дочери, чем преступить этот закон.

С гневом Тевье — Михоэлс останавливает Хаве, когда та говорит, что мир несправедливо разделен на богачей и нищих, на евреев и неевреев. Он кричит: «Те-те-те! Это ты, дочка, больно далеко хватила! Так уж оно повелось на свете с самого первого дня!»

Тевье не может уступить дочери. Но не в силах и удержать ее. Он чувствует, что и вторая дочь уходит от него. И скорбно вопрошает: «Растет в лесу дерево, дуб. Приходит человек с топором, обрубают ветвь, другую, третью... К чему дерево без ветвей, — возьми уж лучше, сын человеческий, подруби все дерево... Зачем голому дереву в лесу торчать?»

Так ропщет Тевье на свою судьбу. В этот момент его покидает обычная философическая сдержанность. Но не крик возмущения, а скорее раздумье слышно в его голосе.

Жизнерадостная хохотушка Хаве не выдерживает упреков отца, падает в обморок. Тевье встревожился, нежно хлопочет, приводя ее в чувство. Кажется, он готов даже простить ее. И все же вековые предрассудки, неизжитые верования отцов и дедов оказались сильнее отцовской любви. Тевье остался непреклонен. Он отказывается от дочери, ушедшей к русскому, и запрещает упоминать ее имя.

И вот бродит Тевье — Михоэлс по осиротевшему дому и незаметно гладит рукой портрет Льва Толстого, повешенный на стене Хаве. Тихо-тихо, чтобы никто не услышал, произносит ее имя — то самое, которое запретил упоминать, — произносит с надеждой, лаской, любовью...

А жизнь продолжает оголять дерево. Тевье по ночам будят рыдания младшей дочери — Бейльке, которая готова принести себя в жертву старикам и выйти за ненавистного богача Педудера. Трагизм нарастает. Тяжесть испытаний все увеличивает. Словно Лир, Тевье теряет одну за другой своих дочерей. Он остается один, оголенный дуб на пустыре.

Апофеоз трагизма Михоэлс дает в обращении Тевье к богу. Бог — виновник всех его испытаний. Все, что происходит, происходит по воле божьей. Но жизнь все больше и больше убеждает Тевье в несправедливости этой воли.

«О, ты, рибойне шел-ойлом!» (владыка мира) часто звучало в устах Михоэлса — Тевье как непосредственное обращение человека к богу. Изумительно сочетались в нем ноты иронии и мольбы, насмешки и надежды. Теперь старик грозно вопро-

шает небо: почему так мучаются люди? И находит ответ простой и ясный: бог не любит бедняка.

Но Тевье, усомнившись в благодати провидения, выдержит все же все невзгоды. Михоэлс верит в огромную жизнеспособность этого человека. Ибо это жизнеспособность народа. Всем своим существом Тевье связан с народом. Народная мудрость питает силу его сопротивления.

Божественной воле, обрекающей человека на пассивное принятие страданий, дочери Тевье противопоставили свою активную волю. Стихийный социальный протест, живущий в человеке из народа, в следующем поколении обретает черты сознательной революционности. В дочерях Тевье взросло то семя, которое он посеял. К их голосу Тевье жадно прислушивается.

Михоэлс очень настойчиво проводил эту линию постепенного осознания правоты молодого поколения, правоты «дочерей Тевье». Недаром на слова Годл: «А разве ты не слышишь, как воз трещит?» — Тевье отвечал с горечью и отчаянием: «Что-то не слышать, чтобы воз трещал. Вот как кнуты свистят — это слышно».

Эти слова у Михоэлса полны были многообразного и глубокого смысла: в них чувствовались и ужас, и жалость к молодежи, к ее беззаветным жертвам, и мечта о том, чтобы плохо устроенный мир действительно затрещал.

Тевье с гордостью говорил о том, что его дочь Годл счастлива где-то на краю света, несмотря на все лишения, что Перчик — светлый ум. Он чуть ли не попрекал младшую дочь, вышедшую замуж за богача, тем, что старшая ее сестра выбрала лучший и более достойный удел.

Если Тевье постепенно пришел к пониманию своих дочерей, их бунта, их новых дорог, то Голда, жена Тевье, живет только страхом за судьбу детей и новое время ничего ей не объясняет. Тревога сломила ее. Она умирает.

Вот Тевье подходит к кровати и протягивает руку, чтобы потрогать подушку, на которой спала жена. И тут же отдергивает руку, боясь расплакаться. Старик остался совсем один. Но возвращается в дом изгнанная Хаве. Отец прижимает дочь к себе: «Что я могу поделать, ведь она все-таки мое дитя, все-таки дорога моему сердцу».

Вновь начинает согреваться жизнь старика. Тем более убийственна новая катастрофа: приходит урядник, говорит, что «по указу его императорского величества» Тевье высылается из деревни, где запрещено жить евреям.

Но именно теперь образ Тевье обретает у Михоэлса подлинно героические черты. Нет следа прежней покорности. Он грозит кулаком и гневно кричит: «Эх, был бы я моложе лет на двадцать, был бы я тем самым молочником Тевье, что и прежде,

эге-ге. Я бы так скоро не сдался, я бы боролся, дрался до последней капли крови...»

Может быть, наиболее оптимистичен герой Михоэлса в самую тяжелую минуту, когда его, разоренного, одинокого высыпают из деревни. Согбенный, весь устремленный вдаль, он произносит голосом, полным надежды:

— Дальше, Тевье, дальше!

В этом восклицании — весь образ молочника. Нет, он не побежден. Он готов к новой жизни — к новой борьбе. Он уходит ранним утром в новую жизнь, с надеждой повторяя слова дочери о том, что скоро «...распогодится, взойдет солнце и станет светло...» И вновь звучит мотив старой народной песни: «Мир задает все тот же старый вопрос». Но теперь он звучит по-другому. Ведь дальше следуют гордые слова: «Слыхали? Дочери Тевье — это сила».

Да, новые силы выросли в народе, привыкшем терпеливо покоряться несправедливости. И потому, хотя трагична судьба Тевье, неисчерпаема его вера в жизнь.

Художник, глубоко преданный современности, проверявший искусство жизнью, Михоэлс в образе Тевье дал синтез жизненной правды и театральности. Необычайной законченностью и четкостью отличается внутренний и внешний рисунок этой последней роли.

В построении пластического образа Тевье Михоэлс, как обычно, использовал целую систему выразительных и точных жестов. Жест дал возможность досказать о Тевье все то, чего он не смог о себе сказать. Он позволял также донести до зрителей внутренние переживания, которые Тевье желал скрыть от близких, чтобы не усугубить их горе.

Сцена с Перчиком. Тевье спрашивает: «Скажи мне, сокровище мое, чем ты, к примеру, живешь?» Перчик отвечает: «Живу главным образом благодаря тому, что ем». И тогда Михоэлс жестом указывает на лошаденку, и жест его как бы говорит: «Ага, значит этот незнакомый паренек мало чем отличается от моей лошадки; ему нужно лишь то, что нужно ей».

И Тевье — Михоэлс уже с некоторой проницей спрашивает: «Ага! Здорово! Что же ты ешь?» — «Все, что дают». — «Я понимаю, ты непривередлив. Было бы что. А если есть нечего, то закусываешь губу и ложишься натошак».

За этим снова следует указательный жест в сторону лошаденки. Ей, мол, тоже приходится плохо.

Столь же выразительно использовал Михоэлс жесты в сцене с мясником.

Мясник, пришедший свататься к дочери и желающий склонить Тевье на свою сторону, говорит: «...Давайте лучше потолкуем о нашем деле. Стаканчик бы чаю, реб Тевье».

«Чаю, Голде!» — решительно произносит Тевье — Михоэлс, махнув рукой в сторону, и потом так же решительно, как будто отрубая, делает жест вниз, рассекая рукой воздух. Он как бы отстраняет заранее ожидаемое предложение мясника.

Тем не менее Тевье с удовольствием выпивает стаканчик принесенной мясником водки. Мясник разглагольствует, а Тевье подвигает к себе бутылку и снова наливает. Он крепко держит бутылку в руке, не уступая мяснику.

Но вот мясник заговорил о дочери, — и Тевье решительно ставит бутылку на стол, резко отодвигает ее от себя. Этим выразительным движением он отталкивает и все будущие дары богача.

Жест дает предельное выражение чувств Тевье. Как дрожит его рука, когда он говорит жене, что старшая дочь просватана. Жена изумлена выпавшим на ее долю счастьем. Тевье в глубине души не разделяет ее восторга. Его рука делает резкий жест, как будто он что-то отбрасывает. А мать продолжает говорить о богатстве, перечисляет гардероб, который мясник закажет для невесты. Тевье бросает лишь свое многозначительное: «Голде-сердце!» Михоэлс произносит эти слова не то с мольбой, не то с укоризной, и его рука опять делает движение, словно сметающее от себя все то, в чем мать наивно видит залог счастья своей Голд. Когда же зовут старшую дочь, чтобы сообщить ей о сватовстве, и она проходит мимо отца, Тевье — Михоэлс прислоняется головой к столбу, чтобы не видеть ее. В этом движении — сознание своей вины перед дочерью. Оставшись один, он пальцами прикрывает глаза и, выключая себя таким образом, застывает в неподвижности. Михоэлс несколько раз и обычно в самые тяжелые для Тевье минуты использует такой жест. Характерным движением руки, прикрывающей глаза, он успокаивает и сдерживает себя. В то же время этот жест помогает ему сосредоточиться, уйти в свои мысли. В эти минуты он как бы отрывает себя от тяжелых текущих событий, которые его захлестывают, и ищет источник силы в своих размышлениях.

Вспомним улыбку Тевье. Это была неизменно улыбка благожелательства. Несчастья не ожесточили и не озлобили его. С приветливой, все освещающей улыбкой идет Тевье навстречу человеку.

Юмор почти постоянно сопутствует Тевье. Вот он говорит с младшей дочкой, которая только что, выгораживая старшую сестру, закрывала целующуюся пару от отца.

Тевье. Ушел?

Бейльке. Ушел.

Тевье. Кто ушел?

Бейльке. Перчик.

Тевье, довольный, заливается смехом. Ему нравится, как он пошутил с девочкой. Сценка разыгрывается очень легко. Но здесь и серьезное намерение. Он ведь не спросил ее сначала, кто ушел. Он хотел узнать, догадается ли она сама, то есть понимают ли все окружающие, что для них теперь значит Перчик.

Так же серьезен юмор Тевье и в другом, почти фарсовом эпизоде. Младшая, последняя, дочь только что ушла к богачу Педущеру, скоро она станет «миллионщицей».

Голде. Что это значит — миллионщица?

Тевье. Жена миллионщика.

Голде. А что такое миллионщик?

Тевье. Миллионщик — это человек, который имеет миллион.

Голде. Сколько это миллион?

Тевье. Если ты такая дура и не знаешь, сколько это миллион, так о чем же мне с тобой говорить.

Последние слова Тевье произносит с серьезным, а потому тем более комическим негодованием. Но нарочитый комизм примитивных и кратких реплик Михоэлс окрашивает чувством большой досады. Его сердит не наивность жены, которая не знает, «сколько это миллион». Он возмущен тем, что придется отдать дочь грубому богачу, а жена не понимает, какая это беда, и даже радуется.

Михоэлс открывал глубочайший социальный смысл, заложенный в комических положениях и остроумных репликах своего героя. Тевье пересыпает свою речь древними афоризмами, взятыми из писания и веками бытовавшими в народе, причем так комментирует эти тексты, дает им толкование настолько вольное, что оно опрокидывает вверх дном вложенную в них мораль. Молитву «Исцели нас, да исцелимся мы» переводит своими словами: «Господи, ниспошли нам лекарство, болезнь у нас самих найдется». А слова писания, что погибнет «кто в огне, кто в воде» толкует: «кто ездит верхом, а кто ходит пешком». Михоэлс играет на явном противоречии формы и содержания, которое в устах его героя приобретают библейские изречения. В их религиозную оболочку Тевье вкладывает народное, реалистическое понимание конкретных социальных явлений, глубокое человеколюбие и острый протест против социальной несправедливости.

Здесь много юмора, но еще больше трагизма, ибо Тевье сам не может еще осознать, что он, по существу, преодолел традиционно-религиозные представления. Он хочет втиснуть жизнь в устаревшие рамки. Жизнь мстит ему за это тяжелыми испытаниями. Так Михоэлс поднимал юмор на большую философ-

скую высоту, нисколько не отяжеляя свое исполнение надуманным мудрствованием.

Органическое сочетание юмора и трагизма у Михоэлса выросло на основе целостного образа, пронизанного единой идеей. Эта идея пронизала все компоненты образа, определяла все приемы его воплощения — жест, мимику, слово.

Он видел свое призвание в том, чтобы находить образное воплощение больших идей. Михоэлс был по преимуществу актером интеллектуальным, которому свойственно было органическое постижение мысли, идеи образа. Он шел от мысли. Мысли, рождавшей слитность поступков и идей, вызывавшей глубокую эмоциональную взволнованность. В его последней роли принципы его искусства были зримы с особой ясностью.

Михоэлс требовал от актера синтетического охвата целого, глубины обобщения, покоящегося на тонком анализе живой действительности.

Можно сказать, что он каждое явление «разбирал на части» для того, чтобы понять образ целого, и в каждом большом социально-философском обобщении никогда не терял поэзии частностей.

Михоэлс не мыслил себе подлинного искусства вне этого единства анализа и синтеза. Об этом он неоднократно говорил, предупреждая против односторонности приверженцев аналитического метода, которые, очень тонко используя психологические детали, не раскрывают образную мысль, синтезирующую идею.

1964 г.

Ю. Головащенко

„Фрейлехс“

Постоянная тяга С. М. Михоэлса к искусству больших обобщений, к искусству философскому, особенно красноречиво сказалась в одной из его последних и самых великолепных работ — в спектакле «Фрейлехс» (1945).

Сюжет этого спектакля — «свадебного карнавала в двух актах», как он назван его создателями, — был очень прост. Траурный обряд — старинный обряд поминания — прерван бадхеном, «свадебным духом». Он решает устроить свадьбу и вызывает себе на помощь второго бадхена — свадебного профессионального шута. Нетрудно найти двух любящих молодых людей... На празднество собираются многочисленные родственники жениха и невесты — песни и танцы сменяют друг друга, — и под утро свадьба заканчивается. Такова канва сценического действия.

Звуки угасающего боя в прологе — трагические голоса жестокой войны... Затем траурная музыка — печальный и строгий реквием... На горизонте, в глубине сценического пространства, возникает одинокая звезда — и одновременно появляются семь горящих свечей, этот символ неугасимого огня. Они как бы выплывают из темноты, мерцающая грустным, желтым, тусклым пламенем. Но появившийся бадхен — животворный дух — разгоняет мрак; одну за другой он гасит свечи — и разгорается солнце. Аккорды музыки, сопровождая угасание каждой из свечей, нарастают в своей силе; чудится, будто яркий свет, постепенно заполняющий сцену, заставляет оркестр звучать все

громче, или музыка усиливает сияние солнечных лучей. Радостные мелодии встречают появление многочисленных гостей: бадхен просит музыкантов сыграть фрейлехс, веселую песню, в честь отважного боевого командира, прибывшего на свадьбу прямо с фронта; потом — для сдержанной скромной женщины, на лице которой — следы глубокого горя, самоотверженной матери, отправившей единственного сына на войну («сыграйт фрейлехс ее чистой седине...»), и наконец всем тем, кто прекрасными молодыми глазами смотрит на сцену. Чтоб веселье разгоралось, чтобы музыка звучала страстно и сильно, «свадебный дух» создает оркестр. И когда толпа гостей усаживается за свадебный стол, появляются жених и невеста с подругами. Веселье прерывается то горестными воспоминаниями, то веселым спором, то появлением новых неожиданных гостей — и нарастает, вспыхивает с неумолимой силой. Контуры сюжета расширяются музыкой и танцем, пением и пантомимой, неистощимыми и многообразными проявлениями жизни и человеческих чувств.

Действие спектакля постепенно становится все более насыщенным — то бравурным, то суровым; то озорным, окрашенным пестрыми красками юмора, то романтическим и исполненным трагизма. Острая смена ритмов, чередующиеся свет и тень; мелодические напевы под сурдинку вдруг разрастаются в большие оркестровые звучания... Зрелище захватывает зрителей; оно то веселит, то потрясает, держит публику в напряжении и вдруг вызывает вздох облегчения. А в итоге спектакля — ощущение радости, выражающееся даже усталостью дремлющих в финале на самом краю сцены свадебных служек; охватившая их дремота словно излучает ощущение нравственной гармонии, покоя, как это бывает после возвысивших душу переживаний.

В спектакле «Фрейлехс», быть может, как ни в одном другом из своих сценических произведений, С. М. Михоэлс продемонстрировал умение показывать «мир малых вещей» и одновременно «мир огромных закономерностей», — умение, которым он восхищался у Шекспира, говоря, что великий английский поэт играет, как пианист на рояле, двумя руками — «на мире малом, конкретнейшем из конкретных, и на мире большом... где сила обобщений, сила образности колоссальна»*. «Фрейлехс» был великолепен в своей «материальной конкретности» и поразителен в своих идейных взлетах, во взлетах острой, страстной мысли.

В спектакле легко было уловить интерес к этнографии, к быту, к точному и увлеченному воплощению народных нацио-

* См. заключительное слово С. М. Михоэлса на режиссерской конференции 1939 года (стр. 214 данного сборника).

нальных обрядов. И композитор Л. Пульвер, и автор текста Э. Шнеер (Окунь), и художник А. Тышлер, и балетмейстер Э. Мей черпали образы из народного фольклора, воплощали на сцене еврейские обычаи, показывали людей в платьях национального покроя. Но по воле режиссера, согласно его художественному замыслу все это было подчинено определенным важным идеям; в каждом простом проявлении жизни раскрывались большие жизненные категории, категории общечеловеческие, интернациональные. Народная песня или национальный танец возникали в спектакле не сами по себе, не как украшения действия, а как проявления характеров и чувств. Этнографические формы становились поэтическими. И если те старинные свадебные обряды, которые возникали на сцене в спектакле «Фрейлехс», составляли сюжетную канву театрального представления, то его внутренней сутью было утверждение неистребимой человеческой силы, воли. Именно поэтому в своих заметках к спектаклю Михоэлс называл свадебный стол «столом жизни».

Сила жизни главенствовала в «Фрейлехс». В первом же акте, по словам Михоэлса, должна была раскрываться идея — «люди веселятся, они утверждают себя». «Гасите свечи, задуйте грусть», — эта фраза из роли бадхена — свадебного духа — определяла сверхзадачу сценического действия в начале первого акта; вихрем, как разворачивающаяся спираль, неслась на зрительный зал пляшущая толпа гостей в его финале. Свадьба становилась проявлением естественного стремления человека к счастью, ибо любви не погасить, как не погасить волю к жизни. Когда в спектакле звучали слова о том, что у людей никогда не было недостатка в женихах и невестах, и в дальнейшем не будет, в шутливой форме выражалась мысль о продолжении человеческого рода — мысль о людском бессмертии.

Эта великая мысль, несущая в себе истинный философский оптимизм, была выражена в сценическом действии многообразно, широко.

Несмотря на избранную режиссером форму спектакля-карнавала, спектакля-празднества, радость чувств, пронизывавшая «Фрейлехс», не была легкой, беззаботной. За нею ощущалась большая глубина взгляда на жизнь. То была радость, рядом с которой угадывался и драматизм, а быть может, даже трагизм, существующие в действительности, определяющие многие людские судьбы, жизнь целого народа. Уже те трагические голоса войны, которыми начинался спектакль, тот суровый рекевием, который звучал в оркестре в первые моменты сценического действия, придавали ему особую тональность. Спектакль говорил о сложности человеческой жизни. Эта его тема возникла уже в словах первого бадхена о том, что человек на протяжении своего жизненного пути несет «суму горестей». Глу-

боку и проникновенно произносил их артист В. Зускин. Эта же тема была и в словах второго бадхена, рассказывающего о пройденной им длинной житейской дороге; как бы погружаясь в нелегкие воспоминания, произносил их артист М. Штейман. Лица обоих бадхенов становились сосредоточенными, серьезными. Обращаясь к зрительному залу, бадхен — В. Зускин назвал себя духом жизнелюбивым и веселым; но когда позже он выходил на авансцену, слушая зазвучавшую мелодию хасидской песни, казалось, тени набегали на его лицо; чувствовалось, что этот человек, чуть приподнявший руку и смотрящий перед собою, прямо в притихший темный зрительный зал, унесся куда-то далеко, отдалился от приготовлений к празднику, и в груди его забились сложные и горестные чувства. Критика отмечала подвижность В. Зускина в этой роли, подобную подвижности руги (С. Дрейден), но говорилось и о том, что Зускин в спектакле «Фрейлехс» снова проявил свою особую способность быть и смешным и грустным (В. Голубов). Будучи «главою карнавала» не по обязанности, а по собственной воле, бадхен — Зускин не уступал в изобретательности и веселье своему «профессиональному» помощнику, который, прежде чем приступить к веселому искусству свадебного шута, выпил стакан доброго вина! И все же «сума горестей» не покидала его...

Так уже в образах двух бадхенов раскрывалось человеческое сердце, чье биение полно силы, но хранит и боль, и горечь; «Фрейлехс» становился спектаклем о людях, готовых радоваться, но знающих цену радости; о тех, кто испытал и трудности, и бедствия, и горести житейские, и человеческие страдания — но не боится их, не отступает, не сгибается.

В спектакле во всем ощущались два плана. Гармония «малого» и «большого» мира достигала в нем редкостной органичности, естественности. Режиссер избежал любования красочностью национальных деталей, но не отдался и в плен символам; ни натуралистического буквализма, ни бескровной обобщенности в спектакле не было. Бадхен — свадебный дух был животворным духом, существом до известной степени фантастическим, а второй бадхен — профессиональный весельчак — был распорядителем свадебного обряда. Один — фигура обобщенная, другой — житейски конкретная, бытовая. Но оба — живые. Не случайно в своих замечаниях по поводу костюмов к «Фрейлехс» Михоэлс высказал пожелание, чтобы оба бадхена были одеты в платье, близкие к реальным, бытовым, а не в некую «обобщенную» униформу.

Два плана, органически сливаясь, существовали и в самом главном в «Фрейлехс» — в восприятии и изображении жизни. Спектакль-празднество был одновременно и спектаклем в какие-то моменты трагедийным. Театр смело показывал горести

жизни, глядел им в лицо, воплощал в людских образах на сцене и утверждал силу человеческой личности. Да, человек несет с собой «суму горестей», говорил спектакль, но он идет, как бы тяжела ни была его дорога, идет, не останавливаясь; даже от огромной тяжести он не становится согбенным. Человеку часто бывает трудно, но вот смех вырывается из его груди, смех веселый, непринужденный, а вот страстно и нежно зазвучали голоса жениха и невесты... Бессмертна любовь, и человек бессмертен!

Даже во время обряда поминания, которым начинался спектакль, возникало ощущение силы человеческого духа. Кроме лиц, освещенных пламенем семи свечей, ничего не было видно на сцене; почти никакого движения; необычайная скупость выразительных средств; ни слез, ни заламывания рук — только огонь свечей, только суровые и сосредоточенные людские глаза, горящие во мраке. Не подавленность горем, а воля ощущалась в их взгляде.

Подобно тому как мерцающий огонь свечей и одинокой звезды сменялся ярким светом, залившим все сценическое пространство, изменялась после появления бадхенов вся атмосфера спектакля. Призыв гасить свечи, побороть грусть был услышан; зазвучали веселые песни; заторопились гости на свадебное пиршество. И все-таки сфера чувств на сцене оставалась сложной; «смех сквозь слезы» и «слезы сквозь смех», отмеченные в спектакле критикой (В. Голубов), действительно характеризовали его на всем протяжении. Уже рассыпали бадхены свои остроты и шутки, но вдруг одному из них взгрустнулось, и он заказал оркестру грустную мелодию. Ее запели нехитрые инструменты.

«Два плана» ощущались в каждой сценической ситуации и характеристике. Они сказывались, например, в характеристике матери невесты, данной в режиссерских заметках Михоэlsa и воплощенной на сцене: «мягкая, вся в сдержанных слезах», у нее «горе разлуки с дочерью смешалось с радостью свадьбы». Та же природа чувств у многих других персонажей.

Буйно разыгралось свадебное пиршество; много комических и радостных эпизодов прошло перед зрителями; кажется, окончательно установилась атмосфера веселья. Но вдруг появилась бедная родственница, пришедшая неожиданно, поначалу встреченная негостеприимно. Пусть она сама иронически называет себя «хваткой»; в ее тяжелых шагах, в ссутулившейся спине — следы трудной безропотной жизни, груз многих лет. И все же этот груз исчезает, бедная женщина выпрямляется, ее лицо молодеет на глазах у зрителя — даже одежда как будто мепяется!

Кульминацией трагедийных мотивов в спектакле был броский эпизод, где драматизм человеческой судьбы проявился

в сюжете неожиданном. Таков был танец бывшего рекрута, царского служаки, вставшего из-за свадебного стола, чтобы рассказать о жестокой муштре царской казармы, о страшной доле солдатчины в эпоху самодержавия. В этом танце, в маршевых «казенных» ритмах, которым он подчиняется нелепо и безысходно, в движениях, как бы изуродованных, делающих безобразной человеческую стать, передана трагедия старого мира, рабство, бесправие, унижение личности. И если в образе бедной родственницы с ее тяжким прошлым на мгновение зазвучал мотив смирения, в рекруте ощущался протест, бунт — пусть неосуществленный, но неугасимый. Мотив трагический!

Рекрут отплясал свой танец — он не мог не сплясать; воспоминания навалились, одолели, захотелось рассказать о своей жизни, поделиться с близкими — раскрыть свою «суму горестей»; пляска вылилась, как песня из души, как признание во хмелю, как страстная исповедь... А потом махнул рукой — словно отмахнулся от прошлого — и вернулся за стол, на свое место, встреченный еле уловимыми проявлениями сожаления, сочувствия, человеческой нежности.

Опыт жизни был важной темой спектакля «Фрейлехс». Опыт жизни и его значение. В этом смысле необычайно важным оказался один из первых эпизодов спектакля, почти непосредственно следовавший за обрядом поминания и выходом бадхенов, — эпизод создания оркестра и прежде всего — скрипки. Рождение скрипки, рождение музыки, рождение искусства... Таков смысл этого эпизода. Решенный средствами пантомимы и танца, он рассказывал опять-таки о драматизме жизни, говорил о соотношении искусства и действительности.

Человек рождает искусство, человек творит. Но когда происходит это чудо, как оно происходит, что нужно для того, чтобы зазвучала музыка творчества? — Об этом рассказывалось тончайшими оттенками человеческих движений, сложной пантомимой, танцем.

«Нужно, чтоб весь человек пел, тогда заиграет и скрипка...» — говорит один из бадхенов. И танцующая артистка изображает человека, который страдает и радуется. Но и в страдании и в радости человек не одинок, не оторван от других людей. Эта прекрасная мысль «звучит» в танце. Его движения так построены хореографом, что исполнительница как будто все время стремится к окружающим, она приближается к ним, порой отдаляется, но возвращается снова; отталкивает людей от себя, чтобы снова к ним потянуться. В ней есть стремление излить глубокие, сокровенные, самые загаженные чувства и вобрать в себя чувства других... И вот появляется скрипка. Как выразился один из писавших о «Фрейлехс» критиков, скрипка «изваяна танцем» (С. Дрейден). Но изваять ее мог только тот, кто много пережил и перечувствовал. Из его рук бережно вз-

ли тончайший инструмент руки, протянутые из оркестровой ямы, — руки людей.

Искусство является результатом большого жизненного опыта, страдания и радости. Так читалась мысль режиссера, который и сам творил, вбирая в себя проявления бытия, слушая голоса человеческие, будучи гражданином.

...Когда зажегся свет на сцене и был рассеян траурный мрак, перед зрителями предстал свадебный балдахин из мягких, легко падавших тканей, поддерживаемых колоннами, увенчанными фигурами львов. На тканях — изображение оленей.

Голоса любви — песни жениха и невесты — зазвучали под этой чудесной сенью; чувство любви расцветало, прекрасное в своей природной естественности.

Но как возникало, как изображалось оно?

Первая песня жениха, еще не нашедшего свою невесту, была песней мечтательной, полной грусти. Она отвечала словам первого бадхена — «мы соберем всю тоску в мире и сотворим из нее любовь...» Михоэлс в своих заметках к спектаклю говорил о женихе: «Мечтает о счастье, тоскует по мечте, весь охвачен юношеским пылом любви, сам — любовь!»

Слабый, нежный голос поющей невесты становился все крепче.

Возникал дуэт влюбленных.

Однажды Михоэлс сказал, что в любви есть своеобразное стремление к познанию. Именно это он подчеркнул в спектакле «Фрейлехс». В нем не изображался апогей любовных чувств; на сцене не было ни объятий, ни поцелуев. Но в песнях жениха и невесты, в их движениях, в их взглядах ощущалось ожидание счастья, вера в то, что оно непременно придет, предчувствие радости, которое обязательно сбудется.

Изображение трагедийных и радостных, светлых сторон жизни, изображение любви в столь обобщенном сюжете, каким был сюжет спектакля «Фрейлехс», могло бы обернуться в одном случае ложной аллегорической многозначительностью, в другом — сентиментальностью. Но этого не произошло.

Образ невесты Михоэлс характеризовал словами — «невеста-мечта» и «невеста — влюбленная девушка». Но каждый из этих двух обликов оставался в спектакле земным. Михоэлс захотел, чтобы платье «невесты-мечты» не стелилось по земле, а было обыкновенной длины, только шито оно было из прозрачного, как бы невесомого материала. Шесть подруг невесты, олицетворявшие молодость, нежность, стыдливость, были одеты в платья еще более земные, чем невеста; как говорилось в заметках о костюмах спектакля, их одежды — это «редакция костюма невесты-мечты».

Очень важным было еще одно свойство спектакля. Когда бадхен говорил о том, что любви не погасить, как не погасить

жизни, он добавлял: никогда у людей не было недостатка в женихах и невестах. Мысль о бессмертии любви была выражена и патетически возвышенно, и шутливо, с юмором.

Юмор пронизывал весь спектакль. Он возникал в обрисовке тщеславной тетушки, в характеристике отца жениха, который был полон спеси, самомнения и, как многие отцы, считал, что нет пары, достойной его детища. Мать жениха молодилась; кому-то из гостей были тесны ботинки; бадхен — распорядитель свадьбы не только философствовал, но и появлялся сильно подвыпившим; отец невесты терпеливо сносил высокомерие отца жениха, но в конце свадьбы вдруг приходил в состояние буйного веселья и громко радовался тому, что младшую выдал замуж... исполнял песню с плясом! Один из персонажей — человек, который всю жизнь ссорится со всем миром. Среди гостей — франтиха и выскочка. Отцовская любовь в спектакле была и трогательной и смешной; когда отец жениха на все лады повторял фразу «Нохемке, мой сын...» — в его интонациях были и обожание, и страх за возлюбленное чадо, и строгий наказ, и нежность, и нравоучительность... Бабушку привозили на свадьбу в кресле на колесах, но к концу праздника она вдруг встала и протанцевала старинный пляс с платочком как заправская плясунья! И лирическому дуэту жениха и невесты вторил в спектакле не менее лирический дуэт двух стариков, трогательно (и вместе с тем с чувством неиссякаемого юмора) выразивших свою привязанность друг к другу, вовсе не остывшую с течением лет.

Простые человеческие, бытовые отношения... Проявления самых обыденных чувств... Жизненность всего происходящего на сцене, в спектакле-карнавале делала сценическое действие необычайно заразительным.

Как и в других работах Михоэлса, форма спектакля «Фрейлехс» была обостренной, пластичной, музыкальной. Но было в этом создании режиссера нечто особое, отличное от его прежних спектаклей и в области сценической поэтики.

Михоэлсу свойственно было искать лейтмотивы спектаклей, создавать мизансцены большой выразительной силы, в которых остро проявлялся основной смысл сценического произведения. Если можно так сказать, режиссерские мысли Михоэлса были очень настойчивы в своем выражении. В «Блуждающих звездах» песня героини о вечной мечте определила сквозное действие спектакля. Повторяемая снова и снова, она пронизывала спектакль, как бы подчеркивая искания человека — тему пьесы. В «Тевье-молочнике» проход матери перед смертью, матери, теряющей платки, в которые она куталась, озябнув, платки, остающиеся за нею, по выражению Михоэлса, «кровавый след жизни», олицетворял драму потерь, путь к одиночеству, столь важные для содержания пьесы. Зримый образ спектакля «Ю-

роль Лир», созданный Михоэлсом и художником А. Тышлером, помогал понять метания и внутренний плен Лира.

В «Фрейлехс» мысль режиссера была более затаяна; свадебный стол — «стол жизни» — был тем центром, который организовывал сценическое пространство. Казалось бы, слишком простая композиция, «невыгодная» для построения действия и воплощения идеи спектакля. Актеры почти все время обращены лицом к зрительному залу, так строились и все танцы — словно по принципам эстрады.

Необычайное богатство мелодических оттенков в музыке и песнях... Богатство оттенков в танцах, в движениях... Мимика, как бы усиленная лучами света... Пестрота одежды... Карнавал — и в его многообразии гармония. Бесконечно изменчивые ритмы — и единый ритм целого. Таковы особенности формы «Фрейлехс».

Первый акт спектакля закончился танцем всей массы участников. В танец постепенно включились все действующие лица, все присутствующие на сцене. Акт второй начался движением пляшущих навстречу зрительному залу, движением, на мгновение прерываемом, чтобы снова и снова возобновиться все с большею энергией. Нарастающий ритм пляски, нарастающий ритм спектакля еще более, чем семь горящих свечей, говорили о неугасимом огне.

Когда в одном из своих выступлений Михоэлс размышлял об актерском призвании, он утверждал, что его больше всего интересует человек, поставленный лицом к лицу с миром, человек, который борется, движется, ищет.

Казалось бы, в спектакле «Фрейлехс» нет такого героя. Не он — жених, поющий о любви-мечте; не он — бадхен, вышедший на сцену, помня о «суме горестей», и сотворивший свадьбу; напрасно искать такого героя среди гостей, пришедших на празднество, или среди самых юных из действующих лиц спектакля, мальчиков-служек, передававших дух свадебного карнавала своей усталостью от веселья и радости, — усталостью от переживаний, свидетелями которых они были, и от переживаний собственных.

Но все персонажи спектакля в целом слагали подобный человеческий тип. «Фрейлехс» — спектакль о человеческом сердце, впитавшем в себя события разных времен, события большой жизни. О сердце неугасимом, вечно бьющемся, готовом к борьбе. Спектакль-песня о неугасимой душе, неиссякаемой воле к счастью, о мечте человеческой и народной.

Перец Маркиш

Ощущения писателя...

1

Когда Михоэлс в своей артистической запечатлевает растущими и кистями на остром и выразительном своем лице прошлый эпос и романтику еврейской нищеты, может показаться, что по одну сторону сидит заглянувший в гости к артисту Менделе, по другую — Шолом-Алейхем, а этажом выше разыскивает скромную артистическую комнату И.-Л. Перец, проскочивший по свойственной ему экспансивной рассеянности через этаж и стучащийся во все двери подряд.

...Классики сидят и поглядывают — один с суровым добродушием, другой с грустной усмешкой, но оба удивленные тем, что воскреснуть, восстать из мертвых им довелось там, где они меньше всего ждали, и что их реквизит находится рядом с реквизитом Шекспира и целой фаланги молодых советских драматургов.

Они видят свои создания в аспекте первого советского столетия. А Михоэлс, глядя на них с величайшей почтительностью и благоговением, продолжает гримироваться.

В зеркало Михоэлс глядит, как в историю.

Он видит вторую половину девятнадцатого века.

Он видит ее на своем загримированном лице.

Он видит ее воплощенной в его собственном культурном наследии.

Он видит себя идущим по вершинам тогдашней культуры. Ибо по самые склоны горы — глубокая темень и скорбь.

- Не свалится ли он?
- Нет!
- Удастся ли ему вырваться?
- Нет!

Революция хлынет морским потоком, перекатится через вершины старой культуры, а он вместе с лучшей частью художественной интеллигенции пустится вплавь, чтобы соединиться с новым пластом интернациональной культуры.

Его социальные функции в воссоздании образов прошлого живо напоминают функции Шагала в изобразительном искусстве.

Оба они приобщились к художественной культуре, пустились в национально-романтическое путешествие: по-«вениаминовски», с той разницей, что Шагал дал подхватить себя шлюпке буржуазной культуры, Михоэлс же взял курс революции и новой ее культуры.

Грим Михоэлса чрезвычайно лаконичен. Михоэлс обходится несколькими, считанными штрихами. Ни одной черточкой усложняющей главную идею орнаментики его грима.

Грим Михоэлса никогда не отражает. Он всегда — обобщенная идея.

Когда классики предлагают Михоэлсу какой-нибудь добавочный штрих к формируемому им образу, он встает и, глубоко тронутый, подобно реб Алтеру, когда ему предлагают рюмочку водки, — отвечает текстами самих классиков:

— Не извольте беспокоиться!

— Грим закончен.

— Образ начинает жить.

— Образ условно отрывается от настоящего, как корабль от берега, и начинает свой художественный рейс.

Свой высокий лоб Михоэлс обычно оставляет свободным от всякого грима.

Он оставляет его чистым, как знак собственной интеллектуальной неприкосновенности. Здесь Михоэлс остается вне влияния своих великих и почтенных гостей-классиков. Здесь он — человек нашей эпохи. Здесь он остается холодным мыслителем, чтобы бодрствовать и контролировать сердце в момент художественного перевоплощения.

В этом Михоэлс целиком верен театрально-художественному принципу Дидро.

2

Не случайно, что Михоэлс время от времени пользуется фразой реб Алтера из «Мазлтов».

У каждого большого художника имеется тенденция брать краски для художественных перевоплощений из своего детства

ва. Эти светлые видения детства, как преданные провожатые, следуют за художником до поры его наивысшей зрелости.

Счастливое детство артистического формирования Михоэlsa — несомненно спектакль «Мазлтов».

Оно сопровождает его, это счастливое детство, и теплым светом озаряет галерею образов, вызванных Михоэлсом к жизни на сцене Московского государственного еврейского театра.

В каждом образе Михоэлс оставил себе крошечную ячейку для той лирической трагичности, которая таится в обобщенности реб Алтера. Даже в Гоцмахе и в Глухом, стоящих где-то на самых крайних флангах по отношению к образу реб Алтера, — один с погасшим лицом, обращенным к базару, другой с немymi раскаленными гневом глазами, — даже в этих столь различных, социально противоположных категориях Михоэлс тоже нашел опору для лирической трагичности реб Алтера.

И очень возможно, что устами шекспировского короля Лира Михоэлс также позволяет себе сказать, обращаясь ко всему миру:

— Зачем же вам утруждать себя?

Михоэлс, без сомнения, художник с ярко выраженным мировоззрением, остро проникающим его художественное перевоплощение.

В реб Алтере выявилась его форма.

Через реб Алтера Михоэлс первый в области еврейской театральной культуры начинает социально-художественную ревизию Шолом-Алейхема, а затем и всей еврейской классики. Михоэлс продельывает это очень тактично, осторожно, с большим чутьем и умением критически осваивая наследство.

Уже в реб Алтере Михоэлс художественно не договаривает, как бы остерегает Шолом-Алейхема от лишнего слова... Он претворяет слово в индивидуальные пластичные формы и через пластическую трансформацию сообщает слову новые идеологические качества.

Шолом-Алейхем — исходный пункт для михоэлсовской пластической интерпретации всей еврейской классики, открывшейся нам на сцене Московского ГОСЕТ.

3

Когда Михоэлс читает тексты, вернее, когда он расширявает драматургический материал, самое значительное, что он из них вычитывает, — то, чего в них нет.

Самое важное — то, что он вносит собственным социально-философским и артистическим отношением к материалу, — свои мотивы умной и проницательной борьбы с ним. Незави-

симо от того, представляет ли этот материал мировую классику, наивный социальный пнв Менделе или добродушный трагизм Шолом-Алейхема.

Михоэлс вторгается в тексты со своим своеобразным артистическим суждением, с собственным мировосприятием.

Михоэлс никогда не становится точным «реалистическим» отражателем своих объектов. На них лишь фиксируется его творческое внимание. Сам художник преобразует свой объект.

Михоэлс не допускает, чтобы ему полностью диктовал драматург; ему диктует весь комплекс социальных и психологических предпосылок, в которых художественно формировался материал. Он изыскивает для него ряд эквивалентов, формирует материал так, как диктуют ему индивидуальное художественное отношение и общественное сознание.

Сложный творческий процесс позволяет ему достигать наибольшей художественной самостоятельности и свободы, позволяет демонстрировать через сценический образ собственную художественную индивидуальность и общественный, социально-философский опыт нашего времени.

Михоэлс идет здесь по правильному пути тех подлинных художников, которые не изображают рабски натуру, а изменяют ее.

И когда он демонстрирует натуру в собственной художественной трансформации, на образе сверкает виза времени. Виза той среды и тех отношений, которые сформировали самого Михоэлса.

Образ становится художественным продуктом нашей эпохи.

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

Если не знать, что необычайная артистическая изобретательность и театральная мудрость, вложенные в образ Шимеле, принадлежат Михоэлсу, художнику нашей эпохи, — можно было бы думать, что пьеса «200.000» (вне специфики гениального шолом-алеихемовского слова) написана советским драматургом.

Михоэлс удивительным образом показал здесь, что подлинное театральное искусство, подлинная актерская композиция у художника, не упускающего из поля зрения социально-общественный компас, могут жить за собственный идейный и идеологический счет. И не только тогда, когда драматургический материал приходит на помощь, но и тогда, когда драматургический текст находится в прямом противоречии с концепцией актерской композиции.

Михоэлс образцово показал, как драматургическое слово утрачивает свое первоначальное содержание, как оно стано-

вится иллюстрацией к идейно и идеологически насыщенному пластическому движению. К краске. К ритму. К рисунку. Ко всему комплексу актерского искусства.

Своим остро отточенным оружием гротеска Михоэлс разрубает слово, когда ему нужно, чтобы не действовала его цельность.

Тогда начинает играть каждый слог в отдельности.

Один слог высмеивает другой.

И необходимый эффект достигнут.

Когда по ходу актерского замысла Михоэлсу нужно извлечь из слова положительный эффект, он вырывает слово из природы, в которой дал его драматург, и возносит его на высоту своей революционной романтики.

Актер возжигает вокруг него весь пламень своего бушующего темперамента. Актер набрасывается на него. И если слово это нужно не произнести, а протанцевать, — оно протанцовывается! Если его нужно пропеть, — оно пропето!

И слово, раскаленное в темпераменте Михоэлса, излучающим музыку, пение, пластику и большую взрывающую тишину, — обретает новое выражение.

Это относится не только к полифонической композиции «200.000», но и к гротесковому образу Менахем-Менделя из «Человека воздуха». Интересно установить, что и в этой гротесковой фигуре Михоэлс продолжает традицию и основной художественный принцип, намеченные в реб Алтере.

Он локализует прежде всего идеологическую путаницу Шолом-Алейхема, так же как и в «Мазлтов».

Но — другими средствами.

В «Мазлтов» актер часто, при помощи недомолвки, не дает слова Шолом-Алейхему... Он пластически «наваливается» на слово и делает его неподвижным... В Менахем-Менделе, наоборот, он заговаривает Шолом-Алейхема, он как бы мультиплицирует текст.

Буквально «мелькает в ушах» (если можно так выразиться), когда Михоэлс развязывает слово. Чувствуешь, что говорит не один человек, а целая народная прослойка. К тому же специфическая.

Это вообще одна из самых блестящих особенностей актерского искусства Михоэлса — поднимать образ до высшего обобщения, как можно выше и выше, и в том случае, когда нужно разоблачить, и тогда, когда нужно утвердить.

Там же, где слово как выразительное средство может прозвучать противоречиво, Михоэлс обходится только намеком на слово, его тенью. Центр тяжести переносится на пластику.

И наоборот. Если художественно возможно через слово взорвать «объективную действительность», то уху трудно угнаться за ним. Слова сыплются градом.

Стоит вспомнить то место из «Человека воздуха», когда Менахем-Мендель, воодушевленный новой своей профессией и планами, носится по сцене молнией, на которой каким-то чудом держится черный котелок и зеленый халат, и иступленно заявляет:

— Я бегу! Я лечу! Я громыхаю!

Каждым словом Михоэлс ударяет по своему образу словно камнем. Каждое слово сверкает в воздухе, как занесенный над самим собой топор.

Так, при помощи гротесковых средств, между лирическими паузами, достигает Михоэлс огромной социальной осмысленности и насыщенности.

4

Тот же художественный принцип привел Михоэлса к синтетическому, необычайно лирическому образу Вениамина III — синтезу всех его театрально-художественных жанров в еврейской классике.

Если в «200.000» и в Менахем-Менделе он с виртуозным мастерством лавирует между гротеском, романтикой и лирикой, то в «Вениамине III» Михоэлс достигает просветленного, как бы сказочного актерского эпоса.

Здесь — вершина его толкования еврейской классики.

Здесь — середина его яркого дня.

Здесь — огромный артистический опыт и артистическая мудрость.

Здесь каждое движение повествует с таким взрывающим спокойствием, что слышишь приглушенный рокот и плач судеб, идущих из глубины столетий.

Здесь встречаются детство Михоэлса и его художественная зрелость и следуют вместе, как в изумительной симфонии, художественно вытекающая одно из другого.

В этом образе Михоэлс показал зрелые плоды всей своей актерской деятельности и как бы поставил памятник классическому периоду Московского ГОСЕТ.

Удивительно, что почти весь спектакль «Путешествие Вениамина III» Михоэлс играет в профиль.

Лакоичность этой его композиции, начиная от слова, от движения и голоса, которыми он оперирует, как искуснейший мастер графики, чувствуется уже в гриме.

Половина продолговатой бородки. Для одной половины лица.

Для профиля.

Этот профиль гораздо выразительнее, чем анфас.

В этой высокой симфонической композиции, где нет ничего случайного, где каждая деталь выведена с таким художест-

венным расчетом, чтобы и за ней чувствовалась цепь времени, сковывавшая национальный дух мечтателей и пленников гетто,— в таком синтетическом спектакле, где не только мизансцены, но даже пунктуация поднята на степень символа, игра ведущего персонажа в анфас поглотила бы своеобразную монументальность горба, образовавшегося под тяжестью нужды и пришибленности; была бы нарушена цельность графической линии образа, умалена выразительность продолговатого донкхотского лица мечтателя.

Так идейно оправданно и художественно закономерно родился графический рисунок Вениамина.

Удивительно: как только Михоэлс на сцене воспринимает судьбу созданного им образа, его обычный средний рост сразу же становится условным.

На сцене не существует фигуры, имеющей в длину определенное количество сантиметров. По сцене движется образ, заставляющий зрителя видеть его величину равновеликой той идее, которую он воплощает.

Михоэлс как бы преодолевает закон меры.

Это особенно ярко видно в «Глухом», где по сцене движется целый массив, где рост и плотность определяются впечатлением от его сдавленного голоса, рвущегося в драку со всем постылым миром.

Так рост Михоэлса на сцене определяется внутренним состоянием образа.

Особенно рельефно это подтверждается в «Вениамине».

В течение всего спектакля Михоэлс заставляет зрителя смотреть не на него, а в ту «далекую даль», к которой обращены его, Михоэлса, глаза.

В этом состоянии артистического подъема он преодолевает понятия роста и ограниченности меры.

В Вениамине он изможденный, худой, почти прозрачный.

И все же он выглядит гораздо внушительнее, чем Сендерл. Рост его по ходу спектакля не поддается оптической стабилизации. Он то становится большим, то еще больше — в соответствии с экспрессией его мечтаний и переживаний.

Здесь необходимо подчеркнуть, что конгениальная игра изумительного артиста В. Зускина, его блестящая противопоставленность духовному образу Вениамина, его «бабья» мягкость и расплывчатость, горизонтальная линия, которую он воспринял, задуманная и проведенная с величайшим художественным эффектом для вертикальной линии Вениамина, создают для Михоэлса максимальные возможности строжайшей одухотворенной лаконичности, когда каждый взмах ресниц повествует, требует, желает с убедительностью величайшей степени, к которой Михоэлс пришел постепенно, по мере совершенствования в своем искусстве.

Вообще так называемый классический период ГОСЕТ стал в известном смысле актерской биографией Михоэlsa.

Первая проба его артистической крови была произведена «Уриэлем Акостой».

Этой пробой был установлен диагноз:

— Огромный, полнокровный источник сил и возможностей.

И когда этот огромный и полнокровный источник сил и возможностей должен был ради единственной правды в искусстве хлынуть вдаль и ввысь и яркими сверкающими красками поведать о канувших в вечность мрачных столетиях и о могучих силах революции, Михоэlsу для единственно правильного и оправданного реалистического выражения пришла на помощь гипербола.

Преувеличенно-резкая красочность, укрупненный план, чересчур стремительный жест. Разноцветный, разрисованный костюм, разбитое на слог и часто криком произнесенное слово, движение руки, помноженное на все, что напоминает руку, песня — там, где логически достаточно обыкновенного разговора, танец как органическое продолжение и усиление слова, мысли, экспрессии и простого хождения, — все это художественная гипербола.

Через такую художественную гиперболу была блестящим образом раскрыта социальная и жизненная правда тех слоев и тех времен, которые театр вызвал на художественный суд великой социалистической эпохи.

Так Михоэls, руководитель и вдохновитель театра, в блестящей гиперболической форме, в системе и на основе реализма высказался во весь голос в «200.000», в «Человеке воздуха», в «Ночи на старом рынке», пока не пустился в большое эпическое путешествие Вениамина III.

Во всех представлениях, во всех созданных им образах, везде, при самой сильной эмоциональности, Михоэls остался мыслителем.

Он раскрыл их, свои образы, как собственные дневники.

Он судил их высшей мерой художественной мудрости и сам отбывал за них наказание...

Это не случайно.

В каждом из этих образов молнией сверкнул звонкий кусок его собственной жизни, вкрапленной в них.

Он щедро наделил их энергией из своих богатейших артистических запасов. Он вознес их на высоты наиболее полных обобщений. Вознес для того, чтобы иметь возможность там, на высотах, взорвать их.

В этом художественном подъеме Михоэls проявил себя как вернейший последователь Гёте, считающего, что каждый артист должен вносить в произведение свой собственный смысл и значение.

В актерском искусстве Михоэлс создал свой собственный стиль, стиль революционной романтики, достигнутый средствами философской и эмоциональной театральности. Театральности абсолютной. Часто — надо это особо подчеркнуть — с большой опасностью впасть в формализм.

Здесь Михоэлс пережил свою артистическую «драму» борьбы со словом.

Не будет парадоксом, если мы скажем, что артистическая «война» Михоэлса со словом была высшим выражением его любви и благоволения к нему.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что тексты еврейской классики дали возможность Михоэлсу — для установления идеологического равновесия — обходиться исключительно подтекстами.

И опять-таки ясно, что если бы Михоэлс пошел по пути неизменного театрально-художественного изложения текстов еврейской классики в их неприкосновенности, в их чисто словесном значении, то он, возможно, при большем артистическом эффекте пришел бы к весьма сомнительным идеологическим результатам.

Наибольшая опасность в этом смысле угрожала ему, без сомнения, в коронной роли из еврейского классического репертуара — в Вениамине, где он творит на таком высоком художественно-идеологическом острие, что моментами кажется: объект владеет субъектом.

Это внушало опасение, что при недостаточной идеологической вооруженности слово будет вести за собой актера... И Михоэлс художественно отобрал ассоциацию.

Он художественно подчинил себе ассоциацию. Он вывел ее, напоил своими идейно-философскими и артистическими соками, а затем, когда он оседлал и сел на нее, как художник, владеющий и повелевающий, она понесла его по тем путям, которых требовало его сознание, отточенное в наше советское время.

В отношении к классическим текстам Михоэлс, из опасения перед идеологическими срывами, вынужден был создать специальную художественную дистанцию между собой и словом. Это заставило его расширить язык своих чисто актерских средств за счет слова.

Как же Михоэлс «боролся» со словом?

Всем своим богатым арсеналом пластических выразительных средств: поразительно тихим взрывающим беспокойством, когда из каждой поры пышет бурный темперамент, когда каждая черточка лица, оставаясь на месте, пробегает колоссальные расстояния; тем, что называется мимикой, своей необычайной

экспрессивностью и тончайшим графическим рисунком движения и голоса,— всем богатством этих средств он окружил слово, как питательной воздушной средой.

Этот богатейший, многокрасочный артистический антураж Михоэлс довел до такой степени выразительности, что зритель и в самом деле мог произнести за него нужное слово.

Определенный период времени такой метод в отношении к слову удовлетворял Михоэлса.

Ему нужно было прежде всего насытиться языком собственного актерского искусства.

И в этом смысле он исчерпал себя на пути к драматургическому слову. Здесь он демонстрировал высшее призвание актерского искусства, самостоятельного и независимого, имеющего в своем распоряжении и в самой своей природе все возможности слова.

Такой крупный художник, как Михоэлс, мог позволить себе эту «борьбу» со словом, чтобы во всю ширь раскрыть собственную и своеобразную артистическую индивидуальность.

Во всем этом Михоэлса питала исключительно классика.

Обильный прибой новых ассоциаций, которые несет с собой подлинно художественное слово новой, революционной социалистической тематики, снова порастил Михоэлса.

Ибо у такого крупного художника, как Михоэлс, прежний метод прикосновения к слову через платок, хотя бы платок этот был из чистого шелка, не мог продолжаться дольше некоего периода.

Он почувствовал также, что богатый опыт классического периода в ГОСЕТ должен быть обязательно без остатка отдан для нового синтетического выражения новых идей в театре, где новое, еще молодое слово социалистического реализма делает свои первые исторические шаги.

И не случайно, что после того как Михоэлс прошел через ряд пьес молодого советского репертуара и вернул слову «право гражданства» на сцене ГОСЕТ, после того как сам он сильнее укрепился в своем идейно-художественном мировосприятии,— Михоэлс снова идет в классику — к Шекспиру, как один из художественных послов великой социалистической эпохи, чтобы новыми, свежими средствами социалистического реализма по-новому вскрыть XVI столетие в образе короля Лира.

Счастливого пути, дорогой Михоэлс!

Ираклий Андроников

Поэт и аналитик

Не часто бывает, чтобы художник, даже и большого таланта, в равной степени обладал интуитивным постижением явлений жизни и такой же силой логического проникновения в их суть; способность мыслить образно, воспринимать мир, как видит его поэт, и в то же время подходить ко всему строго аналитически.

Эта равносильная способность к синтезу и анализу отличала решительно все, чего ни касался в искусстве и жизни Михоэлс, удивительный актер, блистательный режиссер, мудрый толкователь искусства, один из замечательнейших представителей нашей театральной и общественной жизни двадцатых-сороковых годов.

Михоэлс был замечательным мастером великой актерской школы, основным достижением которой является человек со всем его душевным миром и опытом. Но в нашем театре — об этом мы как-то не говорим или говорим мало — существуют два типа актеров. Выходит один — и за образом нельзя угадать исполнителя. И другой — мы сразу узнали его: это он! Но какой он сегодня новый! Какой небывалый образ он создает!

Вот именно таким был Михоэлс, поражавший разнообразием воплощений и полной независимостью от своих, не очень выгодных, сценических данных. И вместе с тем актер, налававший на своих героев печать своего ума, своего таланта и художественного стиля.

В дружеских беседах Михоэлс часто напоминал, что настоящий актер нашего театра является перед зрителем как бы автором и произведением этого автора. И вот таким актером — автором и произведением одновременно — был прежде всего сам Соломон Михайлович Михоэлс.

Как в рассказе или романе большого художника мы все время угадываем его самого, так и Михоэлс — он умел и дойти до самых глубин созданного им образа и вместе с тем воспарить над ним. Скажем, скорбя в образе Сорокера в спектакле «200.000», он умел сообщить нам и свое ласково-ироническое отношение к нему.

Вспомним «Путешествие Вениамина III», когда Зускин — Сендерл и Михоэлс — Вениамин ходят по сцене зигзагами на цыпочках. И Михоэлс за спиной Зускина повторяет зеркально каждое движение его. Все всерьез. И все игра. Жизнь в образах во всем великолепии проникновения в их суть. И при этом — великолепный росчерк искусства: «Играем! Верим, что было именно так! И мы представляем это. Поверьте! И удивитесь тому, что даже и горькая жизнь становится возвышенной, когда переходит в искусство!» Вот что было в этой игре!

Какими средствами мог Михоэлс выразить всю эту гамму отношений? Эти вмещенные одна в другую сферы чувств? Эти «авторские ремарки»? Глаза! Глаза Михоэлса, полные мысли, огромные, глядящие и невидящие. Печальные. Озерные. Сощурившиеся от смеха в узенькие, хитрые щелочки. Разные в разных спектаклях — то глаза реб Алтера, то молочника Тевье, то короля Лира. Безумные. Строгие. Добрые. Но в краешке глаза всегда сам Михоэлс с его отношением к образу... Вот эта способность выражать свое отношение к созданному тобою и поглотившему тебя без остатка образу кажется мне одним из самых великолепных достижений современного театрального искусства. И изумительным мастером этого сверхобразного рещения был Соломон Михайлович Михоэлс.

Но Соломон Михайлович — это больше, чем замечательный актер и замечательный режиссер. Михоэлс — это явление советской культуры. Он не просто играл. И не просто ставил спектакли. Он искал новые пути. И находил их. Он понимал театр как великое выражение жизненной правды. Но она никогда не превращалась у него ни в копию жизни, ни в копию правды, никогда не бывала у него будничной, обыкновенной, похожей на тысячи других воплощений. Она всегда была новой, открытой вот только что, свежей, сверкающей и заключала в себе ту великую праздничность искусства, которая способна вызывать улыбку сквозь слезы и заставить задуматься посреди безудержного веселья. Да, он умел ставить спектакли, стопроцентно верные жизненной правде. Но какой концентрированной была эта правда! Разве можно забыть его «Фрейлехс» — спек-

такль, построенный на материале, который в прежние времена называли этнографическим и который в руках Михоэлса обрел настоящую театральность и увлекательность и превратился в истинное событие!

Многие мысли, изложенные в беседах и статьях Михоэлса, и даже примеры отдельные мне приходилось слышать на «семинаре» от самого Соломона Михайловича. А это побуждает меня поделиться здесь некоторыми воспоминаниями. Однако для того, чтобы стало ясно, о каком семинаре я говорю, придется хотя бы вкратце упомянуть о тех обстоятельствах, при которых мы познакомились.

Произошло это в 1935 году в Пименовском переулке, в подвальной комнате, где тогда помещался Московский клуб мастеров искусств. Соломон Михайлович вместе с женой своей, Анастасией Павловной Потоцкой-Михоэлс, пришел на мой вечер. И воспринимал все с такой живостью, с такой просготой, дружелюбием, непосредственностью, что я, хорошо видя его, — зал был маленький! — в тот же час мысленно посвятил ему всю программу и для него главным образом исполнял все свои «устные рассказы».

После этого мы встречались не раз, но в новую фазу знакомство вошло только лет через пять, когда Михоэлс предложил мне, как специалисту по Лермонтову, консультировать постановку лермонтовских «Испанцев», над которой собирался работать Еврейский театр. Тут я увидел его не только на сцене, но за кулисами — в общении с актерами, режиссерами, администраторами, рабочими сцены.

— Ты что? — спрашивал он вошедшего в его кабинет. И при этом клал на стол свою маленькую, властную, плавно-певучую руку...

Живой! Совершенно живой!.. Удивительно! Стоит вспомнить движение этой руки — и видишь, как он закуривает, как наклоняет голову, чтобы точнее сформулировать мысль, подносит сжатые в кулак пальцы к губам; видишь, в каком месте речи он разжимает их и кладет на стол ладонь, в каком набирает в легкие воздух и, вскинув глаза, обращается к собеседнику... И с необычайной ясностью в памяти начинает звучать его речь — неторопливая, чистая, слышишь отчетливое произношение его, самый звук, самый тембр, не похожий ни на один театральный голос, этот голос — влиятельный, утверждающий, способный вместить любое, самое сложное, содержание, голос — продолжение мысли!..

— Итак, чего же ты хочешь? — спрашивал он. И, выслушав вопрос или просьбу, несколько секунд думал, подымал и снова возвращал руку на стол. И отвечал. Отвечал, оставаясь самим собой, но в духе того человека, с которым беседовал.

Оставаясь самим собой, он выявлял одни грани таланта при

Алексее Толстом, другие — в гостях у академика Капицы, третьи — в присутствии Вениамина Каверина, еще новые — в обществе Акакия Хоравы. Каждый человек, казалось, отпирал в нем ларчик, принадлежавший только ему, и сам открывался навстречу Михоэлсу, обнаруживая всегда самые лучшие свойства своей души и таланта.

Михоэлс охотно бывал с людьми, охотно бывал на людях. Дом его был всегда полон. Если не на чем было сидеть, садились на подоконник. В характере его было что-то студенческое, в прежнем понимании этого слова.

Никого не беспокоило, занят ли Соломон Михайлович. Видеть его можно было всегда. И всякий мог видеть его! Во многих, иногда даже очень хороших людях можно отыскать хоть капельку важности. Михоэлс был начисто лишен этой краски в характере. Он способен был играть в игры с друзьями, придумывая тут же, на ходу, образ, причем голова повязывалась полотенцем или косынкой, и начинался безудержный смех, остроумные выдумки — без конца.

В мае 1941 года вместе с Александром Александровичем Фадеевым я возвращался «стрелою» из Ленинграда — мы ездили по лермонтовским делам. Проходим сквозь пустой мягкий вагон и вдруг видим Соломона Михайловича. Вошли в купе. И не ложились спать уже до самой Москвы. Боже, как было весело! Из хлебного шарика, который я катал со вчерашнего дня, я приделал себе черные усыки. От этих усиков перешли к Чаплину, и Михоэлс стал говорить о том, почему горестное так смешно в воплощении Чаплина и почему Чаплин никогда не бывает сентиментален, хотя ходит по кромке, за которой у других начинаются сантименты. Пошел разговор о Чаплине.

И вдруг Фадеев спрашивает у меня:

— А что бы сказал по этому поводу Алеша Толстой?

Я ответил.

Тогда за дело взялся Михоэлс.

— А ну, Алешенька, — сказал он, — что ты думаешь о нас, собравшихся в этом купе?

И тут они по очереди стали «дразнить» меня, задавая мне... да нет, не мне, а скорее персонажам моим вопросы, на которые я должен был отвечать в образе.

Добрались до Лермонтова. В образе Лермонтова я отвечать не решился. Соломон Михайлович объяснил, что мне мешает ответить. Окружающие знают, что живого Лермонтова я не видал. И поэтому я боюсь, что мне не поверят. Но если бы я думал, что люди поверят, что я с Лермонтовым встречался, я бы рискнул. И поверили бы, наверно. Но я сам убедил всех, что мои изображения фотографичны. И это меня сковывает, ограничивает. Заговорили о том, каков был Лермонтов. Фадеев

стал с увлечением читать «Дары Терека», «Дубовый листок...» ...После Окуловки мы с Соломоном Михайловичем стали трубить и распевать Вагнера, что на Фадеева, насколько я понял, произвело наисильнейшее впечатление. Заливаясь тонким, фальцетным смехом, стараясь перекрыть наши «оркестры», он восклидал своим громким, слегка натужливым, я бы сказал — матовым, голосом:

— Я бы никогда не поверил, что вы знаете это. Но приходится верить, потому что вы совпадаете!

Вскоре началась война. И шел уже август 1941 года, Москва была в затемнении, стреляли зенитки, падали бомбы, и все мы несли дежурства на крышах, когда я как-то под вечер встретил Соломона Михайловича у Никитских ворот. И он пригласил меня в гости — на ночь, на кофе после бомбежки. От дежурств ПВО я бывал свободен только по средам. И вот в ближайшую среду засветло я ринулся в гости к Михоэлсам.

После отбоя из подъезда, где находился пост Соломона Михайловича, мы вернулись в квартиру. И началось кофепитие.

За столом сидели хозяйка, сам Соломон Михайлович, Зускины и еще какой-то актер, фамилии которого не запомнил. В эту самую ночь Михоэлс изъявил желание услышать все мои «устные рассказы», которые я исполняю, «играя» в них реальных людей, известных и неизвестных зрителю, входя в их образ, в их повадки, манеры, — говорить, смеяться, двигаться, мыслить.

Так возник наш «семинар». Я исполнял рассказ (слово «читал» не годится, потому что читать можно только написанное, а это рассказы устные). И тут же начинался анализ. Михоэлс проверял структуру рассказа, логику взаимоотношений (если в рассказе фигурировали двое или несколько персонажей). Выявлялась идея. Я начинал смекать, где недотянуто, где подробности, не идущие к делу, где не хватает в характеристике бликов. Михоэлс как бы продирижировал мною. Части рассказов уравнивались, говоря языком музыкальным — «звучности выровнялись». А в конце, под утро, подводились итоги занятия. И начиналась великолепнейшая беседа Михоэлса о законах искусства, о слове, о жесте, о пластике, мимике, о разнице между образом, характером и портретом.

Особое внимание Соломон Михайлович направлял на текст моих рассказов. Как уже сказано, текста своих «устных рассказов» я никогда заранее не пишу и наизусть не заучиваю, а воспроизвожу с разной степенью приближенности каждый раз наново. При этом текст, а иногда и характеристика лица, о котором рассказ, раз от разу меняются — их как бы сносит в сторону течением времени.

Эту независимость образа, несвязанность его с заранее сочиненным текстом, придумывание текста на ходу рассказа Соломон Михайлович объяснял тем, что для этого у меня есть предпосылка — поведение образа. Поведение же определяется теми обстоятельствами, которые только что возникли в ходе импровизируемого текста. «А это,— говорил Михоэлс,— и есть игра. Потому что истинная игра — это есть образ жизни в разных обстановках, жизнь образа в развитии человеческой судьбы».

Таких занятий в ночь со среды на четверг часов до семи утра летом и осенью 1941 года у нас состоялось шесть. Но шутки все равно не прекращались, даже в самых серьезных разговорах.

— Вот так-то, брат Ираклий,— говаривал Михоэлс.— Благодарю тебя. Преисполнись и примени.

А я отвечал:

— Батюшка Михалыч! Спасибо, что просветил, кормилец!

Когда три года спустя я приехал в Москву со своими фронтовыми рассказами, состоялось заключительное занятие «семинара». И Соломон Михайлович согласился произнести свое суждение о жанре устного рассказа в Доме актера и в Доме ученых, где должны были состояться мои вечера. А потом, уже после войны, мой вечер в театре! И снова произнес слово. Как жаль, что эти его выступления не записаны! Как я виноват! Редко вспоминаем мы, что сегодняшний день очень скоро станет историей.

По счастью, в бумагах Соломона Михайловича отыскалось неоконченное письмо ко мне, которое он диктовал жене в 1941 году, очевидно, в связи с «семинаром». Не стану приводить здесь того, что касается оценки рассказов. Прочитирую только мысли Михоэлса о самом жанре. Он объясняет мне, что такое «судьба образа» и почему устный рассказ независим от задуманного заранее текста. Вот кусочек письма:

«Во время бомбежки, по-видимому, многое становится яснее, точнее и многое переоценивается с других позиций. Мы ведь с тобой заново «проработали» все твои работы, и я окончательно понял, вернее, увидел твою полную независимость от текста. Твое поведение в образе, зависящее только от ситуации, от отношения к окружающим,— поведение органическое и сохраняющее при том с о в е р ш е н н о е внешнее и (я бы сказал) внутреннее сходство. О р г а н и ч н о е — это главное, из чего ты исходишь. Вот почему тебя не сковывает никакой «текст». Ты даешь п о в е д е н и е (это самое главное в том образе, который ты вносишь) в любой, пусть даже неожиданной обстановке...».

И еще:

«Ведь образ не может быть значительным вне поведения и реакции на любое вторжение... Откуда ты берешь эти вообра-

жаемые, а частично и не воображаемые обстоятельства? Из самого себя. Ты «входишь в образ», и ты не изменяешь ему потому, что ты, как и я, знаешь, что истинная игра поведения это есть образ человека в любой обстановке и в его судьбе (не понимай это в смысле рока!)».

В записную книжку 1944 года, очевидно, готовясь произнести вступительное слово в Доме актера, Соломон Михайлович вписал:

«Поведение — уже есть предпосылка для рождения текста именно в этих условиях, которые только что возникли... Поведение, как и на сцене. Это надо запомнить».

Драгоценные строки, разъясняющие общие творческие законы рождения образа сценического и рассказывания в образе. Образа, рожденного одним лишь воображением актера, исходящим из текста пьесы. И образа конкретного человека, возникающего в процессе импровизации от его лица характеризующего его текста.

Для чего я привел все это?

Для того только, чтобы напомнить о необыкновенной творческой щедрости Соломона Михайловича, о его удивительной доброжелательности, заинтересованности в судьбах других людей, о жадном интересе его ко всему, что в какой-то степени связано с игрой и с театром. Я привел все это, чтобы напомнить о его постоянном стремлении не только воспринять, но осознать, осмыслить и оценить любой новый опыт. Разобраться. Произнести суждение не только на основании непосредственных впечатлений, но проверить их разумом, объяснить, истолковать. В этом малом факте (как и во всем) сказалось редкостное богатство натуры Михоэлса, соединявшего в одном лице практика и теоретика театра, поэта и аналитика.

1960 г.

Леонид Леонов

*Мои встречи
с С. М. Михоэлсом*

В декабре прошлого года после предвыборного собрания избирателей почти случайно произошел у меня разговор с С. М. Михоэлсом и Ю. А. Завадским о возможности создания нового театра. В беседе приняли участие литератор Бялик и режиссер Басин.

Это были еще далекие предположения о том, каким мог бы быть такой желательный театр, как и с чего он начнет работу. Если коротко охарактеризовать замысел, то речь шла о театре «большой точности».

С. М. Михоэлсу очень нравилась эта идея. Он говорил о том, что для предварительной, студийной работы хорошо бы иметь сюжет, наметку, которую могли бы решать актеры. Как-то возникла мысль об одной из самых ранних моих пьес. Она слаба по выполнению, но короткий сюжет ее действен и построен так, что ни одно предшествующее положение не предсказывает следующее.

Соломон Михайлович хотел возобновить ее в памяти и просил прислать ему книгу.

Но всего этого не случилось. Жизнь построила сюжет еще более острый и еще более неожиданный.

На этом маленьком нашем совещании С. М. Михоэлс много говорил о значении для драматургии точного, образного литературного слова. С этого начинается драматургия, без этого ее нет. Слово — первичная, основная краска на палитре человеческих эмоций. От слова рождаются и ситуация, и конструкция

пьесы, и необходимая художественная и общественно-политическая точность.

Бряд ли кто еще так глубоко, как С. М. Михоэлс, понимал все значение слова в драматургии наших дней (в этом смысле его можно было бы сравнить только с К. С. Станиславским). С благодарностью вспоминаю я, с какой тонкостью чувствовал Соломон Михайлович красоту и поэзию русского слова, освобожденного под рукой художника от налипших на него в обиходе ассоциаций, неизвесткований, склеротических наслоений, — слова, выходящего на свободный простор — за рамки этих ассоциаций.

Эти мысли Соломон Михайлович неоднократно высказывал и на Художественном совете Всесоюзного комитета по делам искусств и — в последнее время — на заседаниях жюри Всесоюзного конкурса за лучшую пьесу, где мы часто встречались.

Многое кажется, что выдержки из его суждений о слове, собранные, отредактированные и опубликованные в отдельной статье, могли бы сыграть очень полезную роль для тех современных драматургов, которые относятся к слову небрежно и у которых слово, как нелюбимый — цербатый, заржавленный — инструмент в сумке нерадивого мастера.

С. М. Михоэлс собирался поставить в ГОСЕТ одну из моих пьес и сыграть в ней характерную роль. Он уже знакомил меня со своей режиссерской и актерской трактовкой пьесы, и я поражаюсь глубине замысла, умению этого мастера проникнуть далеко за оболочку слов.

Каждая театральная постановка представляется мне поединком театра (актера, режиссера) с автором. Спектакль выясняет, кто сильнее. По этому поводу вспоминаются слова Вл. И. Немировича-Данченко, сказанные автору на премьере «Половчанских садов» в МХАТ: «Я чувствую, что в этом спектакле мы вам недодали. Надеюсь в будущей постановке «передать» вам».

Предстоящий поединок с С. М. Михоэлсом казался мне чрезвычайно интересным, и я с большим и вполне понятным нетерпением ждал осуществления постановки. Но по разным причинам постановка была отложена...

Позднее С. М. Михоэлс сказал, что он пошел бы в другой театр, где будет ставиться пьеса, чтобы уже на русском языке сыграть в ней заинтересовавшую его роль. Мне представляется, что это был бы драгоценный подарок не только для меня, но и для всего советского театрального искусства: при своих громадных актерских достоинствах С. М. Михоэлс вскрывал в каждой роли ее общечеловеческую сущность.

Это доступно только талантливому актеру и одновременно большому, человеческому Человеку, каким и был Соломон Михайлович.

С. М. Михоэлс был чудесный собеседник, человек широкого кругозора и всесторонней культуры, острого, пронизательного ума, великолепно эрудированный в вопросах философии. Он много рассказывал об Эйнштейне, с которым он встречался в США в годы войны.

Михоэлс был артист-трибун, артист — общественный и политический деятель. Всем памятна его поездка в США, где он достойно представлял советский народ, советскую культуру, советский театр.

Всем памятны его пламенные речи на многолюдных митингах и по радио, речи в защиту права и справедливости от фашистского варварства.

Страна любила и знала не только Михоэлса-художника, но и Михоэлса — человека, гражданина. Художник и гражданин объединялись в нем в одно гармоническое целое. Он перерос рамки своего национального театра.

То, что было накоплено им в вековом процессе еврейской национальной культуры, претворилось в его творчестве в культуру общечеловеческую и, как ручеек, влилось в многонациональный поток культуры нашей Родины. Его благодарными зрителями были и люди, не знающие еврейского языка: он умел вывести своего героя за грани национальной речи. И его понимали все!

В последний, дальний путь Михоэлса провожали искренние его почитатели: люди всех национальностей, всех возрастов, профессий, различных творческих убеждений. Они пришли отдать его праху последний долг благодарности и скорби.

Художественная Москва хоронила не только блистательно-го артиста и режиссера — художественная Москва хоронила народного артиста Советской страны, художественная Москва хоронила Человека, Брата и выдающегося современника.

1948 г.

Ю. Завадский

Михоэлс, каким я его знал

Я перечитываю снова и снова высказывания Соломона Михайловича, по-настоящему талантливые статьи критиков о нем и еще и еще раз убеждаюсь, как всего этого недостаточно, чтобы воссоздать образ того удивительного и неповторимого жизненного явления, имя которому — Михоэлс. И не потому, что несовершенны записи выступлений Соломона Михайловича, а потому, что Михоэлс вне интонации, вне жеста, вне той живой неповторимости, которая присуща театру, просто невообразим, немыслим.

Мне в жизни довелось встретить многих замечательных людей, я имел счастье быть рядом, работать вместе с ними. Достаточно упомянуть двух гигантов — Станиславского и Вахтангова, которые были моими учителями. Я годами слушал их, учился у них...

С Михоэлсом я в театральной работе не встречался. Мы только дружили с ним, я смотрел его спектакли. И все же... вот он появлялся в театре, в зале собраний, на трибуне, в кругу друзей, пусть даже за дружеским столом, и с его приходом жизнь приобретала какую-то мудрую и, как ни парадоксально это звучит, неожиданно озорную приподнятость.

Когда он говорил, невозможно было пропустить ни одного его слова, ни одной интонации, жеста. Да, жест был, несомненно, его силой, поразительной, как все в нем.

Вы помните, он был небольшого роста, скорее даже маленький, далеко не классического сложения, коренастый, крепко

сколоченный. Но в каждом его движении была свобода, красота и подлинная мужественная пластика. Маленький, он казался величественным. Хотя в банальном смысле слова он не был красив, для иных почти уродлив, в то же время он был покоряюще прекрасен, вдохновенно прекрасен.

Когда он говорил, он как бы думал вслух, его глаза сияли внутренним огнем и пророческой мудростью. А его руки с короткими пальцами!.. Я не знал рук более живых, более выразительных, изобретательных, более умных рук художника.

Я начал с жеста: да, конечно, жест был его актерской силой. Его жест, в сущности, был пластическим выражением интонации.

Михоэлс удивительно владел речью. Он был великим сыном своего народа, и, конечно, понять Михоэлса можно, только познав его внутреннюю связь с многовековой культурой еврейского народа. И в то же время это был настоящий советский художник, государственно мыслящий, превосходно, глубоко, проникновенно вобравший в себя русскую культуру.

Как великолепно владел он русским языком! Если вас затруднял какой-либо речевой вопрос — ударение, корень, происхождение слова, его точный или многогранный смысл, — у Михоэлса вы получали ответ подробный, увлекательный. Михоэлс чувствовал, понимал, знал русский язык во всем его богатстве, силе, красоте.

Характерно, что свои занятия с учениками Михоэлс обычно начинал с разбора гоголевской «Шинели». Он заставлял их читать вслух «Шинель» Гоголя, и это было его первым уроком в искусстве. Читая с ними Гоголя, Михоэлс открывал своим ученикам, что такое художник. Разбирая каждое слово, порядок слов, порядок мыслей, порядок образов, их закономерность, раскрывая смысл каждого слова и их сочетаний, разбирая весь этот речевой покров, он добирался до самой суги гоголевского рассказа, до темы «маленького человека». С первых же дней занятий со своими учениками Михоэлс поднимал великую гуманистическую тему уважения к человеку, пристального и любовного внимания к нему.

Михоэлс был великолепным актером, но, конечно, он был больше, чем мастером: он был актером-художником, мудрецом, творцом тех миров, которые он познавал, открывал, являл нам, его зрителям, слушателям, собеседникам. От Акакия Акакиевича он шел к Чаплину. Тевье-молочник и король Лир — звенья одной цепи, начатой для Михоэлса Гоголем.

Многие не понимали Михоэлса. Я перечитываю сейчас его выступления, вспоминаю возражения ему со стороны тех, кто готов был обвинить его в неприятии «системы», в недооценке Станиславского. Это ошибочно: Михоэлс понимал и ценил Ста-

ниславского, как никто. Но в Станиславском он ценил его великую, неумирающую художественную мощь, а не его преходящие сегодняшние правила. Он ценил учение Станиславского, дающее искусству театра крылья для вдохновенного полета. И он презирал, ненавидел тех, кто своим тупым недомыслием, неспособностью подняться до Станиславского опошлял его учение, сводил его к сборнику правил, к ремесленному синтаксису.

Вначале я сказал, что мы с Михоэлсом были друзьями. Но это, пожалуй, не совсем точно, во-первых, потому, что мы очень не часто и очень не подолгу встречались, хотя эти нечастые и недолгие встречи рождали в нас взаимное доверие и признание. А потом — мы были неравны в том смысле, что я всегда воспринимал Михоэлса как старшего, как мудрого наставника.

Все, что было так примечательно, так индивидуально ярко в нем, так своеобразно, в то же время было органически простым. Человечность — это Михоэлс. Михоэлс — великолепный образец мыслящего человека, человека огромного обобщающего философского ума и нежного, чуткого сердца. Какими-то одному ему свойственными душевными щупальцами он умел познавать внутреннее состояние своего собеседника — ученика или артиста, находил доступ к внутреннему миру человека для того, чтобы разъяснить, облегчить, направить, помочь. Он был великий педагог и художник, врачеватель и вдохновитель.

Михоэлс был членом Комитета по Государственным премиям, и на заседаниях этого Комитета я имел возможность наблюдать его удивительную, редкую способность полно и радостно воспринимать большое искусство, его подлинное бескорыстие художника. Этим объясняется глубокое взаимопонимание, возникшее между ним и Леонидом Леоновым, между ним и Алексеем Толстым. Такие разные, они были единомышленниками в своем понимании искусства как дела жизни, они были по-настоящему близкими людьми. А как глубоко и взволнованно воспринимал Михоэлс искусство Улановой, которую он считал совершенством, божеством. Как он умел отдаваться этому восприятию прекрасного, вбирать в себя и заражать своим восприятием окружающих!

Но как бы я ни выбирал слова и выражения, чтобы рассказать о нем, мне это удастся не больше, чем другим. Никогда не передать неповторимость его интонаций и жестов, паразитическую, захватывающую логику его мышления! К нему, как ни к кому, применимо определение Станиславского: «Театр происходит здесь, сейчас, сегодня». Всякий механический повтор найденного — уже не творчество, а ремесло. Михоэлс творил здесь, сейчас, сегодня в живом общении с тем миром, который его

окружал, с теми людьми, которых он любил или ненавидел. Отдавая людям огромную красоту своей души, свою мудрость, он творил, живя, — и жил в современности всей полнотой души. Он был необыкновенно чуток и прозорлив в своем понимании современности, в своем предвидении завтрашнего дня. Он был подлинным советским патриотом, настоящим беспартийным коммунистом, я это утверждаю со всей ответственностью. Он верил в учение Ленина, верил в завтрашний день нашей страны.

Полный огромной внутренней энергией, всей своей жизнью как бы осуществив требование Станиславского к искусству — «Проще, легче, выше, веселее!», — он всегда оставался творцом. В нем парадоксально сочетались простота, острое чувство юмора, глубокая философская мудрость, чувство скорби, с детских лет сопровождавшее его, и мощная, неистребимая вера в силы Человека, в Человечность. Страстный в своем познании жизни, Михоэлс жил щедро, величественно, по-человечески просто и неповторимо своеобразно...

* * *

Я написал однажды коротенькое предисловие к первой книге Михоэлса. Что ж? Вряд ли я сумею что-либо добавить к тому, что уже сказал. Память порой отказывается подтверждать достоверность фактов, а тем более диалогов, которые когда-то состоялись.

Слова не слушаются меня и рождают во мне чувство горечи и досады.

И, однако, что-то о Михоэлсе я очень хорошо помню! Я помню хорошо все неповторимое, драгоценное, единственное и никуда не исчезнувшее, составлявшее самую суть человеческую того, что звалось «Михоэлсом». Глаза — пытливые, заглядывающие испытующе, требовательно и доброжелательно куда-то очень глубоко тебе в сердце, горестные руки, охватившие вдруг голову, сосредоточенная ярость споров, вдохновенная логика парадоксов — и вдруг ребячливая, ласковая улыбка! Огромный размах соображений, замыслов, предвидений, бескорыстие дружеских советов, бескорыстие человеческого участия пристального, осторожного, чуткого. Дружество, которое Михоэлс ценил и понимал, может быть, как никто. Его взыскующая тоска по справедливости, мудрости и чистоте, одержимость театром...

И все это — переплетенное в чудесную целостность, в которой противоречия воспринимались как высшая человеческая гармония и мудрость художника.

Чем больше стараешься вспомнить конкретное, тем дальше уходит оно в прошлое.

Вот его большая тесноватая комната, освещенная мерцанием свечей, причудливо перегороженная громадными, забитыми до отказа, шкапами.

Все в комнате — будто в случайном, задымленном беспорядке. Повсюду книги, книги, книги... свитки и листы, какие-то обрывки чертежей, набросков, рукописей, — рисунки, стихи, папки... И все эти вещи будто говорят теперь: не важно то, что видимо, — важно и драгоценно то, что невидимо, но существует здесь среди этой тесноты вещей и людей, то, чем всегда полон этот дом, то, что возникает, озаряя умы и воображение, раздвигая стены и опрокидывая время, — Михоэлс!

Комната полна Михоэлсом. Михоэлсом полна Анастасия Павловна — его жена, друг, — наверное, больше, чем жена и друг, — спутник, вдохновитель, существеннейшая опора, часть его жизни — Анастасия Павловна, будто непринужденно его со стороны наблюдавшая и так зорко оберегавшая.

Михоэлс умел любить. И ее — друга, жену. И свой театр. И свой народ. И свою жизнь. И жизнь вообще. Прошлое и будущее своей страны, которая в его восторженном трезвом воображении, в движении из «вчера» в «завтра», расшифровывала для него происходящее сегодня.

Михоэлс был источником неиссякаемой энергии, вдохновения и добра. Его нет, но он продолжает одарять нас все новым и новым богатством, жаром поиска, умением страстно проникать в суть жизни, понимать суть ее, как стремительное движение к светлому будущему человечества.

Михоэлс не перестал существовать для тех, кто его знал.

Время не отдаляет Михоэлса, оно приближает нас к нему. Когда я говорю «нас», то подразумеваю не только театральных деятелей, но все наше театральное искусство, включая в него и исполнителей, и тех, кто воспринимает искусство.

Искусство в нашей стране стремительно развивается вместе с развитием общей культуры народа, и этот подъем культуры естественно приближает к нам лучшее из того, что создавали деятели предыдущих поколений во всех областях советского искусства.

В каком-то смысле можно говорить о том, что искусство Михоэлса в свое время хотя и было доступно широким слоям зрителей, все же было искусством, до конца доступным лишь людям большой культуры. Истинный театр всегда объемлен в том смысле, что он одновременно доступен и сравнительно примитивному, низкому зрительскому сознанию, и очень высоко квалифицированному, тонкому, умному, требовательному. Таким было искусство Михоэлса. Вот почему я говорю, что оно становится с каждым днем все более и более общедоступным.

Требования Михоэлса к искусству становятся сегодня все более близки и дороги нам.

Я убежден, что заветы Михоэлса получают свое развитие в искусстве театра нашей страны. Он войдет в историю советского театра как один из тех, кто умножил его достоинства, как один из тех немногих, кто, не будучи непосредственно связанным с учением Станиславского, не будучи непосредственным участником творческого опыта Станиславского, был его подлинным последователем и толкователем, своеобразным, свободным, творческим,— гораздо более близким Станиславскому, чем иные догматики.

Имя Михоэлса не только не будет забыто — оно будет утверждено временем как светлое и прекрасное имя великого советского артиста, режиссера, мыслителя.

1960—1964 гг.

И. Козловский

О друге

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

Ясен ли Михоэлс в своем творчестве?

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

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

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

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

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

Замечательно новое и необычное толкование предлагал Михоэлс образу Пимена в опере «Борис Годунов». Он в отличие от привычной традиции мысленно представлял себе Пимена молодым, полным огня, страстным, а не седобородым патриархом. Как известно, и Всеволод Мейерхольд в свое время предполагал показать Пимена в расцвете сил, а не глубоким старцем. Год тому назад довелось мне исполнять с симфоническим оркестром монолог Пимена, но — не Мусоргского, а Рахманинова. У Рахманинова — теноровая партия, и его решение образа внутренне близко идеям Мейерхольда и Михоэлса. Убедителен Пимен у Мусоргского, но, конечно, совсем по-иному убедителен он и у Рахманинова.

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

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

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

Однажды я сказал Михоэлсу:

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

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

Я спросил:

— А кого бы ты хотел сыграть?

— Всех, — ответил Михоэлс.

Я сожалел и сожалею, что он не сказал своего слова как исполнитель Гоголя и Островского в оригинале. А ведь он мечтал об этом, хотя пронизировал, обыгрывая шуткой внешний свой

облик. Но чувствовал одновременно жгучее желание донести до зрителей любимые гоголевские образы в его собственном михоэлсовском понимании и воплощении.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1965 г.

Александр Тышлер

Я вижу Михоэlsa

Вспомнить день или хотя бы год моей первой встречи с Михоэлсом, конечно, трудно. Приблизительно в начале двадцатых годов мы были уже знакомы, а в тридцатых стали друзьями и до самой его смерти не расставались. Вся моя творческая жизнь проходила в непосредственном и постоянном общении с ним. Мои встречи с Михоэлсом были не только в работе. Мы часто виделись вне театра.

Я много раз его рисовал в гриме и без грима и просто так, по памяти. Хотя позировать он не очень любил. Я ему говорил: «Понимаешь, Микха, когда я рисую тебя, я просто учусь, я становлюсь как художник лучше, я лучше рисую, я очень много приобретаю».

После такого совершенно искреннего признания Михоэлс с улыбкой и глубоким вздохом усаживался.

Оставаясь с Михоэлсом наедине, молчать нельзя. Нужно разговаривать — мыслить. А я ему рассказывал всякие истории. Он слушал с удивительным вниманием. Он изумительно рассказывал сам, но так же умел слушать своего партнера, вживаясь в его рассказ.

Я видел Михоэlsa больше в скульптуре. Он весь был как бы слеплен уверенной рукой скульптора. Если бы Роден его увидел, он бы обязательно его изобразил в группе «Граждане Кале», а художник Сезанн написал бы с него портрет, такой же скульптурный, какой он написал с себя (тот, что висит в Пушкинском музее в Москве).

Михоэлс напоминал мне набросок, вернее, незаконченный слепок талантливого скульптора. Вот почему Михоэлсу на сцене не шли хорошо скроенные и сшитые костюмы. Он был в них не выражен, то есть костюм на нем был не органичен. И, наоборот, любая свободная ткань, накинутая на него, даже рваная, делала его значительным и выразительным.

Какая была трудная задача шить костюмы для короля Лира! И в этом случае помогла опять-таки небрежно брошенная черная ткань, которая укрыла всю королевскую мишуру. Михоэлс был очень пластичен, ритмичен, прекрасно «отрывался от земли», когда двигался, и был монументален, когда стоял неподвижно. Вот почему он ассоциируется у меня с памятником Родена «Граждане Кале». Это — лучшее, что создал Роден, с моей точки зрения, — лучшее в мировой скульптуре. И в этой группе потрясающих мужских фигур я вижу Михоэлса. К сожалению, скульпторы сделали с Михоэлса при жизни портреты более законченные, чем был он сам в своем пластическом образе. Исключение представляет лишь голова, вылепленная Сарой Дмитриевной Лебедевой. Вот таким я видел Михоэлса.

Ну вот, а теперь мне остается только «вдохнуть в него жизнь». Я вижу эту движущуюся экспрессивную скульптуру. Он ходит четким крепким шагом, словно хочет, чтобы непременно оставались отпечатки его ног. Руками он управлял плавно пластично, не спеша, и, когда он был особенно взволнован, его руки как будто расставляли в пространстве восклицательные знаки, а когда был несколько озадачен, то двигал плечами, как бы вычерчивая ими вопросительный знак.

Он не любил гулять, прохаживаться, он всегда был устремлен, озабочен, и, если мне удавалось с ним пройти, он это делал по пути к определенной цели.

В театре у него и у меня было столько дел, что мы не успевали даже обмолвиться словом. Но, когда бы ни встречались на коротком расстоянии и сколько бы раз ни встречались, он всегда награждал меня улыбкой своих изумительных глаз, а я ему в ответ: «Миха́чка!»

Он мне очень верил и никогда мне в работе ничего не навязывал. И не только мне, но и другим художникам, с которыми ему приходилось работать. Работать с Михоэлсом над спектаклем для меня было большим наслаждением. К концу рабочего дня я уже начинал по нему тосковать. Хотелось скорей выйти с ним, зайти в «Националь» и там за кофе и кое-чем другим посидеть, пофантазировать, покорчиться его мыслями.

Михоэлс работал много, упорно и настойчиво, и мне всегда казалось, что он репетирует слишком долго и что пора ему бросить репетицию. Мое терпение иссякало. Желая скорей с ним повидаться, я в самый разгар репетиции посылал ему записку без слов с изображением папиросы с крылышками. И часто

я этой папиросой добивался желаемого результата. Михоэлс прерывал репетицию, посылал мне настоящую папиросу. Он смеялся, и актеры смеялись, и тут уж было не до репетиции. Вскоре он выходил, и на его лице было написано: «Ну и спасибо тебе, Сашка».

Все эти мои рисунки Михоэлс уносил домой. И вот однажды он мне их продемонстрировал. Рисунки были веселые, с юмором. Когда Михоэлс чему-то радовался, у него расплывалась улыбка по всему лицу, уходила в глаза и затем как бы расходилась по всему телу, и от этого он становился добрым, милым, ласковым, как ребенок. Михоэлс удивительно умел переключаться или, вернее, перестраивать себя в зависимости от обстановки и среды, окружавших его. И в таких случаях он сразу находил общение с собеседником, с обществом. Находил в разных диапазонах: от философского до юмористического.

Часто, проходя по Тверскому бульвару, он читал мне прекрасные сказки Переца, «Ночь перед Рождеством» Гоголя и, по-моему, многие им самим сочиненные тут же, экспромтом. Однажды, сидя на бульваре, Михоэлс так увлекся чтением вслух (это было напротив Камерного театра), что не заметил, как сзади к нему подошел А. Я. Таиров и закрыл ему глаза. Михоэлс долго не мог отгадать, кто это, и я ему подсказал: «Режиссер». Он тут же сказал: «Таиров!» Александр Яковлевич подсел, и, конечно, Михоэлс весь переключился, и все пошло по другому руслу, тоже интересному. Должен сказать, что эти два художника любили друг друга и при встрече обнимались и трижды целовались, хотя люди они были разные, художественные взгляды и вкусы были у них разные. Не знаю, может быть, предчувствие схожей судьбы их так сближало.

У Михоэлса было много друзей. Его любили. Круг почитателей его талантливой личности был огромный. Были, конечно, у него и противники, как это полагается активному, действительному, одаренному человеку. По моим наблюдениям таких противников было больше среди евреев, чем среди славян. Корни неприязни, одновременной или долговременной обиды были разные: не доверит ответственной роли — обида надолго; откажется от бездарной пьесы — обида на всю жизнь. И все эти страсти кружились главным образом вокруг театра, вокруг него. Иногда Михоэлс проявлял слабость, некоторое, я бы сказал, безволие, взяв в работу явно плохую пьесу. Он становился ее рабом, безумно много трудился над ней, нервничал, уставал, вздыхал, проводил рукой по черепу, как бы сбрасывая накопленные за день муки, раздражаясь, кричал то на одного, то на другого актера, а то и вообще на всех стоящих на сцене. Бегал на сцену и обратно в свой тринадцатый ряд десятки раз. В таких случаях, когда я сидел с ним рядом, я старался его успокоить. (Сказал ему однажды, что Станиславский на репетиции не

кричит.) И обычно этого бывало вполне достаточно, чтобы наступала тишина и глаза излучали теплый михоэлсовский свет. Вот эта минута была для меня самой симпатичной — мы тут же отправлялись в «Националь», и там за столиком он рассказывал прелестные истории, наполненные лирикой, теплотой, обернутые еврейской печалью. Прелестный Михоэлс! Он всегда был всем нужен, к нему всегда приходили за советом, и сам он, будучи удивительно скромным в быту, в жизни, в искусстве, всем помогал словом и, если мог, делом.

Конечно, Михоэлс был не святым и, как каждый человек, обладал в той или иной мере недостатками. Вспоминать их не хочу, и вряд ли это необходимо, да и, по правде сказать, не вижу их сейчас. Вот он стоит передо мной, этот большой актер, большой человек небольшого роста. Перебрасываю его в своем воображении из роли в роль, из образа в образ. Передо мной возникает шеренга героев, людей и обаятельных местечковых личишек, и все это исчезло невозвратно, на веки веков.

Если бы вам пришлось искать Михоэлса в многотысячной массе людей, то вы бы тут же его нашли, настолько он был своеобразен и выразителен. Вещи, которые были на нем, — кепка, пиджак, ботинки — теряли свою, присущую им форму и перевоплощались в другую — в михоэлсовскую. Может быть, поэтому я никогда не видел Михоэлса в новом костюме, в новом или сохранившем новизну пальто.

Михоэлс курил, курил как-то смачно, видно было, что он понимает толк и в этом деле. Вам никогда не приходила мысль сказать ему, как это часто говорят другим курильщикам, «не кури, курить вредно» и т. д. Он всегда вас заставлял смотреть на себя и слушать, и тогда все прочее, что его окружало, становилось каким-то незаметным фоном.

Михоэлс очень любил свое искусство, театр, свой народ и культуру других народов и многое другое, что должен и может любить такой человек. Перечислять все трудно и не нужно. Но если бы у меня спросили, что же он больше всего любил, я бы ответил: черный кофе!

Когда я заходил к нему в кабинет, я никогда не видел его пишущим или читающим, как полагается художественному руководителю. В кабинете за большим столом Михоэлс всегда был «на проводе». Он встречал меня ласково, с улыбкой, прерывал телефонный разговор, но тут же через несколько секунд снова брался за трубку.

Одно время мне казалось, что это все же с его стороны не очень, так сказать, учтиво, но потом я понял, почему так получалось. Я-то ведь приходил к нему без всякого дела, так просто, повидаться — мол, я цел и невредим и работать ужасно не хочется, и вот тут-то он меня понимал и очень сочувственно оживлялся... взявшись снова за трубку.

Михоэлс очень любил свою семью: жену Асю, дочек Талу и Нину. И при встрече был с ними ласков и нежен, как будто он их по крайней мере год не видел. А когда говорил по телефону с кем-либо из них, казалось, что Михоэлс по ком-то так стосковался, что жаждет скорого свидания. Телефонные звонки домой были нескольких видов. Последний звонок сильно отличался от предыдущих по форме и содержанию. Если первые звонки были семейно-лирические, то последний был «питательно-патетическим». К приходу Михоэлса после спектакля, особенно в котором он играл, стол должен был быть сервирован обильно и вкусно. Доставать водку поручалось личному «адъютанту» при нем, актеру маленьких, преимущественно «разбойничьих» ролей, веселому, с печальными глазами Давиду Чечику. Чечик почти всегда был при Михоэлсе. Когда Михоэлс шел в гости, Чечик его сопровождал, неся под мышкой увесистый пакет.

Однажды во время войны, когда Москва вся была погружена в абсолютную темноту, я шел по улице Горького. Навстречу мне двигалась группа из трех человек. Фонарь, который они несли, был очень яркий и освещал большое пространство. Я уже приготовился показать документы, но когда приблизился, то увидел впереди шествующего Чечика, который освещал путь идущим Михоэлсу и Асе. (Оказывается, у Михоэлса испортился карманный фонарь и он воспользовался фонарем со свечой из театрального реквизита.) Меня тут же повернули обратно, и мы, как гамлетовские могильщики, двинулись дальше. Кстати, фонарь был взят из шекспировского спектакля — «Короля Лира» — и создавал атмосферу средневековья..

В двадцатые годы, после триумфальной поездки по городам Европы (Берлин, Амстердам, Париж), Еврейский театр вернулся в Москву без главного руководителя, постановщика и режиссера Грановского. Приступив к руководству театром, Михоэлс взял на себя, конечно, интересный, но и тяжелый труд. Первые его режиссерские начинания были наивны, я бы сказал, беспомощны. Грубо говоря, он заваливал одну постановку за другой. Лишь постепенно Михоэлс накапливал режиссерский опыт и стал интересным, глубоким, многосторонним режиссером. Одинаково владея комедийным и трагедийным планами, Михоэлс создавал своеобразный неповторимый театр.

Михоэлс приглашал в ГОСЕТ и других режиссеров, но все они, не зная специфики этого театра, а может быть, не имея достаточно дарования, не принесли с собой ничего ценного. Исключение составили только С. Э. Радлов, поставивший «Короля Лира», и Э. И. Каплан, изумительно рецивший «Капризную невесту».

В случаях неудач приглашенных режиссеров вмешательство Михоэлса ни к чему хорошему не приводило. Михоэлс зани-

мался «штопкой», накладыванием «заплат» и даже вводил тонкую «инкрустацию», но все равно спектакль в целом от этого лучше не становился.

Я неоднократно говорил с ним по поводу подготовки режиссерских кадров из актерской среды театра, но он относился к этому скептически и раздраженно отвечал, что пока он сам не станет на ноги как режиссер, за это дело не возьмется. Я думаю, если бы он жил, а театр работал, появились бы и талантливые молодые режиссеры, превосходно воспитанные Михоэлсом.

Режиссерский план, решение спектакля Михоэлс не только долго вынашивал, я бы сказал, он мечтал о постановке. И когда мечты его над пьесой облекались уже в видимую ему форму, в конкретный образ, он рассказывал мне, как другу, и, возможно, как будущему соучастнику, о своих решениях. Михоэлсу это нужно было для проверки. И если я был с некоторыми вещами не согласен, я никогда не говорил ему об этом тогда, чтобы ему не помешать дальше мечтать, любить свою мечту, зная, что уже в работе он сам увидит, что нужно оставить, а что убрать.

В своей актерской и режиссерской работе Михоэлс частенько становился жертвой символической формы, которая напоминала жестикуляцию глухонемых. Но, видимо, это очень было ему нужно, как особая краска, как музыкальный ритм, как пластически-пространственный переход от одного состояния к другому.

План будущего спектакля, его образ, его философский смысл Михоэлс рассказывал труппе и всему коллективу захватывающе интересно, а в работе все это как бы носил в себе и при себе, ничего не записывая, не имея никаких расписаний, никаких шпаргалок. Это делала за него помощник режиссера и его секретарь Б. М. Рейнер. Она тщательно записывала все, что имело отношение к спектаклю. Репетиция выглядела несколько сумбурной, но это только так казалось. Вот почему некоторые нетерпеливые актеры и приезжие «организованные» (как про них частенько говорят) режиссеры критиковали такой стиль работы. Но когда труппа переходила на сцену, точка зрения менялась даже у них, и Михоэлсу искренне пожимали руку.

Михоэлс превосходно разбирался в литературе, музыке и изобразительном искусстве. Рисовать он не умел. Когда он пытался подкрепить свою мысль рисунком, тут же предупреждал, что художник он плохой. Не сумев действительно ничего изобразить, он смущенно отдавал карандаш мне. Ему в утешение я говорил, что Мейерхольд тоже не умел рисовать. Я вспомнил, как Мейерхольд мне рассказывал о своем видении спектакля *

* Когда мы работали над постановкой оперы С. С. Прокофьева «Семен Котко».

и тут же карандашом чертил такие же каракули, как и у Михоэлса. Их рисунки были удивительно похожи, как рисунки детей в раннем возрасте. Михоэлс и Мейерхольд встречались, вероятно, главным образом в общественных местах. Мейерхольд видел Михоэлса во многих ролях и очень высоко о нем отзывался, сожалел, что не знает его ближе.

Кажется, в тридцатых годах в Третьяковской галерее художники организовали диспут о портрете. Михоэлсу предложили выступить. Он посоветовался со мной, и я предложил ему раньше пройти вдвоем по галерее и посмотреть, что было сделано ранними и поздними художниками в портретной живописи. Я никогда не забуду наше путешествие по залам галереи. Михоэлс стоял перед каждым портретом, вживаясь в него, изумлялся и, как бы находясь в общении с портретом, старался узнать мысли и чувства человека, изображенного на холсте. В суждениях о живописи Михоэлс был очень скромн. Он никогда в этих вопросах не выпячивал себя и не высказывал первый свое мнение, предоставляя судить художникам (конечно, не всем) и людям более сведущим. В диспуте о портрете Михоэлс рассказал, какой, по его мнению, путь должен пройти художник, прежде чем приступить к работе над портретом. Живописец должен вжиться в свою модель, изучить все характерные движения, знать ремесло, мечты, вкусы этой модели и т. д., и только на основе широкого изучения может сложиться композиция будущего портрета. И тут же изобразил и рассказал, как Дейнека, когда выступал, все время хватался за макушку и почесывал ее, а другой художник ежесекундно тербил свой нос... Это было очень интересное выступление, конечно, очень специфичное, режиссерское, и художники дружно аплодировали ему...

Михоэлс в беседе иногда высказывал свое отношение к некоторым художникам. Он любил Рембрандта, Эль Греко, импрессионистов, Сезанна, Сурикова, Кончаловского, Сарьяна, Пироманашвили и художников, с которыми работал: Шагала, Альтмана, Фалька, Рабиновича. И не любил художников, у которых было все, кроме живописи.

Вот почему декорации в ГОСЕТ были всегда на очень высоком уровне.

Вспоминая Михоэлса, желая сказать побольше о нем, я невольно его отделил от окружавших его людей, с которыми он встречался, работал, дружил, делил радости и печали. Но, думая о Михоэлсе, я вижу Зускина — талантливейшего актера, который был неотделим от Михоэлса, а Михоэлс от него. Они вместе попрыгали, потанцевали, поплакали и посмеялись и вместе заставляли зрителя переживать те же радости и печали. Судьба, которая обняла Михоэлса и Зускина, пронесла их через всю их актерскую жизнь. Судьба эта общая не оставила их вплоть до трагической гибели.

Пульвер — неистощимый талантливый музыкант, без которого Михоэлс не видел спектакля. Еще пьеса по-настоящему не прочитана, а Михоэлс уже с Пульвером работает, и Пульвер через несколько дней приносит вновь сочиненные чудесные песенки. Михоэлс понимал и чувствовал музыку. Иногда казалось, что сам повернуться без музыки не может. С музыкой он преодолевал сценическое пространство, музыка становилась самостоятельной и органической частью сценического воплощения, и я не ошибусь, если скажу, что так вводить музыку в спектакль, как это делал Михоэлс, никто не мог.

Труппа ГОСЕТ была монолитной, дисциплинированной и трудолюбивой. В ней было много талантливых актеров и актрис. Труппа очень любила Михоэлса. А он, по моим впечатлениям, ко всем относился одинаково, по-товарищески. Чувствовалась его большая привязанность к каждому, независимо от степени дарования. Театр обладал сильной постановочной частью, которой заведовал художник А. Ф. Степанов, замечательной световой мастерской, которой руководил А. З. Намиот, отличнейшей костюмерной частью под руководством Веры Павловны Бурсиан, превосходной гримерной, которой руководил Д. Финкельштейн, и большим отрядом высококвалифицированных рабочих сцены во главе с прекрасным машинистом сцены Зверевым. Мы часто проводили монтировочные репетиции после спектакля, ночью. Это было самое замечательное время, когда мы все, постановочная часть и Михоэлс, работали над монтировкой и светом. Михоэлс был вынослив, никогда не уставал (так нам по крайней мере казалось), всю ночь был работоспособен, бодр, и, когда видел, что всех клонит ко сну, он тут же коротенькой смешной еврейской новеллой разгонял у всех сон, оставлял нас работать, а сам стремительно, энергично, точно по важному делу, уходил... к себе в кабинет — поспать.

Особенно много времени занимала установка света. Для Михоэлса свет — та же музыка, без которой он не видел спектакля. А я частенько притворялся, будто без него ставить свет не могу, — мне просто приятно было рядом с ним сидеть, и за это время я кое-что узнавал от него, многие новости, особенно из области искусства. Он очень переживал закрытие театра Мейерхольда и целый ряд ужасных дел, которые были совершены в период культа личности. Когда я его видел после того, как он бывал в Комитете по делам искусств, я замечал, что он грустен и даже мрачен.

Михоэлс часто встречался с талантливыми людьми своего времени. Как-то я зашел к нему часов в одиннадцать утра и застал у него Алексея Толстого. На столе стоял скромный, но выразительный натюрморт: бутылка коньяка (которую, видимо, принес Толстой) и бутылка водки, а посередине блюдо с фаршированной рыбой. Моему неожиданному приходу Михоэлс обра-

довался. И действительно, для композиции явно не хватало третьего человека. Вскоре после небольшой вступительной речи Толстого Михоэлс приступил к чтению его пьесы «Иван Грозный». Михоэлс читал с увлечением, свободно, выразительно, легко; видимо, пьесу он знал уже хорошо. На лице Толстого было явно выражено огромное удовольствие от того, как прочел пьесу Михоэлс. После читки Михоэлс сделал какие-то предложения по пьесе, с которыми Толстой охотно согласился. Пошел оживленный разговор, тема Грозного постепенно перешла в тему об искусстве. Толстой выявил свои огромные и интересные познания в области живописи. Михоэлс провозгласил тост за счастье «Ивана Грозного» в Малом театре, Толстой добавил к тосту свои пожелания, тост наслаивался, становился длинным, тяжеловатым и в шуме где-то оборвался, постепенно наступила тишина, вероятно, от усталости. Толстой поцеловался с Михоэлсом, поблагодарил его и ушел. Михоэлс взялся за телефонную трубку, я отправился в театр.

После репетиции у Михоэлса бывали часы приема. Он принимал писателей, поэтов, музыкантов, художников, своих актеров и многих других. А после войны к нему приходили худые, измученные, убитые горем польские евреи — одни за советом, другие за материальной помощью. И Михоэлс всем старался помочь. Когда при нем не было денег, он приходил ко мне в макетную, всегда в таких случаях встревоженный, и брал деньги у меня.

Продвигаясь постепенно в своих воспоминаниях о Михоэлсе, я боюсь его засыпать событиями и людьми, а потому придерживаюсь некоторой краткости изложения. Коснусь только периода эвакуации в Ташкент и возвращения театра обратно в Москву.

16 октября 1941 года в 6 часов утра труппа ГОСЕТ, как и все московские театры, эвакуировалась. Михоэлс выехал позже. Дождавшись его в Куйбышеве, мы вместе с ним отдельным составом выехали в Узбекистан. Я находился с Михоэлсом в одном вагоне. Дни и ночи мы обдумывали создавшееся положение: дадут ли нам помещение для театра, как играть без декораций и костюмов? Михоэлс предложил играть без декораций. Я спросил его: «А с костюмами как быть?» Он ответил: «Играть будем в том, в чем ходим». Михоэлс, видимо, приготовился к самому худшему.

Спустя несколько месяцев театр прекрасно играл. Постепенно весь репертуар я перевел на писаные декорации, костюмы как-то сами возникли. Пришлось всем нам много потрудиться, да еще на голодный желудок. В этих условиях самым трудным был «Король Лир». Особенно на мою долю выпала нелегкая задача — перевести «Лира» из жестких декораций в мягкие. Но в конце концов задача эта была разрешена, и спектакль шел

не хуже, чем в Москве, а может быть, даже и лучше, так как нервы были у всех напряжены. На одном из спектаклей «Короля Лира» во время сцены в степи произошло пятибалльное землетрясение. С колосников на голову играющего Михоэлса и с потолка на зрителей посыпалась штукатурка. Началась паника. Михоэлс продолжал играть как будто ничего не произошло. Своим огромным темпераментом он заставил публику слушать спектакль до конца. Казалось, что землетрясение пришло не извне, а из спектакля, из сцены бури, из печального крика и стона Михоэлса, обращенного в зрительный зал, как бы ищущего успокоения в народе, который напряженно, с волнением слушал Лира — Михоэлса. Во всем этом вечере было что-то библейское, поистине шекспировское...

Когда спектакль кончился, Михоэлсу предложили разгримироваться на воздухе. Он отказался и, безумно усталый, встревоженный, держа в руке парик, пошел в свою каморку...

Во время пребывания в Ташкенте Михоэлс не ограничивался работой только в Еврейском театре. Он много выступал, консультировал, особенно был полезен узбекскому искусству. Узбекское правительство хорошо относилось к Михоэлсу. В 1943 году Михоэлс и я ставили в театре имени Хамзы историческую пьесу Алимджана «Муканна». Спектакль получился интересным, значительным. Премьера состоялась уже без Михоэлса, так как он по правительственному заданию вылетел в Америку.

В 1943 году театр вернулся из эвакуации в Москву. Весь коллектив очень соскучился по Михоэлсу. Пребывание Михоэлса в Нью-Йорке затянулось, так как во время одного из его выступлений на площади была такая давка, что трибуна, на которой он стоял, рухнула. Михоэлс получил сильную травму и очутился в больнице. Об этом случае мы ничего не знали. Месяца через два Михоэлс вернулся в Москву совершенно здоровым. Когда приехал, рассказывал много интересного, смешного, курьезного. К примеру: как бывшие великие русские князья приветствовали его на еврейском языке.

В январе 1948 года Михоэлс обратился ко мне с вопросом, куда ему лучше поехать смотреть спектакли как члену Комитета по Государственным премиям: в Ленинград или в Минск. Я ему посоветовал ехать в Ленинград. Но, по-видимому, уговоры Голубова, который сопровождал его как театральный критик, оказались убедительней, и он отправился в Минск.

А 15 января утром в морозный день мы встречали Михоэлса уже лежащего в гробу... Больше ничего вспоминать не хочется. Добавлю только: я сопровождал его тело к профессору Збарскому, который наложил последний грим на лицо Михоэлса, скрыв сильную ссадину на правом виске. Михоэлс лежал, обнаженный, тело было чистым, не поврежденным. Потом вынули и взвесили

его мозг. По словам Збарского, он был большого веса... Тело отправили обратно в театр, поставили на сцене, и народ бесконечной вереницей шел прощаться с Михоэлсом, любимым Михоэлсом...

Дождавшись ночи, я начал его рисовать. Не пришлось мне больше просить его позировать, чтоб порисовать, поучиться. Да это уже был не он...

На его могиле скульптором поставлен бюст... Это не Михоэлс. Я вижу Михоэлса вылепленным Роденом в гениальной группе «Граждане Кале».

1963—1964 гг.

А. Потоцкая-Михоэлс

О Михоэлсе богатом и старшем

Не мемуары я пишу. Мне хочется только восстановить ту «живую атмосферу на планете», которая зовется: Михоэлс.

«Живая атмосфера планеты Михоэлс несколько необычна», — скажем мы, семья Михоэлса.

«Атмосфера семьи Михоэлс все еще жива», — скажут близкие друзья.

«Атмосфера этого дома живая, но сумасшедшая», — будут утверждать случайные посетители.

И все будут правы.

Вряд ли можно назвать второй такой дом, который одновременно был бы домом и таким проходным двором, как дом Михоэлса.

Ни телефон, ни двери, ни время дня и ночи не могли служить и не были препятствием для людей, которым нужен был Соломон Михайлович, и для друзей, которым он всегда так радовался!

На вопрос: «но когда же он работал?», ответить можно только одно — он работал непрерывно, за исключением нескольких часов сна.

По обычным обывательским представлениям, актер обязательно поздно встает; у нас день начинался на заре, под благовест телефонных звонков.

Хочется рассказать два эпизода, удивительно ярких и неповторимых, характерных для михоэлсовского неумения реагировать иначе на все, что относилось к живой атмосфере актер-

ской жизни. А для Михоэлса актерская жизнь была главным сердцем из всех других сердец, которые в нем бились до конца его дней.

Первый эпизод произошел в украинском городе в 1937 году. В маленькой выбеленной комнате шел приемный экзамен для желающих поступить в еврейский театральный техникум. Приемная комиссия: директор училища М. С. Бельский, заслуженный артист республики С. Д. Ротбаум и — Михоэлс.

По очереди входят мальчики и девочки. Читают (почти все Маяковского), танцуют (почти все «яблочко»), двигаются под музыку. Наконец, отвечают на вопросы...

Михоэлс. Как тебя зовут?

— Лева.

Михоэлс. Скажи, Лева, почему ты хочешь стать актером?

— Таки я хочу поздно вставать.

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

— Вон отсюда!

Не выдержал Михоэлс ни наивной бездумности этого ответа, ни такого представления о работе актера!

И вот другой эпизод...

Впервые в дом Михоэлса И. С. Козловский пришел зимой в военные годы в девятом часу утра. Они должны были вместе идти на прием в Моссовет — хлопотать о жилплощади и пайке для старейшего работника Большого театра, суфлера Альтшуллера. Трудность раннего вставания после долгого перегруженного рабочего дня и половины ночи была немедленно превращена в «игру». Оба веселились и острили по поводу полезности такого вставания, физкультурзарядок в шесть утра, утреннего «моциона», предрассветных красок в природе Тверского бульвара.

И Иван Семенович, и Соломон Михайлович вошли в эту игру, ясно ощутив себя партнерами, прекрасно понимающими свои места в этом только что рожденном ими спектакле.

Посторонний зритель никогда не мог бы сказать, что каждый из этих актеров накануне работал до поздней ночи, что каждому из них и сегодня предстоит не менее тяжелый рабочий день, а может быть, и ночь.

* * *

У Михоэлса было два точных определения того, каким рождается человек.

Первое: человек рождается либо богатым, либо нищим.

«Понимаешь! — говорил Соломон Михайлович, — если чело-

век родился нищим, ему не помогут никакие сотни тысяч на сберкнижке, никакие машины, никакие облигации! Он все равно чувствует себя нищим, живет нищим, растрачивая свои силы на заработки вместо творчества, тратя деньги на ненужную ему дачу вместо удивительно интересных путешествий! Он от рождения нищ, нищим и умрет, а денежное его богатство останется мертворожденным.

Другой рождается богатым, хоть за душой у него нет ни копейки, на сберкнижке и того меньше, да и самой сберкнижки нет за ненадобностью. И все же, если будет выбор между деньгами за эпизодическую роль в тусклом фильме и временем для работы творчески интересной, он выберет последнее. Он родился богачом и времени не продаст, как бы деньги ни были нужны. Одними поисками он уже гораздо богаче многих, многих «имущих».

По определению Михоэлса, второе, что во многом решает судьбу человека: родился он «старшим» или «младшим».

«Мы с тобой оба родились «старшими», — говорил мне Михоэлс.

«Мы — «старшие», за многих ответственные, а в семье уже очень давно, почти с детства!

В юности мы были уже для многих опорой. А теперь... (это было в 1936 — 1937 годах) и подавно.

Иногда мне кажется, что я — один отвечаю за весь мой народ, не говоря уж о театре».

Как-то при этой жалобе мне стало так больно, что я попыталась отвлечь его шуткой и сказала:

— Ну, как один? А я?

Он улыбнулся, поцеловал руки и сказал вдруг:

— А ты не шути! У меня ты — второй! Недаром Климов говорит, что вы с ним — еврей-вольнослушатели! А родились мы с тобой оба «старшими». Почета в этом маловато, а вот силы нужны немислимые!

* * *

На утреннюю репетицию Михоэлс старался выйти намного раньше или намного позже нужного времени, так как знал, что наиболее настойчивые люди поджидают у парадного и будут излагать свои просьбы и жалобы на ходу, на его пути в театр.

Но час выхода Михоэлса из дома ничего не решал...

Переход через Тверской бульвар, два дома по Малой Бронной, а иногда и театральный холл превращались в своеобразную приемную.

День Михоэлса был отдан театру всегда до четырех-пяти часов и с семи вечера.

Перерывы бывали только для конференций, заседаний художественного совета Комитета по делам искусств или по премиям, заседаний Антифашистского комитета.

В часы передышки, которую Михоэлс давал актерам во время репетиций, он принимал людей, нуждающихся в его совете и помощи. Не помню всего четверостишия, написанного в Барвихе Николаем Асеевым, но оно кончалось словами: «увидел я Михоэлса и снова успокоился».

Иногда казались невыносимыми сила духа Михоэлса и его выдержка.

Как-то я не сдержалась и спросила: «Ну как ты можешь все это вынести! Ведь если нормальный человек должен в день выслушать пятнадцать-двадцать самых счастливых людей — он может сойти с ума от количества наваливающих на него судеб! А если эти пятнадцать-двадцать самые несчастные — как это можно вытерпеть?»

Михоэлс улыбнулся и сказал:

«А кто же еще до конца их будет слушать? Ведь я — не инстанция, а просто человек, который выслушивает все, что накопилось!»

Но «не инстанция» все же хворала тяжелой формой фурункулеза, возникшего на почве нервной дистрофии...

Боли были мучительные, но Михоэлс не сдавался так же, как это было уже накануне его пятидесятилетнего юбилея, когда он страдал таким радикулитом, что решался на все средства для избавления от боли — вплоть до прижигания каленым железом «по ходу нерва»! Какие это были муки — трудно передать. От этого чудовищного радикулита, когда ноги отекали от девятидневного сидения в кресле, а лечь Михоэлс не мог, его буквально спас А. А. Вишневский, который приехал к нам домой и сделал блокаду.

После девяти дней мучительных болей Михоэлс впервые вытянулся по-настоящему и лег. И в этот момент началась та особенная дружба, которая связала на долгие годы Михоэлса с Вишневскими — отцом и сыном.

Так возникла дружба, дружба талантливейших людей, не связанных ни единой профессией, ни какой бы то ни было общей «заинтересованностью»!

Та чудовищная боль, которую испытывал Михоэлс и во время радикулита и во время фурункулеза, показала, что Михоэлс никогда не сдавался, даже тогда, когда боли приковывали его к постели.

Именно в эти самые дни выяснилось, что Михоэлс легче переносит боль, если мозг его чем-то увлечен.

Я подсунула ему решение задачи по задачнику Березанской о каких-то братьях и сестрах, положивших какие-то деньги на сберкнижку...

Эту задачу для пятого класса и ей подобные никто никак не мог решить, хотя в нашем доме все, включая профессора-бабушку, двух кандидатов наук, юриста и двух журналистов, старались изо всех сил помочь младшей дочке... Даже «алгебраический способ» решения этой задачи не принес капли пользы для школьницы. Но Михоэлс, решая эту задачу без карандаша и бумаги, минуты три не чувствовал боли. Он даже повернул голову и спросил, «нет ли у нее еще чего-нибудь позабористей?»

В эти страшные дни его болезни Михоэлс, прикованный к постели, все же продолжал прием дома и актеров, и художников, и работников театра.

Как всегда, как даже в самой большой трагедии, и здесь мелькали трогательные и комические случаи.

* * *

В Ташкенте, куда был эвакуирован театр во время войны, Михоэлс руководил одновременно двумя театрами — ГОСЕТ и Узбекским театром оперы и балета; сверх того, ставил спектакль «Муканна» в Узбекском драматическом театре имени Хамзы.

Единственным облегчением в этой сверхчеловеческой нагрузке считалось то, что дирекция узбекского театра предоставила в распоряжение Михоэлса свой «транспорт» — пару лошадей.

Лошади эти обладали двумя замечательными чертами характера: во-первых, они все время норовили свернуть в арык, а главное, они двигались так медленно, что когда Михоэлс встречал на дороге своего любимого хромающего друга, артиста О. Н. Абдулова, и предлагал его подвезти, тот кричал:

«Спасибо, Соломон, но я тороплюсь! Мне на студию пора!»

Медленное движение «рысаков» Михоэлса было учтено многими людьми. По длинным солнечным улицам Ташкента за «парой гнедых» целой процессией двигалась толпа людей.

Прием продолжался.

И какой прием! И какие просьбы!

Тут были и сульфидин для тещи, и очки для слепнувшего отца, и прикрепление к столовой № 5 жены, приехавшей из другого эвакупункта, и струна «ля» для какого-то горемычного работника оркестра...

Разве можно перечислить все разнообразие горя и просьб? Нет! Невозможно!

«Просители» додумались до того, что подарили Михоэлсу чернильницу «Ванька-встанька» и самодельную ручку — обструганную лучинку с пером, привязанным к ней суровой ниткой.

Это «вечное» перо было сделано руками жаждущих подписи Михоэлса и бесконечно верящих в его сердце и силу. А может быть, и в то, что все-таки он «инстанция».

* * *

Вот фото, на котором Михоэлс держит телефонную трубку. Снимок этот напоминает михоэлсовские слова:

«Если тебя о чем-нибудь просят, никогда не решай сразу сказать «да» или «нет».

Помни, что если ты скажешь «нет» — на тебя обидятся, перестанут тебе улыбаться и даже, может быть, скажут, нет, наверно скажут всякие неприятные слова...

Потом пройдет время и все это забудется.

Но вот если ты скажешь «да» — это будет уже совсем другая история! И какая!

Ты будешь звонить! Ты будешь унижаться! Ты будешь «выкомариваться» — как просить, кого дальше умолять! А потом, после многих-многих недель твоих забот и звонков, просители наконец тебе скажут: «Ну что? — в той больнице, в той палате, где вы его положили, «ваш» профессор не сказал ничего нового! Диагноз-то тот же!»

Но Михоэлс звонил, звонил...

Было ли это «да» или «нет», но он звонил.

Иногда он хотел облегчить свою судьбу, свою просьбу и начинал какие-то вариации просьб. Соломон Михайлович звонил по поводу очень дефицитного тогда пенициллина и начинал разговор так:

«Здравствуйте! Говорит Михоэлс. Помните эти замечательные строки поэта: «Много просьб у любимой всегда, — у разлюбленной просьб не бывает». — Так вот, в Боткинской больнице больному (или больной) необходим»... и т. д. и т. д.

Или просьба звучала иначе:

«Здравствуйте! Говорит Михоэлс. У вас есть исключительная возможность перевыполнить план по разверстке боржома. Больной (больная) лежит в больнице № ... Да! Очень нуждается в этой лечебной воде. Да-да. По-видимому, запущенный рак, метастазы. Да. Все понимаю. Я — не совсем идиот и все-таки прошу».

* * *

Между репетицией и спектаклем (играл в нем Соломон Михайлович или не играл) оставалось каких-нибудь два-три часа. Если шел «Король Лир», Михоэлс пытался пролежать эти часы.

Если Михоэлс играл в этот вечер Тевье-молочника, он также отдыхал, и диета оставалась той же: черный кофе.

Если же он в спектакле не участвовал, то после обеда он ложился отдыхать и отдавался краткий приказ: «Разбуди меня ровно через двадцать пять (или ровно через тридцать пять) минут. Я дома только для Беленького».

Затем шла игра в отходящий пароход, раздавались гудки, последние приказания «капитана», и Михоэлс засыпал.

Это был сон удивительно детский и вместе с тем необычайно «организованный». Сон начинался сразу, а кончался обыкновенно до пробудки, по первому ощущению запаха черного кофе.

Но иногда именно по-детски он по нескольку раз просил: «еще пять минуточек».

Сны Михоэлса (если они бывали) почти всегда были смешаны с его тревогами. Он часто рассказывал о снах, веря в то, что я сумею их разгадать, и в то, что я сама иногда вижу вещи сны о грядущих неприятностях.

Последние годы много раз его преследовал сон о том, что его разрывают собаки.

Это было тем более странно, что собак он обожал с детства. Очень любил рассказывать о том, как ему влетало за то, что Мирту и Бобика частенько находили у него в ногах на постели.

Последняя его собака, полученная им в ЦДРИ на встрече Нового, 1947 года, была поистине источником какого-то мальчишеского интереса, веселья и радости...

Щенок не был тогда стеснен указами городского управления благоустройства, а потому выпускался на волю в ошейнике с номером и, нагулявшись, прибегал иногда домой, а иногда к воротам театра, где мы с ним часто встречали хозяина по вечерам.

Надо было видеть, как усталый, измученный Михоэлс вдруг начинал бегать по бульвару или играть дома с собакой. Надо было видеть, с каким интересом он следил за всякими новыми «достижениями его развития»! Как щенок, повязанный по-разному косынкой, должен был тоже играть то большого зайца, то старушку, то человека, у которого болят зубы! Как сам Михоэлс вдруг мгновенно весь покорялся этим выдумкам!

И щенок, полученный на новогоднем вечере как премия за лучший номер на эстраде — исполнение знаменитой польки Михоэлса и Е. М. Абдуловой, — платил хозяину трогательной любовью. Он никогда не ложился спать до хозяина. Когда хозяина не стало, щенок пролежал весь день под его креслом, и никакой сахар не мог соблазнить его выйти гулять... Любовь хозяина и его собаки была явно взаимной, и тем более странным, так и неразгаданным остался мучительный сон Михоэлса, сон, во время которого он так метался и от которого просыпался с диким криком!

Вечером, за редчайшими исключениями (заседания комитетов или необходимые просмотры спектаклей, выдвинутых на соискание премий), Михоэлс бывал в театре.

Если он не играл в этот вечер, он шел, чтобы встретиться с актерами, свободными от спектакля, но занятыми в репетициях, или для беседы с драматургами, художниками.

«Во всяком случае я загляну в театр,— говорил Михоэлс.— У меня такое чувство, что когда «мой» знают, что я там,— это их как-то подтягивает, и больше порядка!»

В Ташкенте из-за дальних расстояний рабочий день сливался в одну сплошную работу без перерыва и без пауз.

Только в дни «Лира» Михоэлс позволял себе передышку и в самый зной старался отдохнуть перед спектаклем, который шел иногда при температуре +50, +70°. После такого «Лира» снять с Михоэлса трико один человек уже не мог.

В дни, когда надо было вечером играть, Михоэлс был с утра напряженный, молчаливый, пил только черный кофе и пытался днем если не заснуть, то отлежаться. Он почти никогда не репетировал перед спектаклем. Иногда проводил рукой, поглаживая отсутствующую бороду Тевье, иногда, закрывая глаза, по-видимому, повторял какие-то отдельные слова, места текста. Очень часто пробовал голос. И только.

Но вот он выходит на сцену... и, по собственному его признанию, больше ничего не существует.

«Сам не знаю как, но все, чем живу, для кого живу — уже не существует. Я на сцене, и все! На сцене не помню ни тебя, ни детей, ни театра, ну, ровным счетом, ничего — я на сцене и не кончить мизансцену не могу!»

В кабинете актера и режиссера ВТО по этому поводу Михоэлс говорил: «Как я уживаюсь с этим? Я ничего не делаю над собой, я как-то перестраиваю себя. Мне нужно прийти на спектакль, например, забыть дом, забыть обо всем, и я действительно забываю...»

Он рассказывал о том, как во время гастролей в Берлине у него было какое-то тяжелое желудочное отравление... Боль дикая, температура под 40 градусов, почти бредовое состояние, и его единственная просьба к товарищам — подводить его к очередному выходу. А их было немислимо много! И его подводили, и он выходил, прыгал, плясал, пел, совершенно точно сохраняя весь рисунок мизансцен в спектакле!

Он сохранял их и в спектакле, когда при прыжке порвал связки на ноге и танцевал, не чувствуя боли.

Он доигрывал спектакль, в котором при выходе на сцену, по его выражению, — напоролся глазом на зажженную папиросу. Он преодолел немислимую боль острого приступа радикулита, когда репетировал Тевье-молочника для телепередачи, и эта

боль после взмаха кнутом в одной из сцен спектакля была такая, что его привезли домой в стоячем положении.

Но он доиграл.

Нельзя не вспомнить, что когда летом 1942 года в Ташкенте был сильный толчок землетрясения, — Михоэлс на сцене его не почувствовал. Покачнулось здание, погас свет, люди вскопчили с мест, а Михоэлс продолжал монолог Лира. Ему только показалось, что у него вдруг немного закружилась голова.

Нет, конечно, актерское сердце Михоэлса преодолевало все. Но даже если не говорить о таких особенных, исключительных спектаклях, если вспомнить о спектаклях «будничных» для Михоэлса, — физическая усталость после них была огромна, но бледнела перед невероятным утомлением внутренним.

* * *

В дни, когда Соломон Михайлович не был занят в спектаклях, как бы он ни был перегружен репетициями, встречами, он находил время и силы для «игры». Он как бы создавал этюды, исполняя их дома для своих, для соседей, для друзей. Огромная передняя, наша комната, кухня — все становилось сценой.

Соседи, очень любившие его, часто горестно спрашивали, что это с Соломоном Михайловичем? — так как он вдруг заставлял дочек и меня осторожно вести его к выходу, поддерживая под руку... Не было сомнения, что он тяжело болен!

Иногда он ходил за соседкой, совершенно точно повторяя каждое ее движение, по пути по-мальчишески весело пугая ее любимую кошку!

Он очень любил в праздничной суете мешаться под ногами запаренных хозяек, спрашивать деловито: «печем или не печем?» и с самым серьезным видом вникать в подробности рецептуры теста. Иногда этюд разыгрывался на улице.

Так, однажды Михоэлс остановился у лотка с кондитерскими товарами и минут пять покупал разные сладости, изображая глухонемого. Особенно долго шла сцена с деньгами и сдачей. Когда игра была закончена, Михоэлс с удовлетворением оглядел столпившихся «зрителей» и, приподняв кепку, сказал своим чистым звучным голосом: «Премного благодарен»... Продавщица на глазах у всех буквально превратилась в соляной столб, и чистое чудо спасло ее от разорения, так как в это время у нее можно было унести все!

* * *

Вечером иногда мы заходили в восточный ресторанчик у Никитских ворот. Иногда в этом ресторане в середине ужина к нам подходил кто-нибудь от чужого столика и заявлял:

— Простите, не я держу пари, что вы — Михоэлс.

Соломон Михайлович очень вежливо отвечал:

— Простите и вы меня, но я его брат-юрист.

И как ни в чем не бывало продолжал, обращаясь ко мне или к друзьям:

— Так вот! Алименты ему все равно придется платить, но по статье... — и так далее и тому подобное, пока изумленный человек не уходил от нашего стола.

К великой радости иногда в этом ресторанчике мы неожиданно встречались с М. М. Климовым. Во время таких встреч всегда было тепло и интересно. Климов обучал нас тому, что пиво должны наливать «с манжетом». Очень внимателен был ко мне, а потом, вроде как бы невзначай, начинал говорить о работе и о театре. Никогда не забуду, как он вдруг совсем серьезно сказал: «Знаешь, Соломон, сыграть так хочется, а играть-то уж нет!... Тяжко! Мы с тобой устали. Ты-то еще молодой, а мне и вовсе трудно, но и тебе будет трудно — повторять».

* * *

Иногда Михоэлс приходил домой усталый, измученный и все же не давал воли этой усталости.

Часто он придумывал какую-нибудь игру. Так, например, он изображал, что буква «р» застряла у него во рту и влезает в каждое слово.

Игра была веселая, утомительная и заразительная.

Даже моя тетушка, которая жила с нами в Ташкенте, несмотря на свой преклонный возраст, заразилась игрой и как-то, когда дочки повесили на единственный стул слишком много предметов туалета, вывесила плакат:

«Это — струр, а не врешалка».

Шла игра и в то, что Эдда Соломоновна Берковская, жена Зускина, — «Катяка», я — «Ксюшка», Соломон Михайлович — «Петька», а Зускин — «Ленька». При этом ни в коем случае нельзя было выпасть из игры в смысле текста и стиля поведения.

С Зускиным у Михоэлса была своя долголетняя игра. Ее можно было бы назвать «игрой в подкидного поклонника».

Дело было в том, что не только в Москве, Ленинграде, Харькове, Киеве, Одессе, но и во многих-многих городах жили фанатики — поклонники театра, Михоэлса и Зускина.

Эти поклонники первыми на перроне встречали приезжающих на гастроли актеров, были ли те встречи официальные, с речами, букетами и оркестром или более скромные.

Эти поклонники, томимые непреодолимым желанием общения и разговора, врываются в номера гостиниц, как только узнавали, где остановились Михоэлс и Зускин, не отдавая себе

отчета в том, что день приезда — единственный, когда нет спектакля, но, может быть, самый трудный для Соломона Михайловича, всегда нагруженного еще всякими организационными и административными обязанностями.

А разговор был всегда очень большой. Так сказать, о жизни в целом и об искусстве в частности.

Только-только распакованы чемоданы, налита ванна, заказан кофе в номер, как вдруг раздается громкий стук в дверь. Не дожидаясь ответа, сияющий улыбкой святого, Зускин распахивает перед кем-то дверь и весело кричит:

«Ну, вот вам, наконец, ваш Михоэлс! А я пока пойду! Мне на репетицию».

Секунда... и невинные глаза Зускина и улыбка его исчезали...

Соломон Михайлович делает какой-то широкий гостеприимный жест, неторопливо заказывает еще кофе и только через час-полтора объявляет:

«Что же делать, теперь и мне пора в театр. Знаете, надо посмотреть все своими глазами. Вы извините!» Мы идем по длинному коридору, потом останавливаемся у какой-то двери...

Михоэлс стучит и, открывая дверь, говорит:

«Зуска! Ну вот, передаю тебе в руки нашего друга... И, кстати, имей в виду, на сегодня я тебя освободил от всех репетиций!»

И переполненный мальчишеским ехидством, Соломон Михайлович, прикрывая дверь, говорил:

— Он у меня это запомнит!

Второй памятный случай «с подкидным поклонником» разыгрался в Москве, в большом новом доме, где лифт работал круглосуточно вверх и вниз.

Мы были приглашены на свадьбу дочки одной из актрис театра. Пришли мы поздно, огромный стол был уже в полном праздничном параде, гости уже приступили и к еде, и к питью, но места наши в одном из концов стола были свободны.

Как только мы сели, Михоэлс сразу оценил обстановку. Не было сомнений: около вдруг оживившегося Зускина сидел какой-то родственник, приехавший откуда-то на свадьбу и, как пьявка, впившийся в Вениамина Львовича.

Михоэлс очень быстро поздравил молодоженов, поздравил родителей, поздравил гостей и, наспех закусывая, проговорил очень тихо, внимательно посматривая в сторону встающего Зускина:

— Он уже идет! Асика! Я смоюсь хотя бы в переднюю; ты только не сразу уходи, а потом — будь так добра — подавай сигналы.

По правде говоря, я не поняла, что значит — не сразу уходить, еще меньше — какие сигналы и где я должна подавать.

Но в толпе гостей Михоэлс уже исчез — как сквозь землю провалился; советоваться было не с кем, а Зускин с его одержимым поклонником явно двигался в нашу сторону.

Проскользнув за спиной Зускина, я вышла в коридор, где тоже была толпа гостей, но Михоэлса не было.

Его не было и в комнате, где танцевала молодежь, его не оказалось и на кухне.

Тут меня осенило вдохновение: поискать Соломона Михайловича на лестничной площадке. Я вышла. В ярко освещенной кабине лифта проезжал (очевидно, с самого верхнего этажа) Михоэлс, который радостно помахал мне рукой, остановил лифт и спросил:

— Этот, с Зуской, здесь?

Я сказала:

— Да, но я ушла до их прихода.

— Чудно! — сказал Михоэлс, нажимая кнопку, — я поехал дальше, а ты только не простудись!

Михоэлс ездил в лифте вниз и вверх бесконечное количество раз, останавливаясь на площадке и задавая тот же вопрос...

Из игры в «подкидного поклонника» он вышел победителем, а я так и не почувствовала свадьбы. Мельком увидела «молодых» и родителей, не отведала праздничных вин и закусок, простояв добрых полчаса на лестнице, но зато поняв, что значит — «уходить не сразу».

Иногда у Михоэлса для игры не хватало партнера.

В 1942 году они с Алексеем Толстым вылетели из Ташкента в Куйбышев на заседание Комитета по делам искусств. Об этой поездке многое могли бы рассказать и пилот, который доставлял их в Куйбышев, но вынужден был приземлиться в Актюбинске, и секретарь горкома Актюбинска, который принимал их и «у себя» в Актюбинске и «у себя дома».

Мы с Людмилой Толстой могли бы рассказать, как звонили нам по телефону Соломон Михайлович и Алексей Николаевич и удивились, что в четыре часа утра мы уже спим, что звонок нас разбудил...

Но не об этом сейчас речь.

В Куйбышеве особенно близко подружился Соломон Михайлович с Адуевыми.

Питались все в «Гранд-отеле», а Михоэлс там же и жил.

По рассказу покойного писателя Николая Альфредовича Адуева, человека, сверкавшего юмором и выдумкой, однажды целой компанией они просидели допоздна, а на утро Адуев забеспокоился, не увидев за завтраком Соломона Михайловича.

— Я ждал-ждал, — рассказывал Адуев, — и пошел прове-

речь, что с ним! Завтрак — дело не шуточное, пропускать нельзя! Я постучал в номер, потом обнаружил, что дверь незаперта, и вошел... Михоэлс спал, как невинный ребенок... Но почему-то на полу около кровати была аккуратно уложена шабаша, рядом «на своих местах» лежали шапка, палка, стояли галоши... Я не выдержал, разбудил его, напомнил о завтраке и спросил, указывая на тщательно уложенные на полу вещи:

— Ну а это все что значит?

— Ровным счетом ничего, — ответил с улыбкой проснувшийся Михоэлс, — просто скучно стало без собеседника, вот я его себе и сделал.

— И поговорили?

— А как же! — сказал Михоэлс, откликнувшись словами какого-то летчика, с которым летал и от которого «заразился» этим выражением...

— И еще как поговорили!

* * *

Именно потому, что времени у Михоэлса катастрофически не хватало, он умел сделать так, что ни одной минутки у него не пропадало даром.

Однажды мы с Соломоном Михайловичем опоздали на большой вечер в Доме актера.

Двери в зал были закрыты.

Шел концерт, а мы — мы не попали и стояли у закрытых дверей. Мы — Ярон, Рубен Симонов, Зускин, Соломон Михайлович и я.

Немедленно возникла игра:

Кто-нибудь приоткрывал дверь. Из зала шла песня с припевом: «Ванька Таньку полюбил, Таньку Ванька полюбил». После этого слышен был так называемый отыгрыш на рояле.

Приоткрывавший дверь (строго поочередно) тихо закрывал ее и шепотом пел «Ванька Таньку полюбил» и дирижировал хором, который тоже шепотом отвечал «Таньку Ванька полюбил».

Ничего другого мы не могли подслушать.

На меня напал приступ «смехунчика», при котором успокоить человека уже невозможно... А все четыре актера, вдохновленные смехом единственной зрительницы, продолжали игру — до тех пор, пока директор Дома актера А. М. Эскин, почуввав неладное, не пересек семимильными шагами все большое фойе и не пригласил нас немедленно уехать праздновать 50-летие Павла Александровича Маркова.

А «игра» эта в «приоткрывающуюся дверь» была использована Михоэлсом в спектакле «Фрейлехс» в сцене встречи бедной тетки.

Умение сконцентрировать в кратчайшие сроки времени все свое внимание, все силы и воображение сказывалось у Михоэлса и во время работы и в минуты его отдыха.

Он умел сразу заснуть, за какие-то полчаса «выспаться», умел отдохнуть.

Отдых был в поездке вечером в машине. Обычный маршрут на Воробьевы горы, где с высокого обрыва видна вся Москва в огнях.

Теперь там балюстрада и новый Университет, а тогда их не было. Но Михоэлсу и не нужна была балюстрада — он опирался на палку.

Однажды, глядя на огни, он спросил:

— Скажи, ну почему это всю красоту видишь именно сверху?! Ведь там, внизу, это обычные будни! А отсюда — праздник! Только подумать — от будней до праздника — всего и надо, что самому приподняться!

Отдых Михоэлса оказывался совсем неожиданным, если в городе, куда он приезжал, был зоопарк.

В Харькове, например, Михоэлс был так увлечен зоопарком, что заходил туда каждый день по пути в театр и наконец заставил меня пойти с ним в это довольно чахлое место.

То, что показал и рассказал Михоэлс, могло бы послужить и темой для доклада, и нитью для новеллы, и каким-то новым раскрытием самого Михоэлса.

Из всех хищников, имевшихся в зоопарке Харькова, Соломон Михайлович выделял самого старого льва — Соломона.

Михоэлса увлекало все — и то, что лев так стар, и то, что он тезка — Соломон, и то, что он, Михоэлс, открыл в повадках льва.

«Вот посмотри, как биолог, — сказал Михоэлс, присев на скамейку. — Сейчас — час завтрака. Вся эта зеленая молодежь и все эти нувориши-тигры ревут, как безумные, чтобы оправдать рефлекс по Павлову — они ждут завтрак... А мой Соломон? Лежит преспокойно. Он знает, что завтрак будет. Волноваться из-за этого беспорядочного воя тоже нечего — все «суета сует» и так далее.

Теперь смотри! Вон служители кидают мясо! Пахнет кровью! И вот главное... все эти хищники играют у нас на глазах в охоту за дичью! Завтрак — не завтрак, а охота!.. Смотри, как они швыряют мясо туда-сюда, прыгают! В клетке! понимаешь! в клетке. Охота за дичью, а не завтрак!

А мой Соломон?! Он и это видел, и это знает. Вон лизнул мясо сверху, и даже подбросить его вверх ему лень!»

Михоэлс волновался и злился.

«Вот тебе и инстинкты, и рефлексы... Жизнь уходит! Желания ушли! Один опыт остался! Вот тебе вся физиология! Как на ладони!»

Вероятно, мир животных для Михоэлса открывался какой-то особой стороной и оставался миром новых догадок и постижений.

По-видимому, в этом своем увлечении Михоэлс был не одинок. Однажды он позвонил мне на работу и сказал, что заедет за мной, так как нам необходимо где-то быть днем.

Прежде всего я напомнила Михоэлсу, что если надо ехать на прием, то я не могу ехать, не переодевшись.

— Ничего, ничего, — загадочно сказал Михоэлс, — там не раздеваются!

То же самое он повторил и в машине, когда я забеспокоилась, увидев, что мы заворачиваем к ВОКСу.

...Медленно и торжественно мы вышли на главную аллею зоопарка. Медленно, торжественно, несколько нахохлившись, навстречу нам шел М. М. Штраух.

Раскланялись очень дружески и тепло...

— Ну, как? видели? — с явным интересом спросил Михоэлс.

— Да нет! Не удалось! — без тени улыбки ответил приветливо Штраух, — холодно, по-видимому, да и я озяб, прождал минут сорок, а мне уже скоро на спектакль.

Оба притронулись к шапкам, церемонно, но любовно попрощались, а я только через час узнала о том, что, как сообщила вчера «Вечорка», бегемотиха родила и что младенца можно увидеть в загоне вместе с его мамой.



В Ташкенте комната, которую занимали мы с Михоэлсом, была в первом этаже огромного дома, бывшего учреждения. В стеклянной двери было окошечко — то ли через него подавали заявления, то ли когда-то выдавали деньги.

Однажды Михоэлс пришел вечером домой с одной-единственной фразой:

— Нет! Я не Байрон, я другой!

Дочки и я были людьми привыкшими ко всяким неожиданностям, но пришедшие гости — Герой Советского Союза Поль Арман и его жена Е. Н. Федоровская — долго не могли ничего понять. Они, близкие и любимые друзья, весь вечер слышали только эту фразу, произносимую каждый раз в новой тональности.

Передать на бумаге мимику и жест может только художник, описать их словами невозможно. Но каждый, кто видел и слышал Михоэлса, может себе представить, как в ответ на вопросы:

— Ну, как дела? Хочешь ли кофе? Подавать ли ужин? — в ответ на события, о которых передавало местное радио, —

Михоэлс только жестом, интонацией и модуляцией голоса менял весь смысл одной и той же фразы:

— Нет! Я не Байрон. Я — другой!

Провожая гостей, Михоэлс приоткрыл окошечко кассы, просунул голову и, заговорщицки подмигнув нам, сообщил как последнюю новость:

— Я же вам говорил... Нет! Я не Байрон! Я другой.

* * *

После девятимесячной поездки по Америке, Мексике и Англии Михоэлс приехал нездоровым.

В 1943 и 1944 году в доме не топили, и хотя я зажигала для тепла свечи и плитку, обогреть тридцатиметровую очень высокую комнату было невозможно.

На кухне непрерывно шла вода из крана, в уборной воды не было, в ванной хранилась чья-то картошка...

Оба мы были усталые и даже немного грустные. Михоэлс часто задумывался около кранов и явно начинал заболеть от холода.

Как-то вечером я не выдержала и, подойдя к Михоэлсу, который что-то писал, сказала:

— Знаешь! Никогда не думала, что вдруг можно так захотеть роскошной жизни!..

Михоэлс оторвался от писания, внимательно посмотрел на меня через очки, потом снял очки, посмотрел еще раз... Я еще раз сказала:

— Да, да! Хочу роскошной жизни.

Михоэлс смотрел неотрывно и вдруг совсем непохожим на себя голосом ответил:

— Знаешь что? Подогрей, пожалуйста, котлеты, а я пока закончу работу.

Когда я вышла из комнаты и опять помянула «роскошную жизнь», Михоэлс крикнул мне вслед:

— И черный кофе тоже!

Я вернулась минут через пятнадцать и ничего не могла понять.

Что-то на столе было переставлено, были зажжены свечи, а Михоэлс в единственном концертном выходном костюме стоял в торжественной позе. Из кармана кокетливо торчал платочек, которого никогда на концертах не было. В грациозном поклоне, попыхивая сигарой (сигар он никогда не курил, а привез их в подарок И. Н. Берсеневу), Михоэлс склонился над моими руками, занятыми сковородкой, и объявил:

— Мадам! Разрешите взять у вас эту вещь. Вас ожидает «роскошная жизнь».

И какая началась роскошная жизнь! Михоэлс пел, читал стихи, потом вдруг, небрежно отстранив котлеты, приглашал на вальс, «мурлыкающим» голосом говорил какие-то невысказанные глупости, танцевал один, потом опять со мной и наконец, при догорающих свечах, начал рассказывать сказки...

И ни один из спектаклей я не смогла потом полюбить больше, чем эту «роскошную жизнь», которую играл Михоэлс в холодной затемненной комнате, за столом, где стыли очень военного образца котлеты.

* * *

Театр Михоэлс нес в себе и внесил его в разные миры, при самых разных обстоятельствах.

Маленькие актерские упражнения, казалось бы, придуманные, чтобы заполнить пустоту и тоску по большой новой работе, на которую физически не хватало времени, иногда достигали настоящего совершенства.

В Ташкенте летом 1942 года в здании Театра оперы и балета был вечер в пользу эвакуированных детей.

Для участия в этом вечере были объединены лучшие силы художников, писателей, актеров как самого Ташкента, так и эвакуированных в Ташкент с разных концов страны.

Последним номером поистине великолепной программы вечера была небольшая пьеса, написанная А. Толстым и поставленная Протазановым и Михоэлсом.

Сюжет ее был незатейлив.

В киностудии идет съемка современного фильма. Царит суэта, сумятица... Среди загримированных, готовых к пробе актеров бегают рабочие сцены, сбивают с ног друг друга рабочие с «юпитерами», кричат помреж, кинооператор, и сам «реж» покрывает звучным голосом весь гул... Здесь же два плотника. Сначала почти незаметные.

В дальнейшем ходе действия выясняется их главная роль. Именно тогда, когда нужна абсолютная тишина,— они вбивают гвозди. Их выгоняют, не без скандала, съемка возобновляется, но воцарившуюся тишину резко нарушают дикие вопли за кулисами: это плотники избивают актера, загримированного под Гитлера.

Репетиций у «плотников» перед выступлением не было. За день до выступления и в самый день его оба пропадали в театре, так как надо было сделать максимальные сокращения пьесы и просмотреть все мизансцены.

Перед самым началом мы с Людмилой Ильиничной Толстой пробрались за кулисы, запасшись буханкой черного хлеба, так как знали, что наши актеры с утра ничего не ели.

На высоком театральном сундуке рядышком сидели уже одетые «плотники».

Сундук был высокий даже для Толстого, а Михоэлс болтал ногами в воздухе и давал последние наставления:

— Понимаешь, Алексей, главное — это полное совпадение ритма и жеста. В этом — наш текст. Ты только смотри и повторяй в ритме! Да что тебе говорить! Сам понимаешь!

Хлеб очень пригодился. Нашелся какой-то немислимый нож из тех, которые бывают только у мясников!.. С его помощью огромные ломти буханки быстро исчезли, несколько подкрепив силы актеров.

И вот занавес открыт.

На сцене шумно, беспокойно, волнительно. «Костюмерша», Ф. Г. Раневская, судорожно прижав левой рукой авоську с драгоценными новыми галошами, мылом и зеленым луком («реквизит», взятый на время из самых главных, самых соблазнительных выигрышей лотереи, которая была организована в большом фойе театра), насех что-то исправляет в костюмах уже одетых, загримированных актеров.

Звучит ее низкий необыкновенный голос, и зрители смеются при каждом ее движении, от каждого ее слова...

Последние приказания, торопливые движения, почти давка на сцене и вдруг... Никого нет, все исчезли, сцена пуста!

Зажигается огромный транспарант: «Полная тишина! Идет съемка!»

И тут появляются два плотника.

Впереди Михоэлс, за ним Толстой.

Михоэлс в сплющенной кепке, Толстой в рваном берете. Оба в рубашках, в передниках, из карманов торчат пол-литровки. Молчаливый проход по авансцене (почти марш). Движения, абсолютно совпадающие и повторяющие друг друга. Прошли...

Остановились. Двинулись дальше, опять остановились, молча «поговорили», присели и начали иступленно вколачивать гвозди, неистово стуча молотками.

Вбегает целая толпа... Скандал! Съемка сорвана! Плотников куда-то выпихивают!

Вновь тишина! Опять вспыхивает транспарант и повторяется точно такой же выход плотников.

И было такое подлинное мастерство в этом молчаливом дуде, что зал мог заглушить стук любых молотков своими аплодисментами!

К великому счастью, сохранился изумительный фотоснимок «плотников».

Копию этого снимка, подаренного Л. И. Толстой, Михоэлс свято хранил. Теперь этот снимок весело встречает друзей, проходящих в наш новый дом. И если бы знала наш дорогой друг Людмила Толстая, сколько людей говорят ей «спасибо».

Очень одаренные люди бывают талантливы во многом сразу.

Как правило, выдающиеся физики и математики таят в себе способности незаурядных музыкантов, писатели — искусных цветоводов, актеры — режиссера, художника и так далее.

И талантливые люди самых разных профессий, разного возраста всегда тянутся друг к другу.

Отбор друзей Михоэлса трудно определим, как трудноопределимо и самое понятие друга. Ни друзей детства, ни друзей «со школьной скамьи» у Михоэлса не было.

Я пишу об этом так уверенно не только потому, что не видела или не застала их, но и потому, что Соломон Михайлович никогда мне не рассказывал о таких друзьях, даже тогда, когда рассказывал о самых больших своих детских и юношеских горестях, мечтаниях и увлечениях...

Нет! Отчего-то во всех его воспоминаниях первым другом был Нимцович.

Именно он — человек талантливый, шахматист (и отец знаменитого шахматиста) был другом Михоэлса, несмотря на большую разницу в возрасте. Видно Нимцович почувствовал в юном Михоэлсе рожденного «старшим» и «потерял» эту возрастную разницу, равную целому поколению.

Так же и сам Михоэлс угадал потом «старшую» во мне.

Если во все годы нашей жизни рядом мы чувствовали себя сверстниками, то не потому, что совсем теряли разницу в нашем возрасте, а потому, что она часто колебалась то в одну, то в другую сторону. И могу по совести сказать, что и мне приходилось бывать около Михоэлса «старшей», смягчающей какие-то удары и его внутреннюю боль.

Был такой случай, когда Соломон Михайлович очень «застрял» на очередном заседании Комитета по делам искусств. Открыв дверь в поздний час, я еле удержалась от жеста и возгласа удивления, увидев, что Михоэлса сопровождает Завадский.

Юрий Александрович быстро посмотрел на меня и еще быстрее сказал:

— Здравствуйте, милая Анастасия Павловна! Соломон Михайлович опоздал по моей вине, и я пришел извиниться, а остаться, простите, не могу.

Юрий Александрович как бы передоверял мне Михоэлса, как бы надеялся, что я все поняла. А когда я увидела глаза Соломона Михайловича, в них была такая боль, такое доверие, что я все пойму. Я подумала только об одном: что-то произошло!

А произошло действительно нечто большее, чем «обычное» хулиганство в трамвае или на улице.

Нет! Это был сознательный выпад, осознанное желание оскорбить Михоэлса, назвать его в присутствии всего собрания именно «талмудистом» и даже поговорить на эту тему...

Дорогой Юрий Александрович! Если вы когда-нибудь прочитаете эти строки, узнайте, как вся моя душа тогда поклонилась вам и склоняется до сих пор со всей любовью за то, что вы всё поняли, увидели в довольно далеком для вас в то время Михоэлсе эту свежую рану и, ни минуты не задумываясь, не только ушли вместе с ним, но ходили с ним по улицам до тех пор, пока не почувствовали, что его можно уже «сдать» в мои руки!

В эту минуту, во всяком случае, я сама себе показалась «старшей».

Это был, так сказать, удар в спину от так называемых «коллег», «товарищей» по общественной работе.

Но были и настоящие, честные дуэли.

И «дуэлянты» были те талантливейшие друзья, «богатые» и «старшие» по рождению — художники, с которыми шпаги скрещивались честно, принципиально, на основе ожесточенного несогласия в решении спектакля.

Знаю, что «дуэли» были у Михоэлса с Д. Бергельсоном. Дуэли, по-видимому, тяжелые, с «кровопролитием». Но вместе с тем какой же спектакль так торжественно создавал Михоэлс — актер и режиссер, — как не последнюю свою работу «Принц Реубейни»? И Бергельсон, и Михоэлс ушли с головой в глубь истории, и все когда-то существовавшие «дуэли» оказались маленькими недоразумениями, коротким несогласием, которое молниеносно растопилось в новой работе! Как любили эту работу оба они!

Вот выдержка из стенограммы выступления Михоэлса, когда он рассказывал о каких-то самых заветных своих режиссерских и актерских замыслах, созданных им как «леса» для этого будущего спектакля.

«Без идейного замысла жизнь образа не может быть раскрыта. Вот старая формула, которую я несколько иначе формулирую: «Образ есть произведение идеи на судьбу героя». Гамлет гибнет, Гамлет сражается — это идея, раскрывающая судьбу его. Если взять математическую формулу, то вы можете получить произведение идеи данного замысла на судьбу героя. Вот куда я веду моего Реубейни. Издали откуда-то привлеченный мною образ принца я вдыхаю в себя и становлюсь принцем.

Я лжепринц, лжепророк, потому что на другом языке с этими волками я разговаривать не могу; это волки, которые преследуют мое стадо. На пути ряд искушений, ряд колебаний.

Эти колебания мне нужны, эти препятствия мне необходимы, потому что этим я проверяю стойкость моих идей. На пути появляется прекрасная женщина и в какую-то минуту вместо того, чтобы нести счастье народу, я сам буду черпать счастье, только оттого, что надел на себя маску принца. Какой же я слуга народа? Какой я вождь в эту минуту? В какую-то минуту, когда я уже оказываюсь арестованным, я должен предстать перед судом, вот меня должны вести, вот я осужден, в эту минуту, все еще верящая в мое королевское происхождение, приходит женщина, чтобы меня спасти, и вот тут я не могу больше продолжать свою ложь».

Что сказать о жестоких, часто повторявшихся дуэлях с Перцем Маркишем?

Пафос Маркиша, его «единицы измерения» и стиха и прозы часто не совпадали со сценическими решениями спектаклей в постановке Михоэлса.

Оба страдали от этого истинным страданием страстных поэтов, оба терзали друг друга так, что в клочья раздирали то текст, то замысел, то решение какой-то мизансцены... А потом летели стулья, и то в одном доме, то в другом стоял такой крик, что уже окончательно ничего нельзя было понять. И все это было настоено на неистовой, страстной тяге драться до последнего за поэтическую форму, за сценическую правду!

И на завтра две жены (несколько расстроенные) все же перезванивались по телефону и уславливались довольно прозаически:

— Знаешь что? Что бы ни произошло между ними, нельзя к этому относиться как к серьезному разрыву! Ну что делать?! Давай будем умней их. Будем звонить друг другу!

И мы звонили, и мы не только не переставали раскланиваться (как это принято у многих жен), — мы так понимали их ссоры и их примирения, что после наступавшего «мира» двух поэтов только облегченно вздыхали и целовались, радуясь, что «они» начали снова работать вместе.

Я не помню никаких ссор Михоэлса с Самуилом Залмановичем Галкиным. И не потому, что надо считать Галкина «не дуэлянтом». Нет! Галкин был «богатым» от рождения. Он не был «старшим», но не был и «младшим».

Михоэлс боялся не только за каждый драгоценный камень, отшлифованный в слове Галкиным. Михоэлс боялся чем бы то ни было нарушить «атмосферу планеты», где рождается чистая поэзия, не требующая от него драматургических поправок и режиссерского вмешательства.

Мне кажется, что Михоэлс считал своим долгом нести каждое его поэтическое слово как бы под защитой своей руки. Как верующие люди на улице оберегали своей рукой зажженное

пламя свечи, неся ее после пасхальной службы домой, так же бережно Соломон Михайлович охранял хрупкость каждого слова Галкина, чьего рифмы, поэтического образа...

Михоэлс никогда не оставался равнодушным ни к одному жизненному происшествию, ни к одному театральному событию, ни к одному вскрытию «ларчика» друга.

Он не мог оставаться зрителем, если друг был в беде. Он не мог быть просто гостем на празднике друга.

В дни так называемых «разгромных» статей по телефону звучали слова:

— Это я, Михоэлс. Просто подаю голос.

На празднике были всегда особые михоэлсовские тосты, поздравления, пожелания... И каждый «ларчик» совсем не просто открывался. А потому, что талант шел навстречу таланту, потому, что дружба всегда выростала в той питательной среде, которая называется глубоким уважением, настоящим доверием, иногда и большой, нежной любовью.

И нельзя здесь не вспомнить дружбу Михоэлса с Таировым.

Дружбу суровую, нежную, профессиональную и человеческую, дружбу, силе которой многие могли бы позавидовать!

Помню, как они вдвоем, а иногда втроем — с Алисой Георгиевной Коонен, прохаживались по самой пустынной боковой аллее Тверского бульвара.

Помню, как тревожно перезванивались по телефону в волнующие предпремьерные дни...

Помню и то утро, когда Михоэлс, открыв газету и прочитав в ней разгромную статью о спектакле «Богатыри», сказал:

— Набери, пожалуйста, номер телефона Александра Яковлевича, — кажется, надо «подать голос».

А когда на заседании Художественного совета Комитета по делам искусств все присутствующие громили и Таирова, и спектакль, и Демьяна Бедного, Михоэлс вышел, взял слово и сказал:

«Если так плохо, как все это признают, — значит, произошла ошибка. Но кто же ошибся — один Александр Яковлевич? Нет. Есть и такие, которые проглядели ошибку, и в первую очередь я, я, который работает рядом с ним, живет рядом с ним и вовремя не увидел (обычно, он говорил «не усмотрел») ошибки, не тронул его за руку и не остановил. Значит, ошибка не только его, а моя и наша».

Привести полностью текст этой речи невозможно, так как нет стенограммы... Но я знаю, что когда окончилось заседание и люди торопливо побежали прочь, оставив Таирова совсем одного, как осужденного, он воскликнул:

— Михоэлс! Дайте мне пожать вашу руку!

И михоэлсовское пожатие руки было знаком того, что друг не оставлен в одиночестве, пусть даже в преходящей «беде».

Уже после того, как не стало Михоэлса, я выходила поздними вечерами с нашей собакой на пустынную аллею Тверского бульвара и часто, увидев вечернюю прогулку Александра Яковлевича и Алисы Георгиевны, почему-то вспоминала стихи Блока и думала о том, что бы им сказал сейчас Соломон Михайлович, если бы он был жив. Наверное, что-то очень нежное, теплое, дружеское. Он их любил!

Вспоминается заздравный тост Михоэлса за Петра Леонидовича Капицу на банкете в честь его пятидесятилетия. Соломон Михайлович поднял бокал и сказал:

«Дорогой Петр Леонидович! Моя жена всегда говорит...»

Здесь он сделал паузу, от которой у меня побежали мурашки, физик справа налил рюмочку водки, а физик слева — бокал белого вина...

«Так вот, — продолжал удовлетворенный всем этим Михоэлс, — моя жена говорит, что никогда не надо пить всю рюмку разом. Если пить ее глотками, то в одной рюмке можно уложить несколько тостов. А кстати, подумать и поговорить. Поэтому разрешите мне разделить этот бокал на три глотка и три тоста. О ваших научных достижениях я скажу позже (взгляд в нашу сторону) и начну прежде всего с того, что выпью за вас, Петр Леонидович, как за воинствующего гуманиста! Я никогда не забуду ваше замечательное выступление на антифашистском митинге, бесконечно перед вами в долгу, и хотя я немало приложил сил для того, чтобы развеять версию о том, что вы — еврей, и добился этой цели, остаюсь вашим должником. Счет, предъявленный вами, — спектакль «Гамлет» на русском языке — оплачу!»

Второй мой тост идет из глубины моих собственных недавних переживаний. Дорогой Петр Леонидович, по опыту своему говорю вам: из-за пятидесяти лет не грустите! Выпьем лучше за то, что настоящая молодость приходит с годами!

И, наконец, третий мой глоток — просьба! Дорогой Петр Леонидович, это касается ваших замечательных трудов в области физики, ваших поистине неповторимых достижений.

Пожалуйста, создавайте тяжелую воду, переводите жидкость в газ, в твердое тело, во что хотите, только оставьте нам нормальными спиртные напитки!»

Надо сказать, что если тост о гуманизме был встречен дружными аплодисментами, а тост о настоящей молодости — бурными, то третий тост сопровождали аплодисменты, которые в газетах обозначаются как «переходящие в овацию».

«Гамлет», как известно, поставлен не был не по вине Михоэлса. Он обдумывал состав исполнителей, куда входили Ру-

бен Симонов, и К. Половикова, и Э. Ковенская, не говоря о нем самом, мы даже ездили с Петром Леонидовичем смотреть помещение в Институте кислорода... Но спектакль осуществить не удалось.

Перед самым отъездом в Минск в январе 1948 года, неизвестно почему, без всякого предлога, Михоэлс позвонил Петру Леонидовичу по телефону и сказал ему свои последние приветственные слова. Повторяю: без всякого предлога и повода.

Может быть, просто Михоэлс не мог выбрать другой формы оплатить свой долг — не состоявшийся на русском языке спектакль «Гамлет» — и выразить неиссякающее уважение, теплоту и восторженный интерес к тому, чем живет и над чем работает Петр Леонидович.

Часто задают вопрос: что роднило и что так крепило дружбу Михоэлса с Игнатьевыми, Толстым, с Климовым? Отвечать на него приходится по-разному, но роднило их что-то большое и общее, что было в этих его очень разных друзьях.

Когда-то Соломон Михайлович говорил о Качалове, что Василий Иванович — экстракт интеллекта. Часто Михоэлс называл его «аристократом души». Говорилось это от всего сердца; в определение аристократизма души, конечно, включалось и то, что видел Михоэлс в Алексее Алексеевиче Игнатьеве, который через всю свою жизнь, как знамя, пронес свое понимание «чистоты мундира».

Мундир без пятен, без пятен совесть, без пятен душа — вот что бесконечно влекло и покоряло Михоэлса. Таким был Качалов, такими были Игнатьевы. Людьми чистой совести, людьми талантливыми, страстными, пристрастными, всегда носившими свой «мундир» так, что к нему не приставала никакая грязь, никакие пятна, никакие сомнительные анекдоты.

В дружбе с Игнатьевыми был один момент, который всегда помнили и Игнатьевы и Соломон Михайлович.

Знакомство состоялось очень скоро после возвращения Игнатьевых из Парижа на родину.

Алексей Алексеевич выделялся среди любой толпы. И ростом, и военной выправкой, и красотой лица, и великолепной фигурой. Внешний облик Натальи Владимировны покорял своей женственностью, той женственностью, которая не подчиняется времени, женственностью, при которой ни открытые руки, ни декольтированное. иногда пестрое платье, ни открытый возраст не делают женщин смешными даже в преклонном возрасте. Наталья Владимировна была человеком очень одаренным, очень ярким и чудовищно работоспособным.

Не только друзья, но почти все знавшие Игнатьевых люди звали их: супруги Игнатьевы. И это было понятно. Алексей

Алексеевич и Наталья Владимировна несли с собой какой-то свой совсем особый мир — мир слившихся интересов, вкусов, привязанностей. И, несмотря на очень частые, иногда даже шумные несогласия, пререкания, супруги Игнатевы были нераздельны. К Михоэлсу они относились не только с большой теплотой и огромным интересом. В них была неугасимая вера в мудрость Соломона Михайловича, в его исключительный талант — и актерский и человеческий.

Вот почему Михоэлс, неожиданно для самого себя, оказался как бы дружеской опорой для Алексея Алексеевича в одну из самых трудных минут его жизни.

Алексей Алексеевич много писал. Он автор не только труда «Пятьдесят лет в строю». Он писал статьи, готовил материалы для работы над образом Скобелева. В архиве Михоэлса лежит подаренная им рукопись статьи «Фиалка», посвященная Клемансо, а два письма, которые он прислал после гибели Михоэлса, так же как и его выступления на вечерах памяти Соломона Михайловича, это законченные литературные произведения, пропитанные глубокой дружеской любовью к Михоэлсу.

Семидесятилетний юбилей Игнатьева праздновался в Доме писателей. Это был один из тех редких юбилеев, в празднование которых стихийно вливается признание юбиляра, любовь к нему, желание принести ему в дар все самое лучшее и ценное, что может доставить радость другу. На этом вечере (в числе очень-очень многих) выступил и Соломон Михайлович.

Каково же было наше изумление, когда буквально через несколько дней после юбилея по телефону раздался взволнованный голос Натальи Владимировны, сообщавшей нам, что Алексей Алексеевич болен, лежит в Кремлевской больнице и просит Михоэлса его навестить.

Михоэлс вернулся из больницы через несколько часов взбудораженный и настолько взволнованный, что говорил непривычными для себя словами.

«Понимаешь! Если когда-нибудь в жизни сделал какое-то большое настоящее доброе дело, то это — сегодня. Разговорил беднягу и, кажется, уговорил — писать, писать и писать.

Эти равнодушные чиновники! Ты подумай только — какими надо быть бездушными и бездумными! Ведь это Игнатев, показавший всему миру, что такое истинный русский патриот! Игнатев, который одним из первых, занимая такой пост, признал Советскую власть, который голодал, но не взял ни одной копейки из огромных сумм, доверенных ему царским правительством! Мало того, что эти чиновники не сочли его достойным награды! Они умудрились в какой-то бумажонке назавтра после юбилея сообщить ему о том, что он выведен на пенсию. Конечно, он заболел! Кто не заболел бы! Ты бы видела, как его скрутило! Ты бы видела, что с Натальей Владимировной!»

Михоэлс весь кипел, а потом вдруг замолк...

«И все-таки кажется мне, что я его уговорил, а тогда, значит, я ему помог! Если начнет писать, то будет писать, а это для шего все».

Вероятно, и этот случай в глазах супругов Игнатьевых послужил подтверждением того, что Михоэлс нес в себе талант быть человеком. Они очень верили в него, и до конца дней жизни Соломона Михайловича при каждой встрече шли оживленные, а иногда шумные обсуждения различных событий, последних спектаклей, новых книг, а главное, планов на будущее.

Темпераменты у всех троих были бурные, голоса сильные. Их было трое, а издали могло показаться, что в столовой неизвестно почему собралось огромное количество ссорящихся людей.

Бывало и так. Сам Алексей Алексеевич часто об этом вспоминал. «Вот мы иногда спорим-спорим с Толстым, до хрипоты спорим... А потом решаем — пойти к Соломону. Пусть он свое слово скажет».

Михоэлса привлекало к Игнатьевым очень многое. Нравилась ему и нарядная простота их маленькой квартирки, и красота сервировки стола. Умиляло и веселило необычайно серьезное отношение к обеденному или ужиному ритуалу, активное участие в приготовлении и подаче блюд хозяина дома — известного гурмана, великолепного кулинара, собиравшего рецепты приготовления блюд, которыми издавна славилась старые русские города.

Но, конечно, больше всего любил и уважал Михоэлс огромный талант Игнатьевых оставаться молодыми темпераментом, яркими — юмором, чистыми — совестью, независимыми — сердцем, оставаться недоступными для злобной сплетни, пошлости и мещанства.

Вероятно, именно в этом и кроется главный секрет — откуда родилась такая большая дружба супругов Игнатьевых с Михоэлсом. Как благодарна я Игнатьевым за то, что, когда не стало Михоэлса, они перенесли на меня все тепло, все свое любовное внимание и подтвердили любовь к Михоэлсу тем, что никогда у них в доме нельзя было почувствовать, что Михоэлса нет. Как в нашем собственном доме, так и у них, казалось, что вот сейчас он войдет, глазами проверит, все ли в порядке, и улыбнется всем, кого любил.

* * *

Дружба Михоэлса и Алексея Николаевича Толстого была еще интимней, чем с Игнатьевыми.

Ничто так не укрепляет чувства друга, чувства дружеского локтя, как поведение человека в трудную минуту. А общих

трудных минут в жизни Алексея Николаевича Толстого и Соломона Михайловича Михоэлса было довольно много. На самой заре их дружбы (а знакомство началось одновременно со знакомством с Игнатьевыми) Михоэлс «проговорился».

«Знаешь, мало с кем так интересно спорить! Мы с ним друг у друга не в долгу, ни в чем не заинтересованы в смысле просьб и ходатайств даже для других, а не то, что для близких! А поспорить есть с кем! А поспорить иногда так хочется! И талантлив же он! Всегда видит вещи не в одной плоскости! А юмор! А любовь к жизни!»

Очень возможно, что приблизительно так же говорил Толстой о Михоэлсе. А то, что они понимали друг друга в споре и согласии, в минуты трудные и легкие, — тому свидетелями не только Людмила Ильинична и я. Тому свидетели многие актеры, писатели, ученые, врачи и друзья обоих домов. Особенно запомнился яростный спор из-за спектакля «Отелло» в театре имени Моссовета.

— Такой актер, как Мордвинов, — не имеет права так играть Отелло, он не играет «кожи», — загораясь, в середине спора, кричал Михоэлс...

— Мордвинов, по-твоему, не играет «кожи»?! Хорошо! Ну а душу, сердце он играет? — так же кричал Толстой.

— Играет, — переходя для убедительности почти на шепот, отвечал Михоэлс. — Но у Отелло и сердце и душа и в «коже» тоже! Понял? В коже. А ты знаешь, что такое кожа? Граница человека, к твоему сведению! Граница, даже если рядом человек самый близкий, понимающий, любящий, даже та, которой ты обладаешь! Кожа тебя от него и от любимой отделяет! А у Отелло черная кожа, на него все смотрят, и чересчур многие видят только кожу, а не то, что скрыто за этой границей! И Дездемона не играет опоясывающей его шпаги, что ли, черт его знает, не помню сейчас, как она называется. Но она должна свисать сбоку, опоясывать его, Отелло, как защита, защита его и его кожи перед Сенатом!

— Ах, перед Сенатом! Нужна Сенату кожа! Нет, Соломон, не соглашаюсь. Не согласен! Ну ладно! Откуда ты взял это все?.. Шпагу, опоясывание...

— Из гравюры.

— Из гравюры!!

И вдруг примирительно.

— Ну, ладно, пойдем, посмотрим. Поговорим.

Вот записи, сделанные мной в 1944 году, имеющие, по-видимому, прямое отношение к этому спору с Толстым.

«Шекспир всегда дает любовь, как нечто огромное, величественное, возвышающееся над всеми страстями мира».

Любовь всегда побеждает. Она побеждает даже смерть — ибо у Шекспира любовник никогда не может пережить лю-

бовницы, так же и любовница всегда погибает одновременно с ним.

Так погибают Ромео и Джульетта, так гибнут Гамлет и Офелия, Отелло и Дездемона... И даже отцовская любовь — безмерна. Лир и Корделия умирают вместе. Именно потому, что Шекспир так высоко поднимал знамя любви, знамя настоящей всепоглощающей страсти, спектакль «Отелло» прежде всего должен дать ощущение этой огромной любви, этого всепоглощающего чувства. Из этого чувства и рождается ревность. Она рождается постепенно и, очень медленно развиваясь, достигает своего апогея. И прежде чем Отелло понял до конца, что задушит Дездемону, он приговорил к смерти самого себя. Он, мужественный и смелый воин, пронес через жизнь, как меч, Дездемону — свою любовь. В тот момент, когда он усомнился в верности клинка, острия своего меча, — он усомнился в верности Дездемоны. Отелло понял, что жить с этим сомнением он не в силах. Но и последнее дыхание его связано с мыслью о Дездемоне, несет в себе огромную любовь к ней.

На чудесной картине Беккера «Отелло в Сенате» — Отелло черный, огромный, величественный, опоясан, с одной стороны, шпагой, с другой — Дездемоной, которая обвивает его сзади и, как шпага, свисает сбоку около Отелло.

Отелло черен, и костюм подчеркивает эту черную краску.

Граница человеческого существа есть кожа. Нет ничего более отграничивающего, ничего более непродолимого, чем кожа. Кожа — грань человека, охраняющая его, отделяющая его и от мира и от всех людей. Черная кожа — вот о чем думает Отелло под влиянием Яго. Отелло думает о своей черной коже не только как о границе, отделяющей его от всего мира, но и как о препятствии между ним и его любовью, его Дездемоной.

И именно через любовь приходит ревность — в этом не только образ Отелло, в этом и дыхание самого Шекспира. И только так можно и нужно играть Отелло, то есть так, чтобы через него играть самого Шекспира и подлинное шекспировское понимание любви и страсти».

Умея, как никто, насыщать каждую минуту работой или отдыхом, весельем, шуткой, озорством (талант выширал и через эти поры) — Толстой и Михоэлс никогда не теряли секунды времени при встрече.

Думали друг о друге, не встречаясь, вспоминали друг о друге, когда «надо было».

О том, как, не видя Михоэлса, Толстой о нем помнил, — говорит тяжелейший подсвечник, который как-то принес Алексей Николаевич Михоэлсу.

— Соломон,— заявил он при этом,— вот купил подсвечник — сказали, что редкий, персидский. Отмыли надписи — оказалось, твой — «субботный». Вот я и принес. Пусть у тебя стоит. Ты свечи любишь!

О том, как Алексей Николаевич обратился к Соломону Михайловичу с просьбой вместе посмотреть репетиции спектакля «Иван Грозный» в Малом театре, я знаю, но ни на одной репетиции мне побывать не удалось, так как они шли днем. Была я только при том, когда после одной из репетиций оба они пришли обедать к нашему общему близкому другу — К. В. Пугачевой. Пришли убитые тем, что на сцене, в конце репетиции, умер В. А. Подгорный. Посмотрев на лица Клавдии Васильевны и мое, оба поборолли свое настроение. Михоэлс стал наглядно показывать разницу между французской и итальянской школой игры и заставил Толстого принять в этом самое активное участие.

В Алексее Николаевиче, как и в Соломоне Михайловиче, поражали и покоряли какие-то родственные черты характера. Оба были необычайно трудоспособны, а главное, трудолюбивы. Работали, по-видимому, всегда, а не только сидя за столом, над рукописью или в театре. Работали иступленно и насыщено и потому особенно ценили каждую минуту отдыха.

Алексей Николаевич отдавал много времени цветам и огороду, очень любил и часто работал в саду. Соломон Михайлович любил отдыхать в поездках: в Москве в машине, в маленьких городах — на извозчике. Кажется мне, что извозчиков он любил больше.

Но как бы ни отдыхали они оба, у них непрерывно работал все вбирающий глаз и клекотал темперамент художника. И не приходило еще полное ощущение отдыха, не наступало какое-то, пусть самое призрачное освобождение от работы, как их уже тянуло к людям. Обоим была свойственна подлинная, страстная, светлая любовь к жизни, обоих радовал и веселил юмор, привлекала шутка и непреодолимо влекли люди.

Вот почему мы с Людмилой Ильиничной оказались однажды свидетелями почти одинаковой реакции Толстого и Михоэлса на одно, казалось бы, совсем незначительное событие.

В 1944 году мы должны были вместе встречать Новый год в ЦДРИ.

Однако в самый последний момент встречу в ЦДРИ отменили. Соломон Михайлович позвонил об этом Алексею Николаевичу, который, не задумываясь, сказал по этому поводу, что раз так, то все решается очень просто. Мы должны приехать к ним на дачу и встретить Новый год совсем особенно, то есть вчетвером, «у очага». Несколько раз Алексей Николаевич повторил это выражение и говорил: «И даже очень хорошо! Сейчас столько людей должно вспомнить о том, какое счастье,

если к концу этой чертовой войны очаг остался и можно около него посидеть!»

Мы приехали. Был накрыт великолепный праздничный стол. У Толстых в доме всегда было много прекрасных цветов, но на этот раз в центре стола стояло какое-то поистине необыкновенное цветущее дерево. Оно было почти фантастическим по изобилию цветов.

— А это — древо жизни, так и называется, — с удовольствием наблюдая наше изумление, сказал Алексей Николаевич.

Мы просидели всю ночь за столом веселые, но трезвые, увлеченные разговорами, несколько раз хозяева вставали из-за стола, чтобы поднять телефонную трубку и принять поздравления. Никто не танцевал, резко не двигался, но утром «древо жизни» нашли надломленным!

Так и неизвестно, что было причиной, — чей-то неудачный жест, толчок...

Надо было видеть тревогу и горе Михоэлса, когда он узнал об этом... Не говоря о всех его актерских суевериях, это было для него каким-то внутренним ударом: «древо жизни» подкошено, и такая необычайная, взволновавшая красота этих цветов осуждена на гибель. Алексей Николаевич переживал это именно так же. Они были поэтами!

Болезнь Алексея Николаевича особенно близко связала нас с ним и с Людмилой Ильиничной.

Борьба Людмилы Ильиничны за его жизнь была ни с чем не сравнимой.

Мне привелось быть на консилиуме врачей в Кремлевской поликлинике, на консилиуме, где присутствовала и Людмила Ильинична, и лечившие Толстого врачи, и сам Алексей Николаевич.

Знал ли Алексей Николаевич о приговоре себе? Никто никогда не сможет об этом сказать с уверенностью. Но одно не может уйти из памяти, так же, как не уйдет из памяти вопрос, почему Михоэлс перед отъездом в Минск побывал у всех друзей и позвонил Кашице. Совершенно так же остается без ответа, почему Алексей Николаевич, уходя с консилиума, открывая дверь, сказал:

«Спасибо! А вот Михоэлс привез жене из Америки раковых мышей».

И с этим ушел.

И когда мы были в Барвихе на даче Толстых в последний раз в день рождения Алексея Николаевича, он — нарядный, веселый, удивительно праздничный — отвел нас с Михоэлсом в свою комнату и сказал:

— А Миля... Миля борется за каждую минуту моей жизни. Она настоящий герой! Но об этом сегодня ни слова, обещайте мне оба!

Вечером за огромным столом собрались близкие: дочь Алексея Николаевича, Марианна Алексеевна, ее муж генерал Шиловский, приехавший ко дню рождения из Ленинграда близкий друг Толстых, профессор В. С. Галкин. Алексей Николаевич и Людмила Ильинична возглавляли концы стола. Юрий Александрович Крестинский, вероятно, был в том убийственном положении, когда человек знает, что придется вести машину в Москву после ужина. А ужин, как и всегда у Толстых, дышал обилием, вкусом и приглашающим убранством стола. Горели свечи. Юрий Александрович принес Алексею Николаевичу гранки последней главы из «Петра Первого», написанной Толстым, кажется, уже в санатории. Соломон Михайлович, зная, что Алексея Николаевича «выдали» из санатория только на этот вечер, испугался, что чтение утомит Толстого.

Но Толстой, повернувшись к нему всей фигурой и покачав укоризненно головой так, что на подаренной феске задрожала кисточка, сказал:

— Ты что это, Соломон? Я, может, этого часа ждал... почитать тебе! Вам! Кому я еще буду читать? Кому? Нет уж, извини!

И Толстой начал читать.

Тот, кто только читал Толстого, но не слышал его собственного чтения, — не имеет представления о том, что он потерял. Алексей Николаевич был не только превосходный чтец! Нет! Это был замечательный актер... Притом актер, держащий в руках текст большого писателя, драматурга, язык которого зачаровывал.

Надо было видеть, как очаровывал Михоэлса язык Толстого, Михоэлса, на глазах превращавшегося в слух, впитывавшего не только драматургию текста, но и музыку толстовского языка.

Когда Алексей Николаевич кончил читать, было так тихо, что я вдруг услышала приглушенное рыданье где-то в дальнем углу. Это ничего не слыхавший, верней, ничего не слушавший Галкин неудержимо рыдал о том, что он прощается со своим другом.

Михоэлс, сделав знак рукой, поспешно направился к Галкину «приводить его в порядок», а я на вежливый вопрос Алексея Николаевича: «Ну как, не скучала?» ответила: «Знаете, Алексей Николаевич, вопрос этот никому не нужный, в ответе не нуждается. Но вот что я вам хотела сказать. Это то, что меня поразило. Я просто не могу сейчас назвать ни одного писателя, который владел бы вашим секретом».

— Секретом языка?

— Нет, секретом русского языка владеют многие и, кстати, не только писатели, а вот секретом хмельного языка, языка любовного! У Меншикова, у «Катьки», как вы ее зовете.

Толстой заинтересовался и, от неожиданности уже явно не слыша и не видя проходившей за его спиной «беседы» Михоэлса с Галкиным, сказал:

— А это, милая моя, совсем другое дело. Язык никогда не мертвеет и никогда не остается одинаковым. Ни у кого никогда! А когда же ему и меняться еще больше, как во хмелю любви? Выражение-то какое! Хмельной, любовный! Оно само за себя говорит! Объяснять нечего! Это уж совсем особый язык — даже когда сам любишь — ничего не подсказешь другому...

Михоэлс был болен и лежал в постели, когда позвонили и сообщили о смерти Толстого.

Соломон Михайлович, бледный до какой-то серости, приподнял голову и сказал:

— Что ж! Провожать Алексея ты пойдешь одна. Прошу тебя сразу — сегодня достань мне рюмку водки и обещай мне не плакать, хотя я знаю, в большом горе ты не плачешь! Но еще, главное, обещай: выпить такую же рюмку, когда меня не станет, тоже без слез.

Не позволяй слез никому!

Жизнь должна торжествовать над смертью, не давать ей хода, проклятой!

Надо жить над ней, над смертью. А Алексей сумеет жить и после нее.

* * *

Михаил Михайлович Климов как на сцене, как дома, так и в дружбе своей был ни на кого не похож.

Если Алексей Толстой вслух вспоминал Михоэлса, останавливаясь иногда около нашего дома или около здания ГОСЕТ, то Климова много раз видели в земном поклоне этому зданию и слышали его звучный «поставленный» голос, сообщавший ночной тишине Малой Бронной:

— А здесь работает мой друг — Саломон — великий поклон ему!

(Климов, как и Игнатъев и еще некоторые друзья Соломона Михайловича, упорно звал его Саломоном.)

В Климове было все — обаятельный неповторимый актер, изумительный друг, чудесный хозяин одного из самых гостеприимных домов Москвы, экспериментатор в кулинарии и избранник женщин (и каких!), красавец!

Первый раз мы встретились, верней, познакомились в Кисловодске на вокзале, когда мы с Михоэлсом только что вышли из вагона.

Климов так обрадовался Михоэлсу, что сразу за несколько минут прокричал все:

— Уезжаю завтра! А сейчас иду вместе с вами! Паспорт испортил — зарегистрировался через двадцать лет! И пусть Раиса идет в санаторий, а я остаюсь! Дневную и вечернюю я на анализ сдал, а остальное не важно — пусть Раиса разберется, а я — с вами!

От Климова исходил аромат чего-то вымытого и холеного, в нем было что-то удивительно задушевное, молодое и веселое. За ужином он и А. А. Менделевич отчего-то сразу прозвали меня «Шариком», и так долгие годы мне пришлось нести эту ласковую кличку.

В этот вечер мы были зрителями необыкновенного спектакля.

Климов, усевшись поудобнее в ресторане, потребовал и карточку и мэтра одновременно. Михоэлс вдруг насторожился и мгновенно стал учеником, студентом. Через несколько минут вокруг нашего стола состоялось как бы внеочередное производственное совещание работников ресторана «Интурист». Какие фары-глаза были у Михоэлса! Как он вбивал в себя каждый жест, каждую интонацию!

А Климов, не глядя на собравшихся официантов, держа карточку как документ, отчетливо и громко говорил мэтру: «Ну, скажи сам, зачем ты пишешь салат-оливье? Ну, ты сам знаешь, на каком масле ты мне дашь оливье?!»

— На прованском, Михаил Михалыч, на прованском, — щурясь от наслаждения и общения со знатоком, говорил мэтр.

— На прованском? — угрожающе переспросил Климов, — ладно! Прикажи принести бутылку.

Принесли захватанную бутылку с остатками масла. Михоэлс смотрел на эту бутылку завороченными глазами, почти ожидая, что из нее вылезет Джин...

— Ага! — понюхав, заговорил Климов, — машинное масло подсовываешь в оливье! Сукин ты сын, если не знаешь, что открытая бутылка прованского вонять должна завтра же! А у тебя! Как в аптеке! Чистенько! Да, может, у тебя и капусту не умеют рубить, и телятину резать? Пойдем-ка, милый, со мной — я вам всем покажу ваше оливье! Пошли на кухню!

И он ушел. Вернулся веселый, гордый и приговаривал какие-то свои слова, встречая каждое блюдо.

Как-то я спросила Михаила Михайловича: «Отчего у вас такие грустные глаза?» Он удивительно охотно и сразу ответил:

— Шаричек! И ничего не грустные! Савина, например, всегда мне говорила, что у меня взгляд коровы, глядящей вслед уходящему поезду.

И тут же он показал эту молчаливо жующую грустную корову, долгим взглядом провожающую поезд, и, почувствовав какую-то радость от шумного признания всего стола, вдруг быстро добавил:

— А еще, Шарик, я могу показать рыбу в аквариуме.

Он скрестил свои коленные руки, и они затрепетали плавниками, играя камнями перстней, а глаза голубые и светлые вдруг стали такими безмятежно-бессмысленными, рыбьими, что нельзя было удержаться от смеха.

Михоэлс не вытерпел и тут же повторил его жесты, «чтоб запомнить получше».

А как Михаил Михайлович пел!

Акомпанировал любимый его друг — доктор Готлиб или С. М. Хмара. И сколько раз Климов пел по нашей просьбе «Я помню вальса звук прелестный весенней ночью, в поздний час» или «Наглядитесь на меня вы в последний раз». Как Соломон Михайлович радовался! Как чисто по-актерски и дегустаторски вбивал каждое слово! Как ему хотелось унести с собой, в себе все это «театральное» и в то же время такое естественное и живое, что сочилось из каждой нотки, каждого движения!

У Климова никогда нельзя было провести резкой границы между юмором, выдумкой и чем-то очень большим и серьезным. Так хотелось всегда играть, даже в жизни.

Они с Михоэлсом были и в этом очень близки.

Эта удивительная готовность принять участие в игре, в любой возникающей игре особенно ярко проявлялась в часы климовского застолья. Игра возникала неожиданно, развивалась молниеносно и кончалась через несколько минут, оставляя зрителей навсегда покоренными.

Как Климов играл для нас сценку в церкви, где Михаил Михайлович торжественно «вел» церковную службу и «оглядывал» свою помощницу Е. М. Шатрову, которая, повязав голову носовым платком, пела «одна за весь хор» и глядела на «батюшку» такими идиотскими испуганно влюбленными глазами, что никакой текст в дополнение к церковному не был нужен ни ему ни ей!

И Соломон Михайлович не оставался в долгу. С огромной радостью он исполнял свою знаменитую польку приказчика галантерейного магазина «старой Риги». Показывал «походку» начинающего ходить малыша, ноги которого сначала не слушаются хозяина, а потом опрометью несут его «к няне». Показывал сначала на одном месте, а потом на расстоянии нескольких шагов на сверкающем паркете человека, поднимающегося и спускающегося с лестницы. Показывал сонного грудного ребенка, кулачки которого яростно трут все места на головке, кроме закрывающихся от сна глаз.

Все это были великолепные экспромты людей огромного таланта, мастерства и обаяния. Вот почему и вспоминаются часто слова Климова: «Сыграть так хочется, а играть-то уж нет. Устал».

Впрочем, эта усталость Климова, если и существовала, она была неощутима для зрителя (даже для искушенного театра-ла). Однажды Михоэлс предложил мне поехать на телестудию — «посмотреть что можно будет», но предупредил, что времени у него в обрез, так как едет он туда по делу (перед передачей «Тевье-молочника»).

Мы уже уходили со студии, когда увидели, что в маленьком просмотровом зале идет передача «Горя от ума». С большого экрана на нас смотрел Климов—Фамусов, в зале звучал его голос...

Не знаю, какой «обрез» времени был у Михоэлса, но мы остановились, как вкопанные, и уйти уже не смогли до самого конца передачи. С такой же жадностью Соломон Михайлович смотрел несколько раз фильмы «Процесс о трех миллионах», «Праздник святого Йоргена»... У Михаила Михайловича Климова и в фильмах, то есть в работе самой тяжелой для актера, не только не было никакой усталости, а видно было, что играть очень «вкусно», легко и радостно.

В доме Климова все было не как у всех.

Вы входили в чудесную квартиру, где спальня хозяев была так мала, что негде было сесть, а в большой комнате, которую раньше называли бы залой, было две части, и обе для гостей, друзей. Первая — столовая, где был огромный стол под люстрой со свечами и стояло пианино. Вторая часть комнаты (еще большая) была так же неповторима, как сам Климов. В углу под иконой горела лампадка, а на рояле стояло множество фотографий, и среди них изумительный портрет Савиной с надписью: «Миша! Отдаю себя потихоньку».

Михаил Михайлович очень многое видел, очень много хотел видеть, а главное, всегда хотел угостить и утешить. Хозяйка дома — Раиса Романовна Рейзен, — женщина когда-то необыкновенной красоты (перед ней мужчины на улице столбенили, говорил А. А. Менделевич), — Раиса Романовна была само гостеприимство.

Угощал Климов как хлебосол и экспериментатор. Например, зывал нас то на кокиль из судака, то на «мурцовку». О мурцовке стоит рассказать по нескольким причинам.

На мурцовку были приглашены самые близкие друзья, в том числе любимая сестра — Мария Романовна Рейзен, Москвин, Менделевич, доктор Готтлиб с женой и мы с Соломоном Михайловичем.

Мурцовка — это блюдо, в состав которого входят: квас, черныи хлеб, редька, вобла, лук, кислая капуста. Проще сказать, что, когда внесли мурцовку, — в воздухе запахло ароматом вокзала, может быть, даже времен Островского.

Менделевич откинулся на стуле и сразу сказал, что «это — не для еврейского желудка».

Иван Михайлович Москвин, заявивший (после телефонного звонка Тарасовой), что он пить водку не может, а будет пить только шампанское, так как у него одна почка,— попросил вторую порцию.

Мы с Соломоном Михайловичем одолели по целой тарелке... Но в дальнейшем репертуаре стола героем оказалась я одна... Михаил Михайлович почти со слезами благодарения перед мужеством, с которым я поглощала его кулинарию, говорил с нежностью: «Шаричек! Ты одна хоть поняла, что это тоже искусство! А они?! Бездарные бедные люди!».

На утро Климов обзванивал всех друзей (кстати, и нас научил этому обычаю) — «как оно там после мурцовки, как дошли до дома?»

Когда Михоэлс бывал очень раздражен, он начинал свистеть, где бы он ни находился. Меня это приводило почти в панику. Климов, выходя как-то с нами из ЦДРИ, увел Михоэлса в чужой двор, а потом, догнав меня, сказал:

— Шарик! У него душа свистит! Я его увел, ну и вот он отсвистелся, а ты сердисься! Не сердись. У всех у нас иногда свистит. Так это же душа! Понимать надо!

И остались в нашем доме два свистка, подаренные Климовым, очевидно, для свистящей души... Один — в виде трубки, другой — в виде какого-то ключа...

Но не осталось документа о том, как Климов сказал: «Ты, Соломон, должен быть тоже во главе искусства! Ты должен взять в свои руки хоть какое-то управление. Иначе ни черта от театра не останется, кроме митингов и лозунгов. А мы — старая гвардия актеров — тебя не подведем. Мы готовы и подчиниться тебе, и помочь».

* * *

И еще был один незабываемый друг у Михоэлса, тоже Михаил Михайлович, друг, как и Климов, не только по театру и «по дому», но и по общей любви к актерской молодежи! Тарханов.

Если бы Михоэлс мог найти время, он, несколько не смутившись, пошел бы «учиться» у Тарханова. Учиться тархановским актерским приемам и интонациям, которые безумно увлекали Михоэлса. Да он и учился... незаметно, может быть, даже для самого себя.

Из-за Тарханова у нас произошла смешная семейная распря.

Был творческий вечер Михаила Михайловича в Доме актера. Начинался вечер поздно, и я говорила, что младшей дочке идти уже нельзя — она захочет спать, завтра в школу и прочие «трезвые» слова. Соломон Михайлович рассердился и сказал:

«Не понимаю тебя! Ну ты, ты, неужели не понимаешь, что может быть, это для нее на всю жизнь?! Может, она никогда Тарханова не увидит, не услышит и не узнает, какой актер — Тарханов?!»

И хотя дочке было очень мало лет, он был прав.

И я пишу об этом потому, что до сих пор думаю о том вечере и в связи с этим недоразумением, и не в связи с ним, с огромной благодарностью Михоэлсу, который понял еще тогда то, что говорил в последние дни своей жизни другу своему О. Н. Абдулову и мне: «Никогда нельзя откладывать ничего настоящего, ничего хорошего ни на один день!»

Тарханова Михоэлс любил не только как актера, как изумительного учителя театральной молодежи, — Михоэлс любил в Тарханове и талант, и обаяние, и то, что Соломон Михайлович называл «необычайным конфликтом» бесстрастного лица с необыкновенной яркостью движений и жизнью глаз. Михоэлс любил в Тарханове огромное его жизнелюбие, страсть к сцене. Его умение отбирать в жизни и в театре самое большое и нужное, сохранять юмор в отношении самого себя, а не только в отношении других. Оба Михаила Михайловича вошли в сердце и в жизнь Михоэлса. Оба были для Соломона Михайловича огромной опорой в жизни и в работе.

Но однажды произошла странная история — размолвка Михоэлса с Тархановым!

Сколько раз надо проверить правильность того, что вам «приносят» самые близкие люди, желающие «оградить», «предупредить», «облегчить» и т. д. Сколько раз надо проверить собственные фильтры, отобравшие истинных друзей!

Кто-то из «очевидцев» поспешил предупредить Соломона Михайловича о большой неприятности. Якобы Михаил Михайлович Тарханов особенно подчеркнул, что желает на концерте своего вечера слушать только своих русских исполнителей своей русской музыки.

Значение слов «своих», «своей» было подчеркнуто так, что от неожиданности удара Михоэлс уронил свой внутренний фильтр, свое ощущение Тарханова. Михоэлс не то что поверил, не то что оскорбился, а задумался.

— Неужели это может быть? С кем? С Тархановым!

А когда человек задумывается над большим местом, это место начинает болеть еще больше, а кругом растет-ширится круг помогающих, сожалеющих и т. д. и т. д.

Михоэлс и Тарханов насупились и сделали необычайно вежливыми, преисполнились той ледяной вежливости, которая исключает юмор, тепло и уж, конечно, какую бы то ни было близость.

И только когда людям надоело утешать, помогать и предотвращать, состоялось примирение. И какое!

Какой счастливый пришел домой Михоэлс после обычного совещания в Моссовете, где в коридоре он столкнулся с Тархановым!

По рассказу Соломона Михайловича, оба одновременно остановились, «skonфyзились», но прямо поглядели друг на друга.

— Это что же, Соломон, получается? — спросил Тарханов. — Чуть какая-то! Кто на кого в обиде? Не к лицу это нам! Стыд и срам! И слушать не буду, и слушать не хочу! Нас с тобой пусть слушают!

Михоэлс весь сиял, подбирая рассыпавшиеся по полу, по-видимому, приобретенные вместе с Тархановым мандарины, и приговаривал:

— А я все-таки, виноват, виноват, старый дурак! Поверил! А что — сплетня? — обычная гадость, приманка для ловли дураков и бездельников. Так мне и надо! Подумаешь, гоголевский персонаж!

Так кончилась единственная размолвка Михоэлса с Тархановым, тем самым Тархановым, который устроил у себя в доме празднование юбилея ГОСЕТ, Михоэлса и Зускина, тем самым Тархановым, который любил Михоэлса сердито, по-мужски, но нежно, любил Михоэлса-человека, актера, педагога и любимым был так, что кто кого любил больше, трудно определить.

Юбилей, который отмечал и праздновал у себя в доме Тарханов, был историческим. Сейчас о нем вспомнят Ливановы, как и я, а многих сидевших за столом уж нет!

Хозяин встал и, оглядев всех, сказал:

— И вот случилась такая штука, что я болел и не мог, Соломон, тебя по-настоящему приветствовать! А потому и попросил тебя и твою супругу Анастасию и Зускина Вениамина с его супругой оказать честь нашему столу. Чтобы вы все не ошиблись, — значит в виду у вас есть дальнейшие блюда (шли перечисления), а затем чай-кофе, пасха-кулич.

Так оно и было, но перед пасхой-куличом нас пригласили в маленькую комнатку, где все мы были поражены новой неожиданностью.

Откуда-то появился баян, и зазвучали русские песни. Хор был, прямо скажем, маленький, но все пели с огромным увлечением.

Михоэлс казался завсегдаем — участником хорового исполнения русских песен.

Когда не стало Михоэлса, провожать его пришли десятки тысяч людей.

Михаил Михайлович Тарханов подсел ко мне, обнял за плечо и начал говорить...

Конечно, не все я могла тогда не только запомнить, но и по-настоящему услышать.

Помню только, что он сказал:

— А ты, Анастасиюшка, думай сейчас не о безвозвратном! Подумай лучше — сколько сюда народу понашло! Ты что думаешь — нас сюда местком послал? Нет! Сами все пришли. По велению сердца. Звонкий человек был Соломон — вот мы все и пришли. Смотри, сколько нас здесь!

* * *

Все годы моей жизни рядом с Михоэлсом я старалась проводить свой отпуск вместе с ним хотя бы во время гастролей. Почти всегда гастроли начинались с Ленинграда, а потом проходили по всей Украине. А иногда сразу начинались с Винницы, Житомира, Киева, Харькова.

На Украине всегда чувствовалась особенная заинтересованность, радость Михоэlsa от возможности увидеть своих любимых актеров украинского театра. Можно назвать много имен, которые Михоэлс не просто любил и уважал. Были среди актеров украинского театра и такие, которые бесконечно волновали Соломона Михайловича.

Трудно передать, с каким пристрастием и горячностью на нескольких заседаниях Комитета по государственным премиям Михоэлс ратовал за премирование А. М. Бучмы, особенно за его работу в «Украденном счастье». Трудно описать, как Соломон Михайлович восторгался А. Г. Крамовым в русском театре на Украине и как пристрастно, но и восторженно Соломон Михайлович смотрел спектакль «Беспокойная старость», который ставил и ГОСЕТ.

«Переключка» постановок украинского театра и ГОСЕТ не то что стала традицией, но оказалась тем источником истинного соревнования, которое по-настоящему хорошо тревожило и волновало и актеров, и режиссеров, и художников этих театров.

Надо сказать сразу: трудно представить себе, до какой степени это соревнование было не только доброжелательным, несмотря на взволнованность, до какой степени оно было заинтересованным в успехе обеих соревновавшихся сторон!

Михоэлс редко так искренне радовался, волнуясь в то же время, как при выходе на сцену Мариана Михайловича Крушельницкого. Они как-то удивительно точно и тонко понимали друг друга. Как-то удивительно ярко представляли себе не просто ход мыслей друг друга, но и ход актерской мысли, логику поведения и решения образа, как бы ни отличались они друг от друга в понимании роли, окунаясь в истоки разных традиций.

Как-то мы были с Михоэлсом в Киеве.

А. Е. Корнейчук пришел к нам в гостиницу и долго с увлечением беседовал с Соломоном Михайловичем. На другой день мы были приглашены «поехать на речку». — Но так, чтобы я вовремя попал в театр, — предупредил Михоэлс.

Утром к гостинице подкатила шикарная машина. К огромной радости Михоэлса, оказалось, что для того, чтобы мотор машины заработал, необходимо сдвинуть ее с места собственными руками. Корнейчук и Михоэлс засучили рукава, поднатужились... и тяжеленная машина сдвинулась с места.

Мы приехали к пустынному берегу реки. Пока раскладывали костер и подготавливали завтрак, от берега отчалила лодка. В ней удалялись двое: Мариан Михайлович Крушельницкий и Соломон Михайлович Михоэлс.

Они не только не смотрели на нас, они нас не видели. Оба были поглощены даже не разговором, а чем-то большим, предстоящим в их плавании.

— До чего завидно! — сказал вдруг Александр Евдокимович. — Вот уж кому есть о чем побеседовать!

Как он был прав!

Они отплывали медленно, тихо, очень не спеша. Им совсем не хотелось начинать разговор сразу.

Когда несколько лет спустя в Москве я увидела волнение Соломона Михайловича перед поднятием занавеса на спектакле театра имени Шевченко, показавшего «Тевье-молочника» с участием М. М. Крушельницкого, — мне показалось, что я вновь вижу отъезжающую лодку, в которой разговаривают два больших художника на своем едином языке — родном языке большого искусства.

К великому сожалению, я не в состоянии смотреть спектакли «Король Лир» или «Тевье-молочник». Но по всем отзывам, актер Ф. Радчук в роли Тевье-молочника, как и другие участники этого спектакля театра имени Шевченко, вновь высоко подняли знамя традиции и создали большое произведение искусства. Очень многие видевшие спектакль радовались его успеху, а я счастлива, что лодка плывет дальше...

* * *

Если я часто пишу слово «впивал», говоря о Михоэлсе, то это потому, что у него всегда было чувство жажды, жажды узнать, познать, принять.

Иногда он умел совсем по-новому посмотреть на то, что виделось ему раньше в другом свете.

Михоэлс использовал для актерской и режиссерской работы все залежи и клады этнографии. Хотя он ее не любил, как всё мертвое, статичное, застывшее в этой статике.

Но у него, у Михоэлса, бывал особый спор с самим собой. Если он признавал себя побежденным в этом большом внутреннем споре, Михоэлс никогда не отказывал себе в радости и горечи признаться в этом.

Был у него такой спор об этнографии, о значении документальности фото. Увидев высоту работ М. С. Наппельбаума — портреты Ухтомского, Улановой, А. Герасимова и т. д., — он признал, что документ, фиксирующий даже какую-то секунду, очень характерную для человека, — клад для актера. Любимые им фото сохраняются в доме, среди них фото М. С. Наппельбаума и фото, сделанные Фредерикой Наппельбаум, работы которой настолько поразительны, что некоторые люди приписывают сделанные ею снимки ее отцу.

Андроников сначала показался Михоэлсу фотографично статичным.

Как Михоэлс переживал потом эту свою ошибку, вероятно, знаю только я.

Даже самому Ираклию Михоэлс признался в этой ошибке в письме, которое Соломон Михайлович диктовал мне.

Летом и осенью 1941 года Москва была необыкновенной. Улицы были чистые, светлые, почти пустынные. Люди настроенные: объявят воздушную тревогу или нет.

Мы с Михоэлсом проводили в эвакуацию и братьев Соломона Михайловича, которых он так любил, и наших дочерей. Мы были одиночки, но очень «вместе» и какие-то гордые, что мы еще здесь, в Москве.

Я видела людей, оборачивающихся вслед Михоэлсу... Наверное, они думали, что если он в Москве, то немец не дойдет (это были дни, когда Гитлер уже объявил по радио свой приговор «кровавым псам Левитану и Михоэлсу»).

Мы видели Москву, где почти не было детей. Их уже увезли. А Москву заполняли цветы. Цветы необыкновенной красоты. Какие-то неопишуемые гладиолусы и анютины глазки! А какие розы, какие гвоздики приносил Михоэлс домой!

Я пыталась сделать лишь одно. Как сегодня я пытаюсь восстановить атмосферу жизни «на планете» Михоэлса, так и тогда я пыталась восстановить атмосферу жизни в квартире, где жили дочки. Это не пустая квартира! Дочки с нами!

И как мне помог Ираклий Андроников! Как мы «оживляли» с его помощью опустошенные войной комнаты, где жили дочки!

После гибели актера Кузы Михоэлсу запретили быть пожарником в своем театре. Потом пришло постановление о том, что его не берут в ополчение, и, наконец, приказ о том, что Михоэлс не имеет права быть пожарником даже в собственном доме. От поездки в Нальчик вместе с «золотым фондом» Михоэлс отказался. В театре, кстати, готовилась премьера!

Вот именно тогда началась та настоящая огромная работа двух художников, которая смогла победить военную опустошенность домов, квартир, комнат — семейных очагов.

Соломон Михайлович работал с Ираклием Андрониковым как с младшим только по возрасту, но как со своим сверстником по восприятию войны, разрушений, смерти.

Работа исключала чувство страха не только в них самих, но и у соседей, к которым нас нередко выгоняли, в общую переднюю, когда бомбежка становилась особенно угрожающей.

Именно тогда Ираклий Андроников задел самое основное в актере Михоэлсе — центральные точки главных интересов Соломона Михайловича: путь актера, поведение и судьба образа в спектакле или в рассказе.

Ираклий приходил к нам и говорил, например: «А сегодня к вам пришел Алексей Толстой». Обязательный текст был со всем ненужен. Все шло от Толстого, от его реакции на любое дуновение жизни. И Толстой возникал заново, как будто он сидит рядом с нами. И не только Толстой, а многие многие люди, даже не все нам знакомые!

Если в детском театре всегда можно видеть два спектакля сразу — спектакль на сцене и реакцию ребят, то надо было заснять или еще как-то запечатлеть выражение лица Ираклия Андроникова во время их «семинаров» с Михоэлсом...

Уже признанный всеми художник, автор «Устных рассказов», с какими глазами в очердную среду он «поступал» на какой-то факультет какого-то Института большого искусства, когда переступал порог квартир № 1 или 8 дома № 12 по Тверскому бульвару! Надо было бы заснять и Михоэлса, когда он работал с Ираклием.

На лице, в руках Михоэлса было его михоэлсовское чувство радости актера и друга. Радости за настоящий актерский материал, радости за друга, который не подвел и не подведет.

Все человеческое, все актерское в Михоэлсе торжествовало над бомбежкой, — над всеми ужасами войны, над самой смертью. Михоэлс так любил жизнь!

А в этих «семинарах» торжествовала жизнь, очевидно, та самая, о которой позже Соломон Михайлович сказал, что «Алексей Толстой сумеет жить и после смерти».

«Спасибо тебе, брат Ираклий! Не поминай лихом!» — наверное, сказал бы «батюшка Михалыч», если бы смог еще раз обнять Андроникова.

* * *

Кто из нас, самых близких Михоэлсу, в семье, доме, кто из друзей по мысли, по чувству, по профессии, кто может с уверенностью сказать, что же любил Соломон Михайлович больше: слово, песню или танец?!

Слово он нес как знамя языка, мысли, как формулировку окончательно найденного актерского и режиссерского решения театрального действия.

Песни он не просто любил, он не мог спокойно слушать их, сам пел с волнением и ощущением песни, не нуждающейся в тексте, как будто в ней тонет слово, которому он придавал такое значение!

И, наконец, танец, вернее, пластика, жест,— танец, в котором Михоэлс был победителем любого зрительного зала!

В ритме его танца на сцене и не на сцене, в ритме и выразительности его движений и жеста были как бы сплавлены все нужные слова и все любимые песни.

Готовясь к докладу на совещании по творческим вопросам режиссуры, Михоэлс записал в своем блокноте:

«А то, что язык искусства условен, как условен любой язык,— в этом не может быть никакого сомнения. Язык — совершенная форма выражения мысли. Язык — самое гордое выражение мысли. Язык — самое гордое творение человеческого духа, язык — самое прекрасное творение народа. Кто создавал его?»

Миллиарды людей, шлифовавших его, произносивших его, писавших на нем, создавших его образные богатства, изгибавших и лепивших отдельные слова-образы.

Речь-речь-речь — могучее средство познания».

Михоэлс очень любил «слово», тщательно следил за чистотой речи в разговоре, обладал идеальным произношением и очень строго относился к правильным ударениям.

Помню, как Михоэлс пришел с митинга интеллигенции Москвы, где он сидел в президиуме близко от Александры Александровны Яблочкиной. Соломон Михайлович пришел потрясенный не только митингом. Для себя — актера, для себя — вероятно взыскательного к произношению русской речи, он поймал еще нечто чрезвычайно существенное.

Выступавший академик (М. Б. Митин), вероятно, оговорился и произнес «портовье города».

— Не могла этого вынести Александра Александровна, не могла. Понимаешь?! — рассказывал Михоэлс,— несколько раз про себя, через какие-то паузы все повторяла, покачивая головой: портовье... портовье... портовье... Ну, подумай только, ведь не могла она вынести неправильного ударения! Какой молодец!

В доме был железный закон для всех (включая и приходящих актеров, гостей, учеников) — никаких обид при поправках неправильного ударения! Михоэлс особенно оберегал и ценил этот закон. Вероятно, его исключительную музыкальность, его обостренный слух коробили ошибки в произнесении слова не меньше, чем фальшивая нота в песне.

А песня его покорила. Он знал их много, любил петь и еще больше слушать. Он любил петь сам и управлять хором, исполнявшим за столом еврейские песни.

У него и среди многих украинских песен были любимые, им отобранные, и где бы ни была возможность «упросить» спеть «Карие очи» или «Солнце низенько», — Михоэлс так упрашивал, что и Иван Семенович Козловский и Валерия Владимировна Барсова не могли устоять и дарили ему эти «подарки». А как Михоэлс восторженно наслаждался старинными песнями и романсами в исполнении Сергея Владимировича Образцова, З. Китаева, С. М. Хмары, М. М. Климова! Где бы ни выступал Л. О. Утесов, когда во время гастролей Михоэлс был свободен, — Соломон Михайлович молниеносно организовывал «поход» и на обратном пути напевал особенно запавшие в сердце мелодии.

К исполнению мелодий Михоэлс относился очень требовательно.

Однажды, при довольно неожиданных обстоятельствах, Михоэлс эти требования сформулировал.

Обстоятельствами в этом случае оказались «блины», на которые мы были приглашены в один милый уютный дом: Ю. А. Шапорин, А. В. Гаук, О. Е. Малышева и мы с Соломоном Михайловичем.

У «блинов» есть свой закон, известный всем: сколько бы ни появилось блинов, — между первой и второй партией всегда наступает перерыв, иногда достигающий «аварийных масштабов». Михоэлс воспользовался этим перерывом, приветливо-понимающе кивнул обеспокоенной хозяйке и обратился к Юрию Александровичу Шапорину и Александру Васильевичу Гауку:

«Вот что, — сказал Соломон Михайлович, — не будем терять драгоценное время и поработаем! Вы оба мне можете помочь в одном очень важном деле. Мне нужна для спектакля («Фрейлекс») застольная песня. Я вам напою мелодию, а вы ее запишите. Не отговаривайтесь тем, что у вас нет нотной бумаги. В крайнем случае, я вам ее налиную. Кстати, я ставлю два условия: первое — не подглядывать друг к другу и второе — записывать мелодию со всеми паузами.

В мелодии пауза равноценна ноте, без пауз мелодии не бывает.

То есть бывает только у некоторых певиц и певцов, которые поют так, как будто они за нотами ходят как «по грибы». У них вроде и все ноты собраны, а мелодии не получается...

А моя мелодия даже начинается с паузы...»

Не только серьезно, но даже несколько торжественно было дано согласие пойти на оба условия.

Где-то в заднем кармане у Ю. А. Шапорина, к искреннему восторгу Михоэлса, нашлась сложенная четвертушка нотной

бумаги. Между композиторами легла огромная левая шапоринская рука... Молчание...

— Начали,— сказал Михоэлс,— вот моя первая пауза! — Он стукнул по столу, пауза прозвенела хрустальным звоном бакара, и Михоэлс начал петь...

Песня вошла в спектакль, а Юрий Александрович Шапорин потом написал на основе этой мелодии свой «Вокализ».

О песне, о мелодии Соломон Михайлович говорил часто. О настоящей песне, а не о «собранных нотах», он говорил как о «болезни своей души».

Если в балете «болезнью его души» была Уланова, то в песне — канторские напевы, Надежда Андреевна Обухова и Иван Семенович Козловский. Михоэлс «болел душой» и одновременно возрождался каким-то необыкновенным приливом сил, когда их слушал...

Михоэлс любил Козловского так, как любят только очень требовательные в любви люди. Он не мог простить Ивану Семеновичу ничего. Потому что равным был с ним человечески, и всегда всем, чем мог, помогал людям, и потому, что бесконечно любил песню Козловского.

— Не понимаю,— почти раздраженно говорил Соломон Михайлович.— У него же золотое сердце, которое он не боится тратить на людей, на помощь им! Он тратит и сердце, и время, и минуты отдыха! А поет вдруг вполголоса! Ты подумай только! Ведь как он поет для нас, для друзей! Что же ему не петь всегда во весь голос?!! У него же сердце в голосе!.. А он? — сердце тратит, а голос бережет! Спроси — зачем?! В наследство этого не оставишь! Но как поет!

Как-то в ЦДРИ был вечер устного журнала «Новости жизни». Михоэлс этот журнал придумал и был особым «болельщиком» этих вечеров.

После того как академик Александр Иванович Опарин рассказал о новых зерновых культурах, академик Александр Наумович Фрумкин — о новостях физики, конструктор — о новых конструкциях самолетов, а актриса — о поездке группы актеров за рубеж,— подали чай.

Маршал Воронов, сидевший около Михоэлса, задал ему вопрос.

— Скажите, товарищ Михоэлс, ну почему это все писатели — прозаики, поэты, даже поэтессы — пишут только о летчиках? А вот о нас, об артиллеристах, о танкистах,— ну почти ни слова!

Михоэлс затаился папирсой, задумчиво посмотрел на маршала и так же задумчиво сказал:

«Знаете! Ведь я всегда готов бороться против несправедливости. Но есть такая ее форма, с которой бороться невозможно. Мне представляется так: выходит на сцену замечательный бас:

или баритональный бас и поет арию. Допустим — арию Гремину. Поет превосходно! Какие ноты! — ведь их иногда даже про себя, а не то что вслух не можешь взять! А он их не берет — он их «дарит». И, конечно, аплодисменты, почти бурные.

Это вы — артиллеристы, танкисты!

А вот выходит тенор и споет: «Куда, куда вы удалились?» Что делается в зале? Неповторимое!!! Тенор — это летчик, ничего не поделаешь!»

Как трудно было Михоэлсу не проговориться, что сам-то он — восторженный поклонник Громова, Чкалова, которых часто называл великанами, при имени которых вспоминал русские былины!

Придя домой, Михоэлс вдруг сказал:

— А то, что я правильно объяснил маршалу о теноре и басы, не относится к тем тенорам, которые поют сердцем, с паузами, которые только в сердце и песне и бывают... Это паузы правильные, даже при сердцебиении.

Очевидно, это относилось к И. С. Козловскому.

Была у Михоэлса одна любимая песня без слов.

Это был дуэт, для исполнения которого поющим необходим был «конфликт».

Первый раз я услышала эту песню в день нашего знакомства с Соломоном Михайловичем. Исполняли ее Михоэлс и Б. С. Борисов. «Конфликт» предложил Соломон Михайлович.

— Вот что, — сказал он Борисову, — тебе доверяю свой секрет. Я просто никогда не встречал такой женщины, как наша дама. А ты меня отговаривай!

Происходило это в ресторане «Европейской» в Ленинграде. Исполнение было такое, что к концу дуэта мы оказались в кольце взволнованных слушателей, покинувших столики и не обращавших внимания на джаз знаменитого Скоморовского.

Несколько лет спустя, в Доме актера к нам незаметно подошел Б. С. Борисов, обнял нас обоих и сказал ласково и лукаво:

— Ну что, Соломон?! Надо бы спеть нашу песню в честь дамы. Но как быть, если конфликта уж нет? Он... «того»... А?

Пели на этот мотив песню Михоэлс и Зускин на вечере встречи с Долорес Ибаррури (в ЦДРИ).

С Зускиным Михоэлс очень любил петь песни и со словами и без слов. И поражало в их пении то, что мастерство исполнения, выразительность жеста и мимики, каждый поворот головы певцов делали ненужным то самое слово, которое так любил Михоэлс. И все же слово Михоэлс любил больше всего.

Хотя Михоэлс вне жеста — не Михоэлс.

Жест никогда не имеет права быть бессмысленным, жест, в котором как бы живет слово, — говорит. Вот почему внима-

ние Михоэлса всегда было приковано к любому, даже неожиданному или непонятному жесту другого.

Увидев, как человек закуривает две папиросы сразу, Михоэлс встрепенулся и спросил: «Но почему же сразу две?!» Человек ответил: «Соломон Михайлович, мы с женой курим оба. Если ей хочется курить — хочется курить и мне... А если мне захотелось закурить, так ведь и ей, наверное, тоже».

С тех пор при мне Соломон Михайлович всегда закуривал две папиросы сразу. Он принял этот «жест» безоговорочно, а если Соломон Михайлович пригимал чужой жест, — он пользовался им так, как пользуются цитатой. Использование находки другого Михоэлс никогда не считал для себя унижительным.

Жест, как «интонация» пластики тела, был у Михоэлса необычайно выразителен и часто так точно выражал мысль, что досказывал недосказанное словами.

Если сравнить пляску Михоэлса в спектакле «Человек воздуха» и пляс старика Овадиса в спектакле «Семья Овадис», можно увидеть, какой путь прошел художник Михоэлс от одного пластического решения танца до другого.

Вот почему, экспромтом исполняя с Е. М. Абдуловой многим известную польку на эстраде, Михоэлс не терял ни капли своей силы комедийного и трагедийного актера. Даже в польке в любом жесте руки, в оттопыренном мизинце, в каком-то особом провинциальном «галантерейном» жанре — Михоэлс играл.

Михоэлс говорил о танце, о балете как об огромном искусстве, ему недоступном, несмотря на то, что знаменитая балерина Павлова, обучавшая Соломона Михайловича работе у станка, называла его своим лучшим учеником.

Помню замечательный вечер, когда к нам в нашу коммунальную квартиру пришел Игорь Моисеев. Он хотел поговорить и посоветоваться с Михоэлом о постановке еврейского танца.

Как Михоэлс был взволнован! Молчание было такое «большое», что я несколько раз выходила из комнаты, думая этим «помочь» разговору.

Последнее, что я услышала, были слова Соломона Михайловича:

— А над этим очень надо подумать! Еврей пошел не тот. Не исходите от пальцев, запрятанных в кармане или за лацканами. Пальцы живут, и движения не те!

— Надо подумать, дорогой, — ведь это создание нового человека, а не только его танца!

Есть предание о том, как у Вагановой спросили:

— Скажите, если это не секрет, — почему именно в Ленинграде рождается балет? Почему именно из вашего города и

школы вырастают такие неповторимые имена, как Уланова, Дудинская, Вечеслова и многие-многие другие?

И Ваганова, говорят, ответила:

— Это все понятно! Что такое балет? Это — скульптура на музыке. Мои ученики и ученицы ранним утром бегут на занятия у станка или на репетиции. Что они видят, если даже не хотят видеть, а просто заждались на остановке трамвая?.. Архитектуру, скульптуру замечательных мастеров! А что видят московские ученицы и ученики балета? В лучшем случае, улицу Горького...

Простите, но это не для балета. Ни скульптуры, ни архитектуры!..

Так рассказывает предание.

В каждом предании есть что-то от правды. Пусть потом люди и обстоятельства внесут свои коррективы и поправки, но и в этой версии ответа Вагановой есть что-то очень точное.

Михоэлс сказал:

«Станцевать Шекспира, и так, чтобы об этом говорили, что это действительно шекспировский образ, что такой Джульетты не было даже в драме, — это значит открыть новую страницу в искусстве, и сделала это Уланова».

И все же слово Михоэлс любил больше всего.

* * *

«Мы вкладываем в работу все: трепещущие руки, горящие глаза, темперамент, страсть, радость познания — через искусство!»

Эти трепещущие руки и сердце, горящие глаза, темперамент, страсть, радость познания Михоэлс нес не только в искусство, но и в жизнь.

Михоэлс любил и ненавидел, радовался и ревновал, гневался и улыбался во всю мощь своего темперамента и со всей глубиной своего сердца.

Михоэлс страстно любил жизнь: и молодое и зрелое в жизни, как и в искусстве.

Он любил улыбку и смешливость, нетерпеливость и силу воли, юмор и равнодушие. Совсем особенно любил и ценил понимание другого человека.

Человека Соломон Михайлович любил не меньше, чем искусство, театр и поэзию, которым он отдавал все свои внутренние силы и богатства.

Он любил людей очень одаренных и очень «домашних», очень «неудобных» и очень уютных, чем-то примечательных и совсем незаметных. Ради последних он мог отдать все свои силы и сердце в борьбе против несправедливости к ним, с таким же

волнением, с каким он вбирал все, что могли ему сказать и показать люди большого таланта.

У Михоэлса никогда не было времени для самого себя и для отдыха. На актерскую работу оставались крохи времени, а быстро создавать роль он не мог.

Из-за постоянного недостатка времени каждая новая роль Михоэлса доставалась ему тяжело. Отсюда была его огромная ревность актера к ролям, сыгранным другими художниками.

Но даже в яростной ревности он был лишен зависти.

Каким истинным праздником было для Михоэлса видеть на сцене Уланову! Как он наслаждался игрой В. Н. Рыжовой в спектакле «Правда хорошо, а счастье лучше». У Михоэлса даже ноги как-то притоптывали в такт Фелицате, пускающейся после молитвы в пляс,— настолько было неудержимо его восхищение.

И как жаль, что нельзя передать интонации проникновенной убежденности Соломона Михайловича, который после мхатовского спектакля сказал о своем любимом М. М. Тарханове:

— Одно его движение в кресле при слове «миллион» (в спектакле «Смерть Пазухина») сделало бы его великим мастером сцены, даже если бы он не покори нас раньше в «Горючем сердце» и в других ролях! — Да! Михоэлс неистово ревновал своих любимых актеров: Хмелева — к Каренину, Климова — к Фамусову, Черкасова — к депутату Балтики...

И ревность эта была лишена даже капли недоброй зависти, она была такая же, как и ко всем «богачам», имеющим право и время заниматься только одним своим делом, как П. Л. Капица в области физики, Л. А. Орбели в области физиологии, А. А. Вишневский в хирургии или Толстой в литературе, Фальк, Альтман, Шагал, Тышлер, Рабинович — в живописи, Маркиш, Галкин, Бергельсон — в драматургии.

Все они по темпераменту в работе были близкими, родными, всегда нужными ему — как люди с горящими глазами и трепещущим сердцем.

* * *

Михоэлс пришел в театр настолько позже обычных школьных лет, что оказался как бы за одной партой с людьми гораздо более молодыми. По-видимому, поэтому он ощущал своими сверстниками Образцова и Хмелева, Маркиша и Галкина. Он, правда, чувствовал себя «одноклассником» и с Завадским, и с Марковым, и с Алексеем Толстым, Леоповым, Тархановым, Климовым, Москвиным, Рыжовой, Турчаниновой, Яблочкиной, Улановой, Рубеном Симоновым, Обуховой, Козловским и далекими, почти недосыгаемыми Моисси и Чаплином. Все эти

имена не были для Соломона Михайловича просто именами. Нет! Как Фальк, Тышлер, Альтман, Рабинович, Шагал, как Пушкин, Фет, Гоголь, как Передц или Шолом-Алейхем, так и все другие большие художники театра, литературы были для Михоэlsa «источником питания», мало ли было их у Михоэlsa? Их было так много, что перечислить невозможно.

Были у Соломона Михайловича и своего рода «иконы». Как бережно относился Михоэлс к самым именам «Станиславский» или «Немирович-Данченко»!

Соломон Михайлович не мог никогда ни одной мыслью оскорбить эти свои «иконы» от театра.

Казалось, для Соломона Михайловича были одинаковыми магнитами все его друзья во всех театрах. Всегда его волновала выдумка, воображение и средства выражения их.

Михоэлс терпеть не мог «ходить в гости», но с радостью шел в дома, где было интересно, увлекательно — в дома Абдуловых, Адуевых, Андроникова, Беленьких или Игнатьевых, Маркиша, Толстых, Лидина и Леонова. Некоторые «дома» были озарены для Соломона Михайловича «мамами». Как он любил мам, вероятно, знают и не забудут «дети». Такой ласковой нежной улыбки на лице Михоэlsa нельзя было увидеть нигде и никогда, кроме тех домов, где были старенькие мамы. Это — моя собственная мама и тетушка, которую Соломон Михайлович обожал, это — «мама Саня» в доме П. А. Маркова, которую мы обожали вместе так же, как и маму Ардашниковва — большого моего друга. Эти озаренные мамами дома (другого слова у меня нет) до сих пор у меня в памяти. И если вы спросите у наших дочерей о моей маме или о «Титасе», у Павла Маркова — о «маме Сане» или у Ардашниковва о его строгой и суровой маме, вам улыбнутся люди, у которых в сердцах живет до сих пор Михоэлс и его улыбка, обращенная к «мамам».

Михоэлс терпеть не мог посещать «званные обеды», банкеты, но он по-молодому, а иногда просто по-мальчишески предвкушал просмотр нового спектакля в театре Образцова, просмотр новой роли Хмелева или Тарханова, разговор с Леоновым о новой пьесе или с Завадским о новом театре. А А. П. Марков? Каждый его спектакль был для Михоэlsa привлекателен и интересен.

И разве Павел Александрович забудет «театр на дому», устроенный в его честь Михоэлсом и Зускиным в день рождения Аллочки, младшей дочки Зускиных, в малюсенькой комнатке в их квартире? Разве забудет Павел Александрович, как под конец всех сценок и песенок с Зускиным, в банной простыне, Михоэлс исполнял «Сакья-Муни» Мережковского и «Сумасшедшего» Апухтина? Он не сможет этого забыть, по-

тому что он — человек театра, а мы — мы все присутствовавшие и далеко не все люди театра — запомнили это на всю жизнь.

Вероятно, я перечисляю слишком много имен... Но ведь каждый из тех людей, о которых я вспоминаю, волновал Михоэlsa по-разному и так остро и настойчиво, как настоящего любителя или фанатика-коллекционера волнует книга, картина или гравюра. Михоэлс в каждом человеке находил что-то свое, особенное и очень нужное для себя.

Какое-то страстное актерское волнение всегда приковывало его к человеку, даже если это не шло от его конкретных профессиональных тревог и поисков.

Михоэлса сближала со всеми его «сверстниками» и друзьями всем им присущая черта — отсутствие карьеризма, которая делала их пути очень тернистыми, но чистыми от приспособленчества в работе.

Есть у меня запись от 29 декабря 1945 года.

«Для любых переделок в какой-либо пьесе, спектакле, романе — есть свой лимит.

Любые переделки возможны, если они не касаются самой «кости» создаваемого организма. В тот момент, когда под давлением советов и критики автор начинает переделку идейно-художественного замысла — рождается приспособленчество».

Михоэлс ненавидел приспособленчество не только в работе.

Вот другая запись.

«Обычно, когда мы говорим о приспособленцах, мы имеем в виду приспособленчество к мировоззренческим положениям нашей партии или к политике партии.

Но есть и еще один страшный вид приспособленчества — это приспособленцы к жизни.

Они приспособливаются к целому ряду жизненных явлений — вплоть до нечищенных мостовых. Они не осмысливают жизнь для того, чтобы ее изменить. Они не вскрывают ее сущности, чтобы не только понять, но и на этой базе строить, а приспособливаются к тому, чтобы им было удобнее».

Как искренне гордился Соломон Михайлович и необыкновенной честностью в искусстве Образцова, и тем, что Сергей Владимирович на специальный просмотр одного «юбилейного» спектакля пригласил именно его, Михоэлса. В отличие от других премьер других театров этот спектакль уже был пропущен и утвержден в качестве «праздничной премьеры». Но у Сергея Владимировича на душе было тревожно, так как ему самому спектакль не нравился. И вот в какие-то непонятные часы в Театре кукол была показана эта пьеса. В зале сидели двое приглашенных судей — Самуил Яковлевич Маршак и Михоэлс.

Я этого спектакля не видела, он показан был всего несколько раз, а потом Сергей Владимирович его снял. По рассказу Михоэлса, спектакль был шедевром техники и красочности, но этнографичен.

«Очень рад,— говорил Соломон Михайлович,— очень рад за Сергея Владимировича! Кто бы из нас в такие дни признался бы даже самому себе, а не только друзьям,— что что-то «не вытанцевалось?!» Во всяком случае, единицы! А он — сам настоящий и художник настоящий — увидел и ощутил надуманное.

То, что наша земля огромна, — да! То, что по часовой стрелке в разных краях торжественно и красочно проходит встреча праздника, — тоже чудесно. Но объединяющей внутренней силой является в этом спектакле показ идеи, а не ее развитие!

Театр кукол — театр особенный. Он может гораздо больше дать, сделать, чем театр обыкновенный. А театр Сергея Владимировича обязан давать нам больше, чем обыкновенный кукольный театр. Будь это сказка, которая открывает все пути для воображения... Будь это юмор или сатира — мы в образцовом театре ждем и требуем развития главной идеи, основной темы спектакля, а не показа ее и даже самой поразительной техники».

Помню, как Михоэлс радовался и гордился, что Образцова очень понравилась постановка спектакля «Фрейлехс» и что некоторое время спустя Сергей Владимирович рассказал ему об ассоциативной связи постановки «Необыкновенного концерта» с этой работой Михоэлса.

Волновали Михоэлса и спектакли в других театрах. Тревожили многие неудачи. По-видимому, об этом думал Михоэлс, когда диктовал мне 20 марта 1946 года:

«Нам предлагают обдумать и обсудить вопрос о том, почему происходит нивелировка спектаклей, театров, художественных произведений. Почему постепенно, но медленно и верно стирается индивидуальность, «лицо» отдельных театров, спектаклей, пьес?.. В огромной степени такая нивелировка идет от отсутствия правильных взаимоотношений между мировоззрением и мироощущением.

Мировоззрение и мироощущение художника всегда особенно выявляли и подчеркивали его красочность, его индивидуальность, лично ему принадлежащие, им избранные слова, сравнения, краски. Мироощущение Пушкина, его зимы, его осени.

Уж небо осенью дышало,
Уж реже солнышко блистало,
Короче становился день,
Лесов таинственная сень
С печальным шумом обнажалась...

...В тот год осенняя погода
Стояла долго на дворе.
Зимы ждала, ждала природа —
Снег выпал только в январе
На третье в ночь.

Мироощущение, близкое к этой пушкинской осени, к этой пушкинской зиме, — есть мироощущение Левитана. Мироощущения и того и другого художника близки друг к другу, но никогда не бывают полностью сходными так же, как не могут быть абсолютно сходными очень похожие люди.

Различие это идет от естественного различия мироощущений.

Мы же попадаем в ошибочное, ложное положение, когда допускаем насильственную форму мироощущения, сознательно подогнанного к мировоззрению... И мироощущение и мировоззрение человека, тем более художника, не выносит фальши и сознательного подчинения их друг другу или насильственного слияния их в единое русло».

В другой записи Михоэлс еще раз подчеркивал, что никогда нельзя навязывать ни свое мироощущение, ни свое мировоззрение, так как они всегда тесно связаны с индивидуальными особенностями каждого художника.

Михоэлс говорил, что вначале возникают, может, еще несформулированные, представления о действительности; будем считать, что мироощущение есть юность человека, а мировоззрение — его зрелость, но так или иначе процесс их становления есть процесс идейного роста, духовного роста пытливого ищущего человека.

В большой дружбе с художниками, актерами, композиторами Михоэлс не навязывал свое собственное мнение, мировоззрение или мироощущение. Он мог спорить, убеждать, доказывать свою правоту, используя весь свой талант актера, темперамент, знания. Но никогда Соломон Михайлович насильственно «не подгонял» ни свое мироощущение к своему мировоззрению, ни к тем, которые обнаруживал или открывал в своих друзьях, близких, в товарищах по работе или в участниках диспутов и конференций. В михоэлсовской дружбе никогда не было ни капли насилия, ни панибратства, ни фамильярности.

Хочется привести выдержку из одного выступления Михоэлса в ВТО, в котором он страстно ратовал против схемы, схематизма как источника нивелировки пьесы, спектакля, как прямого начала рождения приспособленчества.

«Меня интересуют прежде всего проблемы драматургии и театра. Я считаю это одной из самых важных жизненных проблем. Не будем скрывать, что как в драматургии, так и в театре есть одно явление, которое мы еще не перебороли, ко-

торое изменяется и вместе с тем остается тем же, что было раньше,— это схема.

Если вы посмотрите драматургию Финской кампании или первой половины Великой Отечественной войны, то вы заметите какую-то закономерность, с которой драматурги начинали свои пьесы: был воскресный день, или помолвка, или вечеринка, и вообще веселье шло полным ходом, на что уходит три четверти акта. А к концу этого первого акта появляется курьер, или еще кто-нибудь, и начинается война. Потом идут по очереди либо на фронт, либо в эвакуацию.

Так начинались пьесы во время Финской кампании или в первый период Отечественной войны.

Когда вы переходите к следующему моменту, скажем, к середине войны, действие закономерно развивалось так: на город наступают немцы, кое-кого нужно эвакуировать, а кое-кто остается в городе, чтобы в подполье вести подрывную работу. И схема снова выступает, как будто бы это может показать советского человека, который поставлен перед грозными событиями и состязается с ними. Это тоже схема.

Если проанализировать большинство теперешних пьес, то они строятся так: стране нужен легкий сплав, для получения легкого сплава не хватает какого-то отечественного сырья. Нужно отечественное сырье. Будет отечественное сырье! Драматург это решает удивительно просто и легко.

Во время войны нужны были алмазы. Нет алмазов. Будут алмазы! Есть алмазы! Тема готова. Это схема.

Я могу перечислить огромное количество пьес, которые строятся по этой схеме.

Лучше ли обстоит дело в театре? Нет, и не только потому, что театр — функция от драматургии, но и потому, что у нас, в актерском мире, в приеме, в круге образов, которыми мы существуем и живем, тоже появляется схема. Вы обязательно знаете, что стоит заложить руки в карманы, надеть сапоги, стукнуть и сказать: пойдя, позвони, ладно, увидимся! — и конечно — образ готов. Это есть готовая схема.

Такие схемы можно было бы перечислять без конца. А мы живем как раз в эпоху, когда опрокидываются схемы. Что было неизблемее неделимости атома? Понятие об атоме как таковом было понятием предельной неделимости частицы данного вещества. Это было определение. От неделимости возникло понятие атома. А теперь атом расщеплен. И не только атом, а ядро атома. Опрокинута схема, раскрыт мир! Освобождена энергия. Она появилась, она диктует и меняет жизнь. Мы с ней считаемся и строим в соотношении с этим нашу жизнь.

Изменилось огромное количество понятий. Сколько установленных норм было до Великой Октябрьской революции.

Они взорваны, пересмотрены, заново построены. Опрокинуты нормы.

Как раз сейчас жизнь идет к тому, чтобы расколошматить во все стороны, разбросать и опрокинуть схемы, а схема прет во все стороны из всех щелей».

У * * *

Вряд ли кто-нибудь до конца поймет, как трудно мне рассказать о Михоэлсе в связи с его театром.

Все годы жизни рядом с ним я пыталась быть от театра как можно дальше, не только потому, что многие актеры и актрисы смотрели на меня как на нового человека, возможно, имеющего «влияние» на Соломона Михайловича.

Боязно было и тесно соприкасаться с людьми, которые в любую минуту могли меня спросить о мнении или отзыве Соломона Михайловича. Не хотелось ни врать, ни говорить правду.

К чести их всех (или благодаря отсутствию особой любознательности) с подобными вопросами ко мне обращались только В. Л. Зускин (еще при жизни Соломона Михайловича), а после того как Михоэлса не стало — М. С. Беленький и Р. Р. Фальк, неоднократно меня навещавшие. При жизни Соломона Михайловича я старалась быть от театра как можно отдаленнее и издали наблюдать чудовищные трудности и героически завоеванные радости Михоэлса — руководителя театра. И мне в то же время было как-то обидно, что никто из актеров ни разу не спросил меня ни о его характеристиках в той или другой работе, ни о том, как сам Михоэлс работал над своей или чужой ролью, над текстом, над режиссерским решением ряда спектаклей. Мне это осталось непонятным, так как, несмотря на то, что я действительно никогда не оказывала «влияния» на работу Михоэлса, как и он на мою, — все же мы оба были слушателями друг друга — я в отношении театра, он в области биологии и онкологии. Мы были слушателями пристрастными, может быть, «истинными болельщиками», но в то же время умеющими хранить про себя наше согласие или разногласие по отношению к нашим друзьям по работе.

Михоэлс работал дома не только над «сегодняшним» спектаклем. Он работал как режиссер и как актер над многими пьесами и ролями, которые так и не увидели свет.

Пусть никто не поймет меня неправильно, если я скажу (конечно, пристрастно) словами, ответственность за которые целиком беру на себя: и в актерстве и в режиссуре Михоэлс — гений-самоучка.

Никто его не учил, он сам учился. И, как видно, он очень хорошо проверил на самом себе формулу, которую в послед-

ние годы своей жизни в беседах с актерами, режиссерами, критиками он утверждал и повторял:

«Научить нельзя.

Научиться можно».

Это его слова.

Михоэлс пришел в театральную студию почти «законченным» юристом. Его актерское сердце не выдержало соблазна! Он бросил карьеру юриста, материальное благополучие и, почувствовав себя «богатым», ушел в будущий еврейский театр, где долгое время получал зарплату... мебелью. Три мебельных уникума нашего «рокака», как он их называл, — остались в доме.

Михоэлс пришел в театр без ГИТИСа, в кино — без ГИКа и стал Михоэлсом за то же самое время, за которое люди, пришедшие вместе с ним тоже не из ГИТИСа и не из ГИКа, росли рядом и выросли каждый по-своему, по-разному.

Разве Михоэлса учили, как играть Вениамина III, как играть Лира, как играть Овадаса или Тевье?!

Как прав был Михоэлс, когда говорил, что нельзя специально ходить по улицам и искать что-то «типичное» для образа! Как он был прав, когда говорил, что носить костюм, кольчугу, уметь зажигать папиросу и оставлять или брать шляпу — это только знание техники и ремесла, которое входит в обязательное умение актера. И как он сам находил те приемы, те жесты, через которые раскрывал образ! Образ через жест, а не жест сам по себе.

Кто учил Михоэлса держать руку перед собой, как будто он видит где-то дальний огонек обетованной земли, в «Вениамине III», где Михоэлс играл поэта в маленьком человеке с подрезанными крыльями?

Кто учил Михоэлса жесту прикосновения к отсутствующей короне в спектакле «Король Лир»? Кто учил его в сцене бури собачьим лаем показывать, как Лир возвысился до истинной человечности через мир животных?

Кто учил Михоэлса поглаживать бороду Тевье, как будто борода продолжает мысль, мысль, зарожденную он сам не знает кем? Может быть, богом, но мысли бога он все время излагает своим языком.

Кто учил Соломона Михайловича снимать и надевать очки, когда неграмотный Овадис диктует письмо?

Вот он — тот клад, который Михоэлс выискивал и находил в каждом образе и роли!

Жест был для него каким-то особым раскрытием самого себя, своего понимания роли. И можно только рассмеяться, если кто-нибудь заподозрит, что эти жесты он «ловил» на улице!

В «Ричарде III» Михоэлс «разговаривает» со своим горбом. В «Моцарте и Сальери» Михоэлс уверен, что Сальери до

последнего момента может отказаться от своего замысла... Он не отравит Моцарта, если он узнает «тайну» его творчества.

В сцене, которую Михоэлс играл дома, Сальери стоит за спиной играющего Моцарта и жадно следит за его руками, ища в них разрешения этой тайны! Он готов «помиловать», если узнает «тайну» Моцарта.

В Подколесине Михоэлса увлекает какое-то своеобразное сочетание трусости — нахальства — мечтательности — самоуверенности...

Об актере Михоэлсе надо и можно написать гораздо больше, чтобы рассказать о нем тому поколению, которое Михоэлса не видело, не слышало, но захотело бы о нем еще что-то узнать.

А разве его учили режиссуре? Ведь он категорически запрещал смотреть его первые режиссерские работы!

Не знаю, можно ли рассказать и объяснить, удваивал или раздвигал свои силы художник Михоэлс, когда ставил спектакль, в котором главную роль должен был играть он сам, а на репетициях работал дублер (спектакль «Тевье-молочник») или даже дублера не было (принц Реубейни).

Мне объяснить это не по силам, да и пишу я только как свидетель или временами как доверенное лицо, человек, ведший записи по рассказам Соломона Михайловича, любившего говорить о тех «лесах», которые предшествуют созданию спектакля. Эти «леса»: изучение эпохи, ее «стиля», который Соломон Михайлович считал «экстрактом быта», это одновременно и создание какого-то «силового поля» спектакля, то есть распределение главных сил.

Одно из первых режиссерских решений спектакля «Тевье-молочник» было дано Михоэлсом через музыку напева: «Мир задает все тот же старый вопрос». Музыка этой единственной фразы пропитывала весь спектакль — постоянный вопрос, обращенный к небу, а отвечает на этот вопрос — судьба Тевье. Весь мир привык обращаться к богу за ответом на свои вопросы. Народ обращается к богу с вопросами. Тевье — «делегат» народа — ставит те же вопросы. Только Тевье немножко привык к тому, что бог редко отвечает, а потому он как бы помогает богу своими собственными ответами. Ответы эти — народные пословицы и поговорки, ответы эти — изречения из Библии, переведенные самим Тевье на более понятный и близкий ему и народу язык.

«Мир задает все тот же старый вопрос» — это начало не только музыки Л. М. Пульвера. Это начало спектакля, первое появление на сцене самого Тевье.

Во всем спектакле Михоэлс-режиссер провел любимый метод замены монолога музыкой. Тевье-молочник может не быть

на сцене, но музыка Пульвера — именно эта фраза — звучит так же, как она звучит в самые трудные минуты жизни Тевье, когда ему одному надо принимать какие-то свои большие решения. В воспоминаниях Тевье, когда нет уже рядом любимой дочери, образ ее также проходит в музыке. У каждой дочери Тевье свой путь, и каждую его дочь на всем ее пути, как и самого Тевье, в спектакле сопровождает своя музыкальная тема.

Михоэлс называл это «лейтмотивом образа» и пользовался им во многих режиссерских работах.

Так возник лейтмотив Суламифи; так звучал в том же спектакле лейтмотив Абессалома и многие-многие другие лейтмотивы в других спектаклях. В эти минуты зритель становился слушателем и, не видя героя или героини на сцене, — чувствовал каждого через их музыкальную тему.

«Силовое поле» спектакля «Тевье-молочник» составляли в основном две силы, определявшие драму Тевье.

Очаг — начало соединяющее, объединяющее семью. И в минуты, когда Тевье не хватает сил в борьбе за сохранение семьи, он гладит руками очаг, он загораживает собой, обнимает печь. Ему нужна ее помощь. Но есть враг очага — это дверь. Дверь, через которую уходят одна за другой дочери, дверь, на пороге которой умирающая Голда-сердце сбрасывает свой первый платок. И при каждом новом падающем платке Голда вспоминает своих дочерей — одну, другую, третью...

Создание «лесов» и распределение основных сил на «силовом поле» было началом рождения спектакля. Но постепенно Соломон Михайлович начинал особенно пристально всматриваться, казалось бы, даже в мелочи рисунка. Он не искал «типичных» жестов или каких-то деталей на улице. Нет. Но дома он показывал и проверял несколько вариантов походки Тевье.

Первая — походка человека, уставшего от физического труда. Вторая — походка человека, озабоченного и торопящегося (время — заработок). И наконец третья походка — походка человека, идущего рядом с лошадью. Ведь лошадь Тевье-молочника играет в его жизни необыкновенную роль. Голду-сердце Тевье оберегает всеми силами своей любви, а в сцене сна и всеми силами воображения. Но, как бы давая скидку на то, что Голда не все понимает (не знает же она, что такое «миллионщик»), главным другом для нее оставляет кормилицу дома — корову. Сам же Тевье любимую дочь Голду, уезжающую в Сибирь к Перчику, везет на своей единственной лошади. Перед отъездом он взмахивает кнутом, как будто занося его над своей судьбой. Когда Тевье встречает Хаве в лесу, страстное его горе в этой сцене делит не Хаве, а лошадь! И когда Бейльке (самая младшая) уезжает кататься «на рысаках» с

совсем чужим Педуцером, Тевье — Михоэлс плачет, прижав к морде лошади. В последние минуты, перед тем как «по приказу» покинуть свой очаг, Тевье также вспоминает о лошади, которую он продал. Что же она — лошадь — подумала о нем, Тевье, с которым рядом провела столько лет жизни и труда?!

Уже построив «леса» спектакля и образа, Михоэлс проверял внешние детали костюма и грима.

Ночью после генеральной репетиции, перед началом которой дома Михоэлс кричал: «Кончено! Полный провал! Простити!» Соломон Михайлович прошел Малую Бронную, пересек Тверской бульвар, пришел домой в костюме и гриме Тевье-молочника и позвонил в общий звонок.

Звонок был такой, что немедленно открылись все двери коммунальной квартиры.

Раздались громкие голоса, восклицания, чей-то визг. Бабушка наших соседей, нежно любившая Соломона Михайловича, при виде Тевье начала креститься мелким крестиком... Поражены были все.

А Михоэлс, обрадованный и успехом репетиции, и этим шумом, веселый и счастливый, тряхнул тевьевской бородой и сказал: «Раз не узнали своего народного артиста, значит, все правильно. Есть Тевье!»

Михоэлс сумел и успел стать режиссером, спектакли которого запоминались яркостью удивительно разных красок.

Легкость, нежность, юмор, лирика спектакля «Суламифь», трагедийное звучание «Лира». Тысячам людей запомнился «Тевье-молочник». У немногих счастливых в памяти остались репетиции «Принца Реубейни». Повторяю — режиссером стать он сумел и успел. А вот одна мечта Михоэлса так и осталась нереализованной — быть дирижером.

Часто за столом Соломон Михайлович превращался в хормейстера, иногда на празднествах в Доме актера Михоэлс разрешал себе на несколько минут занять место дирижера, но исполнить свою мечту — хоть один раз стать за пульт «по-серьезному» — ему не пришлось. В этой его тоске было что-то мальчишеское.

Нельзя не вспомнить выражения его лица, его улыбку по поводу одного совсем незначительного эпизода.

В летние дни в Москве было жарко, душно и в городе, и на сцене, и в репетиционном зале. После работы Михоэлсу хотелось «схватить где-нибудь мороженого». И мы ехали на поиски. В те времена мороженого на улицах не продавали. Зато кафе тогда закрывались в час ночи, а рестораны и их летние террасы — не раньше трех-четырёх утра. В каждом из этих прибежищ было мороженое, в каждом был разного состава оркестр, в котором обязательно были музыканты, знавшие и любившие Михоэлса.

Дирижеры, как и моряки, всегда отличаются особой осянкой, особой галантностью. Как только они видели в дверях фигуру Михоэлса, замечали его дружеский, чуть-чуть лукавый поклон, они и оркестранты отвечали ему товарищеским приветом — исполнением еврейской музыки.

Вот и вспоминаются глаза Михоэлса, его улыбка, когда однажды он сказал: «Знаешь, я начинаю бояться, что в конце концов ты будешь считать мороженое каким-то национальным еврейским блюдом!» Но в этом юморе была и капелька грусти о том, что никогда он не стоял и не станет за дирижерский пульт, никогда не сможет быть дирижером оркестра, режиссером «своего» звучания музыки. А музыку он не только любил, но и бесконечно «уважал», как немногие по-настоящему музыкальные люди!

Он не просто любил Четвертую, Пятую, Шестую симфонии Чайковского. Соломон Михайлович, большой любитель народной песни, как-то особенно радовался «Березоньке», «Камаринской», мелодии которых развил и увековечил Чайковский в своих симфониях. При исполнении симфоний Михоэлс очень ждал именно этих тем, а напевал их и целые отрывки симфоний очень часто. И почти в каждом спектакле ГОСЕТ (в постановках Михоэлса) звучала народная песня, иногда без слов. Часто, когда ночью по радио передавалась «Шехеразада», Михоэлс требовал полного молчания в доме, и мы невольно были свидетелями едва заметных как бы спрятанных от нас движений его пальцев и рук в такт не только музыкальной мелодии, но и ее мысли.

А когда в ночной тишине раздавалось «Болеро» Равеля — Михоэлс почти не двигался. По-видимому, он про себя, затаив дыхание, учился развитию пафоса Равеля в этой вещи, так же как он это делал, слушая Прокофьева и Шостаковича.

Интересно, что в Седьмой симфонии Шостаковича Михоэлс навсегда запомнил тему человеческого горя (фагот) на поле брани, а совсем не общеизвестный марш фашистов.

Шостакович растрожил Соломона Михайловича еще в «Катерине Измайловой», которая называлась тогда «Леди Макбет Мценского уезда». Растрожил, взволновал, но не до конца разрешил эту тревогу и волнение. Не до конца принял Соломон Михайлович эту музыку. А вот тему фюгата, как голос человеческого горя, Михоэлс не только принял, понял, но и много раз вспоминал.

Прокофьева Михоэлс понимал и любил «по особому счету». Он любил «Сказки старой бабушки», особенно гавот. Он напевал марш из «Трех апельсинов», а музыка балета «Ромео и Джульетта» была для Михоэлса настолько же значительна, как и образ Джульетты — Улановой. Вероятно, для Михоэлса это были достойные друг друга чудеса в музыке и в балете.

Если коснуться отношений Михоэлса с актерами его театра — его истинного детища, — прежде всего надо признать, что какими-то немислимыми силами Михоэлс достиг того, что он сам называл «вождевым началом в режиссуре». Он сумел доказать актерам, что он не только скульптор спектакля, но что каждую роль он проверяет не только как деталь всего спектакля, а и как отдельную фигуру.

Ему подчинялись в его режиссерской работе, в его актерском замысле каждой роли и молодые и старшие. Михоэлс был признан (конечно, не всеми, но большинством) и «старшим» и «богатым».

Недаром как «богач» он сумел найти в себе силы отказаться от роли бедняка (в спектакле «Миллионер, дантист и бедняк») — роли, которую так хотелось сыграть и которую так замечательно сыграл дома, а для сцены отдал эту роль (по первой ваявке) Зускину!

Недаром Михоэлс, знавший и чувствовавший талант Пульвера, пожалуй, больше, чем сам Пульвер, на репетиции оркестра перед премьерой «Тевье-молочника» кричал ему из темного зала:

«Левушка! Убери медь и дерево, оставь одно серебро».

Это был их язык, его и Пульвера. Таким же был язык Михоэлса и Тышлера в «Лире», Михоэлса и Рабиновича в «Тевье» и в неосуществленном спектакле «Принц Реубейни», Михоэлса и Фалька в «Вениамине III» и в последнем спектакле «Леса шумят».

И все же оказалось, что в настоящем понимании этого слова у Михоэлса был только один ученик, и ученик не от сцены.

Лучшие, молодые годы мы были вместе, рядом — он со своей изумительно красивой женой — актрисой Э. М. Безверхней, и мы с Соломоном Михайловичем. Именно ему, этому человеку — Беленькому Моисею Соломоновичу — доверял Михоэлс самые сокровенные надежды на театральную молодежь. Именно ему он доверял свои тревоги и по поводу собственных выступлений, и по поводу судьбы театра. Именно ему, как старшему ученику, вернее, почти как сыну, он доверял все свои чувства — и любовь к родине, и к народу, и к театру, и к детям, и к дому, и ко всем тем, которые были рядом с ним, и большинства которых, как и его самого, уже нет.

Соломон Михайлович никогда не скрывал свою любовь к Беленькому и его семье. Недаром, даже падая от усталости, перед самым необходимым сном и передышкой в работе, он всегда успевал сказать:

«Меня ни для кого нет. Я дома — только для Беленького».

Получилось так, что в родном, выпестованном им театре Михоэлсу не с кем было поговорить о судьбе театра, о планах на будущее.

В театре было очень много советчиков, гораздо меньше друзей и не было помощников, не говоря уже о том, что не было равных по мысли, чувству и желанию идти дальше, и вверх, и вглубь, и вширь одновременно.

Конфликт, который в конце концов возник между Михоэлсом и его товарищами по сцене, был не случайным. Это был как бы сгусток всех прежних недоговоренностей и разногласий. Но вскрылся он по поводу особого мнения нескольких товарищей по сцене на производственном совещании, посвященном спектаклю «Капризная невеста» (в августе 1944 года).

Соломон Михайлович был так взволнован этим событием, что попросил меня даже записать основное из его выступления в защиту А. Г. Тышлера, которого актеры обвиняли в «нееврейском» оформлении спектакля.

То, что я привожу здесь, — выдержки из горячей речи Соломона Михайловича, те мысли, которые его самого больше всего волновали и которые он донес до меня.

«Настоящая любовь к народу, к нации, настоящая привязанность, настоящая национальная гордость не могут строиться на любви «этнографической» и музейной.

Этнография бесконечно интересна, но она статична; музей может производить огромное впечатление, но он мертв. Национализм послевоенный обрастает вредным оттенком шовинизма, ведущего человека к ограниченности понимания всего окружающего.

Война разбудила чувство национальной гордости — здоровое, благородное, выросшее из любви к родине, из любви к народу, к языку, к идеям. Но война же породила шовинизм — расизм в самой отвратительной его форме. Фашизм, объявивший немца сверхчеловеком и убивающий все истинно человеческое, наносит еще один удар — он пытается разжечь национально-шовинистические страсти. Может быть, актерам нашего театра пора подумать о той форме национальной любви и тяги к «национальному», которая начала проявляться за последнее время и подняла разговоры на тему о «еврейском и нееврейском».

Когда каждый из нас горд за тех, кто бьется с фашизмом, это здорово, это хорошо.

Когда каждый из нас восторгается героизмом еврейских солдат, еврейских партизан и партизанок, — это понятно, это по-настоящему звучащая здоровая национальная гордость.

Но когда начинается цепляние за «еврейское» на сцене — в ущерб росту искусства сценического, в ущерб росту театра, — тогда надо подумать о том, откуда идет эта борьба за «еврей-

ское», что под этим понимается, какие идейные цели это преследует и к чему ведет. Национальное еврейское — это не фаршированная рыба, не лапсердак и не пейсы. Если кто-нибудь из актеров поднимает как свое знамя фаршированную щуку и лапсердак — этот актер никогда не пойдет вперед, он останется на месте, привязанный тесными узами к мертвой этнографии.

Кто дал право тем, кто этого хочет, уводить театр в гетто? Кто дал право ограниченно видящим актерам стоять на месте и к тому же еще протестовать против естественного роста театра и каждого из нас? Это люди, которые не хотят учиться, не хотят работать, не хотят видеть. Это люди, нажившие маленький багаж наблюдательности в ранней своей сценической молодости и боящиеся, что любой новый груз в их багаже затруднит им жизнь и заставит их что-то делать, как-то работать, о чем-то подумать.

Эти люди — старики и старухи, — не те, которые молоды своим темпераментом, духом и мыслью... нет, это старики умирающие, отгораживающиеся от всего живого, молодого и растущего.

Почему раздаются голоса против спектакля «Капризная невеста» и чьи это голоса?

Эти голоса, плачущие об отсутствии «еврейского», говорят о том, что художник убил спектакль. Почему? Потому, что художник дал поразительную красоту? Яркость красок? Изумительную игру тонов? Богатство костюмов? Мы видим тонкую линию беседки, тончайшие переходы красок, тонов. Что же здесь «нееврейское»? Раскрытие архитектурной формы через сочетание барокко и современности?

Почему это «нееврейское»?

Почему и во имя чего надо отвергать найденную Тышлером для «Капризной невесты» красоту?!

Во имя чего?»

Таков был вскрывшийся в 1944 году конфликт между Михоэлсом и его товарищами по сцене.

Вскрылся он в 1944 году, но назревал гораздо раньше.

Еще в 1942 году близкий и любимый друг Соломона Михайловича и нашего дома Поль Арман кричал, краснея от раздражения всей бритой головой:

«Не делайте вы из Соломона только еврея! Он «всехний», он давно вышел на мировую сцену!

Он еще себя покажет!»

Кто же был этот любимый друг Соломона Михайловича Михоэлса и всего нашего семейства — Поль Арман? Ответить на этот вопрос и легко и трудно. Он латыш по происхождению,

полковник, он получил звание Героя Советского Союза за бои в Испании, которых он был участником, в которых особо отличился.

Не люблю я «литературные», «беллетристические» характеристики вроде «железные мускулы», «железные нервы». Но, вспоминая Поля Армана, других слов не подберешь. Это было сочетание именно железных мускулов, железных нервов, железной силы воли и голубых, иногда сверлящих, иногда озорных глаз.

Таланты в людях рассыпаны самые разные: талант песни, танца, живописи, талант юмора, но есть еще и талант воина. Вот этот талант нес в себе Польш Арман. В мирное время это был воин против мещанства, ханжества, страсти к накоплению ценных, но ненужных вещей. А в военное — он был воином, загораживающим собой, своей жизнью каждые полметра земли, принадлежащей Родине. Силу его воли трудно описать! Ведь только-только он получил звание Героя Советского Союза — и вот он арестован. Он рассказывал нам без всяких особых подробностей, что иногда, «устаывая от допроса», он просил «следователя», который «вправлял суставы», дать передохнуть минут десять. Следователь соглашался («хороший был парень»), а потом, по предложению самого Поля, все начинал снова.

У жизни бывают иногда свои расчеты. Польш Арман встретил своего «следователя» накануне Великой Отечественной войны... в Кремле, на банкете.

Польш Арман из Ташкента, куда он был послан с передовых позиций для передачи опыта учащимся Академии бронетанковых войск, — уехал снова на фронт. Полковник Польш Арман, Герой Советского Союза, погиб на Волховском фронте.

* * *

В первые дни нашего знакомства в Ленинграде Михоэлс предложил мне «прощально пообедать вместе». Прощально потому, что моя командировка кончалась, и я уезжала в Москву, а Соломон Михайлович уезжал с театром дальше на гастроли.

Когда я пришла в указанный час, Михоэлса еще не было, и какой-то актер поспешил передать мне извинения Соломона Михайловича за опоздание.

Он пришел запыхавшийся, выбритый, пахнущий парикмахерской и сказал: «Вы уж извините, дорогая, но для моей красоты всегда нужны еще лишние полчаса».

Я ответила, что для моей и более того.

Соломон Михайлович улыбнулся так заразительно весело, что я не придавала этой его фразе никакого значения.

Прошло столько лет с тех пор, как не стало Соломона Михайловича, а все же трудней всего мне коснуться той темы, о которой сам Михоэлс вслух ни при ком не говорил.

Не знаю, вправе ли и я приподнять эту завесу... Ведь он сам так хотел забыть эту тему и оставить ее забытой для всех других людей, для актеров, друзей, короче, для всех, кто об этом не думал, да и не думает до сих пор, что Михоэлс нес только в самом себе, преодолевая как огромную беду свою внешность! Люди, безгранично верившие в него, любившие Михоэлса в жизни, на сцене, на трибуне,— обернутся с искренним изумлением, если при них кто-нибудь скажет, что Михоэлс был уродлив.

Люди, писавшие и не писавшие о нем, вспоминают его внешность как необыкновенную, неповторимую.

Так оно и было для тех, кто его видел, слышал, знал и любил. Но многие, очень многие (особенно те, кто не видел Михоэлса на сцене, не слышал его выступлений, или те, которые вообще не знали, что на свете существует Михоэлс) находили его уродливым.

Как бывало больно за него в трамвае, в автобусе, где случайные пассажиры начинали перемигиваться и подсмеиваться, а Михоэлс это видел и чувствовал каждую черту своей внешности каждой клеткой своего нутра!.. Как часто в таких случаях во мне вскипала такая злость, что хотелось наказать ни в чем не повинных, кроме бестактности и невоспитанности, людей.

И, кстати, я нашла очень странный способ наказания. Горький опыт, но опыт, который может пригодиться... Если очень пристально, с некоторым удивлением смотреть на чужие ноги,— обладатель или обладательница ног начинают чувствовать себя беспокойно... Переведите в этот момент глаза, постарайтесь встретиться взглядом и вновь начните рассматривать эти ноги. Успех необыкновенный. Идиот буквально стирается у вас на глазах! Сначала исчезнет перемигивание и ухмылка, а потом и весь идиот!!

Но разве можно этим залечить ту огромную травму Михоэлса, которая была им всегда замаскирована «веселым» юмором и шуткой по адресу своей же наружности?

На протяжении всей чудесной, но такой трудной жизни, находясь уже в зените славы, Михоэлс никогда, по-видимому, не мог забыть своих горьких детских обид и еще более горьких обид, отравлявших мечты юности,— быть прекрасным, высоким, быть обладателем тех черт, которые как бы являются пропуском на сцену!

Надо сказать, что люди не слишком щадили Соломона Михайловича, почти провоцировавшего своей шуткой их остроты над его ростом и «прической».

И разве можно представить себе, что пережил Михоэлс, когда самый расположенный к нему учитель Велижев говорил: «Все, все есть, но с такой внешностью, с этим ростом и на сцену?! Ну кого вам играть?!»

И какая сила воли, какое неудержимое стремление выйти на сцену помогли Михоэлсу преодолеть все препятствия — преодолеть юмором, шуткой, веселой улыбкой.

Однажды вечером в Доме актера к нашему столику подошел молодой, необычайно красивый актер одного из ведущих московских театров. С нашего разрешения он сел за наш столик и сразу обратился к Михоэлсу со словами:

— Вы не можете себе представить, Соломон Михайлович, до чего мне трудно жить с моей красотой!

— Отчего же не могу? — ни секунды не задумываясь, ответил Михоэлс, — прекрасно знаю по собственному опыту!

Он часто говорил мне и дочкам:

— Что до меня, то я очень хотел бы сдать мою внешность в ломбард и потерять квитанцию.

Он весело смеялся, когда его друг А. А. Менделевич объявлял:

— Мы с Соломоном до того хорошенькие, что без слез смотреть на нас нельзя!

Кстати сказать, Михоэлс не любил, когда его делали «хорошеньким» на фото и терпеть не мог, когда «прибирали» или «утюжили» (его выражения) его нижнюю губу.

— Может, у меня вся сила в ней, как у Самсона в волосах! У кого где! — говорил Соломон Михайлович.

Вот почему хочется подумать, каким надо было обладать темпераментом, обаянием, какой силой воли, как надо было любить театр, чтобы не сдаваться, выйти на сцену, а позже на трибуну и стать Михоэлсом!

Соломон Михайлович очень осторожно относился к комплиментам и восторженным отзывам о своей игре (и особенно о выступлениях). Часто он отвечал на них шуткой. Так, когда одна из любимых его актрис — Ф. Г. Раневская — сказала ему:

— Соломон Михайлович! В вас есть бог! — Михоэлс улыбнулся и, не задумываясь, ответил: «Фаиночка, дорогая! Если во мне есть бог, то, очевидно, потому, что он находится в ссылке».

Быть может, именно потому, что Михоэлс всегда остро чувствовал свою некрасивость, он особенно гордился своей физической силой. Он не только ценил и любил ее (а он был необычайно силен), Михоэлс, как мальчишка, хвастался умением грести, с огромным удовольствием ломал пальцами куски сахара, с легкостью и изяществом не только выносил на сцену Корделию, но и в жизни носил и передвигал громоздкие тяже-

сти. И чужую физическую силу Михоэлс очень любил и уважал.

Во всех городах, куда приезжал на гастроли театр, Михоэлс бывал завсегдатаем цирка.

В цирк он готов был ходить хоть каждый вечер. А если еще удавалось попасть на французскую борьбу — ликованию Михоэлса конца не было.

Михоэлс и Зускин так орали и свистели, так «поддуживали» друг друга, что уже в середине борьбы половина зрителей смотрела больше на этих двух бушевавших болельщиков, чем на арену.

Наибольшее напряжение силы воли требовалось Михоэлсу для укрощения его же собственного темперамента и неиссякаемой готовности защищать кого-то, вступить в борьбу (часто в самую простую уличную драку) — за справедливость, за обиженных, за «правильное».

Если где-нибудь возникал слишком громкий разговор, или, еще хуже, драка, — Михоэлса удержать было невозможно. Он бросался туда рывком.

С ним очень трудно было ходить по улицам любого города. В маленьких украинских городах за ним шли его зрители. В Одессе мальчишки ходили перед нами и шли лицом к нам, глаза на Михоэлса.

У трамвайной остановки рыцарство и воспитанность Михоэлса принимали тяжкий характер. Он пропускал всех женщин до единой, всех мешочниц и молочниц со всеми их узлами и бидонами, вскакивая в трамвай в последний момент, уже на ходу.

Соломон Михайлович никогда не ругался. Пределом было «к чертовой матери» или «иди ты спатери».

Зато голос Михоэлса гремел порой без всякого предупреждения, так как в его темпераменте как бы совершенно отсутствовал «средний регистр».

Разговор по телефону начинался, например, так: «Будьте добры, если вас не затруднит, сделайте одолжение, если это возможно, вызвать к телефону актера (или актрису)...» И не дай бог, если телефонистка, не расслышав фамилии, переспрашивала! У Михоэлса мгновенно прорывалась его «верхняя нота». Он кричал сильным звучным голосом, потом просил извинения и сам над собой смеялся.

Михоэлс посмеивался над собой в тех случаях, когда ему приходилось признаваться в «суевериях». Но преодолеть их не мог.

Он звонил в дверной звонок и, стоя за дверью, конфузливо улыбаясь, просил вынести забытые очки или папиросы...

Из карманов костюма перед чисткой или утюжкой мы со старшей дочкой вытаскивали не только письма, записки, вы-

резки из газет, но и груды разных мелких интересных вещей, достойных кармана Тома Сойера: младшие дочери были еще в том возрасте, когда в качестве «талисмана» дарят камушки, какие-нибудь огромные бусины или куколок.

Попадались какие-то ленточки, шпильки и заколки, которые нам с дочками запрещено было забирать, как опознанную собственность, и все эти амулеты вновь оттопыривали только что отутюженные карманы!

Проблемой было для парикмахера надеть на Михоэлса новый парик в спектакле. Костюмерша, Сара Цирлина, десятилетиями одевавшая Михоэлса перед спектаклем, со слезами на глазах говорила:

— Ну хоть бы вы повлияли, дай вам бог здоровья, на нашего Соломона Михайловича! Ведь камзол уж драный, ни на что не похож! Ведь он короля играет, а новый камзол ни за что не наденет! Ну до слез просила! Повлияйте, я вас прошу!

Михоэлс страдал еще одной болезнью — мнительностью. Когда мне хотелось сразу его успокоить, он только сердился. Однажды, когда во время утреннего умывания мыло попало ему в глаз, Михоэлс начал метаться по комнате с криком от боли.

В присутствии старшей дочери я сказала «спокойным» голосом: «А ты не три глаза, а промой его водой!»

Михоэлс взревел трагически, не обращаясь ни к кому: «Человек теряет зрение, а она смеется!..» — Через пять минут все трое спокойно пили кофе.

Соломон Михайлович сначала пытался не смотреть в нашу сторону, а потом вдруг заявил:

— Ну, что? Плохо сыграл?

Но вид у него был виноватый.

Мнительность Михоэлса, конечно, была как бы гипертрофирована его воображением художника. Он болел всеми болезнями родных, друзей и знакомых. Он находил у себя то «рак последней стадии», то отсутствие чувствительности в ноге, то катар дыхательных путей...

Вот почему я очень испугалась, когда А. А. Вишневский, сидя за нашим столом, вдруг заявил:

— Нехорошо, Соломон, получается! Я твои работы смотрел, вижу и буду смотреть. А вот ты моих не видел никогда! Приезжай ко мне, посмотри операцию. Приезжай утром — операция трудная, но ты мою работу увидишь!

Утром пришла машина, и хотя я видела и знала истинно золотые руки хирургов Вишневских, хотя я знала, что у них при сложнейших операциях почти не видно крови, — я очень боялась, что и эти малые струйки или капли могут подействовать на Соломона Михайловича.

Мы стояли рядом у барьера, отделяющего операционный стол. Потом, по приглашению Вишневого, перешли почти к изголовью больного. Больной лежал на столе и видел перед собой только небольшой экран, покрытый белой салфеткой. В полном сознании больной разговаривал совершенно естественно и просто.

Он сообщил нам, что он портной из Одессы, что он отец поразительно красивой дочери, что он должен во что бы то ни стало пережить Гитлера.

В ту самую минуту, когда А. А. Вишневский удалил три четверти желудка, пораженного раком, больной захотел пить и начал сосать поданный ему лед.

У Соломона Михайловича, стоявшего рядом со мной, не было ни единого, даже случайного движения. Он был одновременно зрителем, слушателем и больным, доверившимся Вишневскому, его рукам. Но ничто не исчезало из поля его зрения!

Он не почувствовал себя плохо, он не упал в обморок при виде крови не только при этой операции, но и при второй, которая была гораздо страшней.

А. А. Вишневский удалял осколок, застрявший в легком у молодого советского бойца. Осколок засел глубоко, и были секунды, когда все мы замерли.

Вишневский «отыскивал» этот осколок, «поймал», «вел» его уже только пальцами, уговаривая при этом больного:

— Теперь ты мне, дружище, помоги! Не сдавайся! Не жалуйся — мне сейчас тоже не легко!

Нет. Михоэлс не упал в обморок, не почувствовал себя плохо, а когда пришел в кабинет Вишневого, сказал:

— Ну что же! Я был свидетелем того, что если пальцы талантливы — они видят.

То же самое припомнил Соломон Михайлович, когда увидел выставку работ слепого скульптора Лины По.

* * *

Входили ли мы с Михоэлсом в концертный зал, в зал театральный, в выставочный зал или в обыкновенную комнату, наполненную людьми, — около него немедленно создавался как бы особый круг.

Это не было подчеркнутым знаком уважения, в этом не было ничего показного или демонстративного, но как-то сразу материально ощутимой делалась атмосферная оболочка «планеты Михоэлса». Он на редкость скоро осваивался в любой обстановке, на редкость быстро завоевывал внимание и вовлекал в беседу самых разных людей разных поколений, разных профессий.

В первые же часы знакомства Соломон Михайлович увлек академика В. А. Энгельгардта разговором о различии понятий широты и узости. Продемонстрировав широкий жест в танце, он начал убежденно доказывать, что понятия широты и горизонтали очень близки друг другу и противостоят понятиям узости и вертикали. Как характерное «узкое» Михоэлс отмечал готику в архитектуре, готический шрифт, «собранность» тела в танце на маленькой площадке.

Старому моему другу — профессору М. А. Барону — совершенно для нас с Бароном неожиданно, Михоэлс прочел лекцию о том, что такое гистология и эмбриология, в чем их «переключка». Затронул вопросы энергии роста и развития эмбриона, сравнив эту энергию с той, которую можно увидеть, освободив туго сжатую пружину.

С профессором Могильницким при первой же встрече Соломон Михайлович открыл жесткую дискуссию на тему о том, какой театр «старше» — анатомический или зрелищный. Несмотря на остроту дискуссии и темперамент обеих спорящих сторон, один вопрос Михоэлса так и остался нерешенным — чья же борьба важнее и значительнее: борьба анатомического театра за «наименьшую посещаемость» или борьба театра зрелищ за посещаемость наивысшую.

Переезд Академии медицинских наук в Москву праздновался в доме академика Бориса Ильича Збарского. Среди огромного количества гостей два человека нашли друг друга. Это были академик Л. А. Орбели и С. М. Михоэлс. Встреча была неожиданной для обоих, беседа — взволнованной и дала самые непредвиденные результаты, Л. А. Орбели обещал организовать и провести ряд бесед на тему о деятельности высшей нервной системы для нескольких актеров. Насколько я помню, таких бесед было две или три. Деятельность высшей нервной системы, работа мозга всегда волновали Михоэлса. Соломона Михайловича интересовала природа интуиции, которую он считал тем «прыжком» талантливого и ищущего ума, за которым, по его мнению, наука потом могла «десятилетиями плестись со своими доказательствами». Его волновали «сигнальные системы», подсознание, сон — не как отдых, а как работа мозга, и т. д.

* * *

Медленно, но верно книги вытесняли нас из дома. Они вытесняли нас постепенно, но неумолимо. Когда Моссовет дал Михоэлсу новую комнату, мы с ним оказались в большой комнате коммунальной квартиры в здании какого-то бывшего банка, где были очень высокие стены, главное преимущество которых состояло в сделанных когда-то для сейфов углублениях, исключительно удобных для стеллажей. Когда мы въехали в

эту комнату, книги умещались удивительно «красиво». Они стояли в один ряд, очень удобно для работы. Каждую нужную книжку можно было легко достать, хотя стеллажи достигали потолка.

Потом книги начали ложиться поперек полок, и... поймет меня только тот, кому книги очень нужны и у кого не хватает «книгоплощади».

Шолом-Алейхем стоял в два ряда, в двух изданиях. Полное собрание сочинений Переца, Шекспир в разных изданиях, энциклопедии Литературная и Малая, да еще «Гранатовская», уже оказывались соседями журнала «Хочу все знать» и серии «Жизнь замечательных людей». На энциклопедию ложились очередные издания томов полного собрания сочинений Горького. Но почему-то именно Гоголь, которого Соломон Михайлович так любил, так выделял не только в русской, но и мировой литературе, Гоголь, которого Михоэлс постоянно цитировал, остался у нас только в виде однотомника (издания 1907 года), привезенного мной с полок моего детства.

Пушкин в доме был представлен только в отдельных экземплярах разных изданий, хотя Соломон Михайлович превосходно помнил его и цитировал наизусть.

А на полках росли новые ряды книг. Книги приходили в огромном количестве через друзей-«книгонош», по почте от любящих и помнящих, книги целыми пачками привозил со сконфуженным лицом сам Соломон Михайлович, возвращаясь из поездок... Они ложились поперек полок и уже до такой степени заполняли все, что самую нужную надо было долго искать.

Михоэлса волновало все. На полках было много книг по вопросам современной (тридцатые — сороковые годы) биологии и физики. В последних своих выступлениях Михоэлс говорил о том, что «понятие об атоме было понятием о неделимости, а теперь атом не только разделен, но еще и разделение это несет огромный запас освобожденной энергии. Так как же мы должны использовать эту освобожденную энергию?»

Термин «освобожденная энергия» Соломон Михайлович очень любил. Он уверял, что электрический чайник, если его вовремя выключить, «срабатывает на освобожденном электричестве». «Только, — прибавлял он при этом, — чайник или кофейник — они для быта, а большую «освобожденную энергию» надо уметь использовать и сохранить для всего нового и молодого, для жизни».

Конечно, читать все, что присылали, он не успевал — некогда было. Успевал прочитать только все нужное для «лесов спектакля». Поэтому на столах, на подоконниках громоздились новые книги-справочники, книги-иллюстраторы для рождающегося спектакля. А для себя почитать со вкусом (кроме дней отпуска) он не успевал. Во время отпуска или лечения в сана-

тории Соломон Михайлович читал книги чрезвычайно медленно, потому что ни одна прочитанная книга не была «мертвым капиталом», все шло «на вооружение» для работы.

Я все время повторяю, что свободного времени для себя, для дома у Михоэlsa не было. Вернее, эта жизнь для себя и дома начиналась часов в двенадцать ночи, после окончания спектакля. Самые интересные беседы начинались в первом часу ночи, а вставать утром на работу надо было вовремя. Невольно укоряю себя теперь, что иногда к трем часам утра у меня начинали слипаться глаза, а Михоэлс с трогательной обидой говорил: «Ну неужели тебе хочется спать? Ведь тебе вчера хотелось спать! Ведь сейчас-то мы и говорим о самом интересном!»

Этот голод во времени сказывался и в том, что встречи с друзьями были редкими и, как правило, проходили они за столом. Беседы были взволнованные и долгие, «профессиональные» и просто дружеские, а масштабы ужина отражали возможности довоенного, военного и послевоенного времени. Но можно ли было отказаться от таких встреч, даже если они крали время у сна и отдыха?

С благодарностью думаю теперь о тяжелейших общественных нагрузках Михоэlsa, нагрузках, требовавших от него обязательных посещений спектаклей, просмотров фильмов, прослушивания концертов. Конечно, эти нагрузки были сверх-утомительными, конечно, они были похожи на одноразовое питание невоздержанного изголодавшегося человека. Но в этом была и огромная радость. Михоэlsa как бы окунали в целебную ванну, питавшую его актерский и режиссерский темперамент, его неудержимую любовь к театру. Он смотрел по несколько фильмов подряд, он смотрел по два спектакля в день... Он волновался, сердился, радовался, но жил полным дыханием. Обилие просмотров спектаклей и фильмов, поглощавшее его внимание, всегда давало пищу для анализа всего того нового, волнующего или устаревшего, засхематизированного, что видел Михоэлс на сцене, неумолимо проверяя и сверяя при этом достижения, ошибки, успехи и провалы ГОСЕТ.

Михоэлс никогда не сердился на повестку, извещавшую его о заседании Художественного совета при Комитете по делам искусств, даже тогда, когда был очень перегружен работой. По-видимому, эти совещания его глубоко интересовали, по-видимому, ему очень хотелось проверить собственные наблюдения, рождающиеся формулировки на аудитории такой же взволнованной и встревоженной театральной жизнью, как он сам. И председателя Совета — М. Б. Храпченко — Михоэлс не только уважал, но они оба как-то прониклись желанием прислушиваться друг к другу.

Уважение М. Б. Храпченко к Соломону Михайловичу я почувствовала в самые тяжкие дни моей жизни. Это был один из очень-очень немногих людей, которые «узнавали» меня тогда на улице... Михаил Борисович, встречавший меня всего несколько раз за все годы, приостанавливался и снимал шляпу. Разве можно это забыть?

Есть много записей, сделанных мной для того, чтобы Соломону Михайловичу было легче вспомнить ту или другую мысль, формулировку, возникавшую у него во время разговора, происходившего при мне.

Сначала Михоэлс ничего не знал об этих записях. Но произошел случай, после которого он сам обращался ко мне с просьбой записать что-то, иногда даже под его диктовку.

Случай, узаконивший существование моих записей, был такой. Как-то я напомнила ему его слова о различии и сходстве между Лениным и Пушкиным.

— А знаешь, хорошо сказано, — с увлечением проговорил Михоэлс, — схвачено верно! Кто это сказал?

Узнав, что это его собственное выражение, он расхохотался, попросил ему прочитать и с интересом выслушал давно забытые или полузабытые слова.

Мысль Михоэлса развивалась так стремительно, что его перо за ней не поспевало, не могло иногда записать даже самое нужное. И писать Михоэлс терпеть не мог. Из-за этого было много тревог и неприятностей, так как, обещав дать статью или выправить стенограмму, Михоэлс начинал увливать от этой «писанины», наживая недовольство и откровенное раздражение редакторов, писателей, драматургов, секретарей и прочих людей, над которыми тяготели сроки.

Эта нелюбовь к «писанине» не имела ничего общего с теми письмами, которые Михоэлс писал, уезжая на гастроли с театром или в санаторий во время своего отпуска. Он писал письма не только каждый день, но иногда по два-три раза в сутки.

Ему, по-видимому, всегда хотелось не только рассказать, как он проводит время, как он «худеет», как много видит, когда ходит пешком по лесам и полям около Барвихи, — ему хотелось еще раз «сыграть», «разыграть», немножко посмешить и самому посмеяться нашей «семейной» смешливостью. Однажды из Сочи он писал на трех страницах, где и как я должна найти его очки: «Это очень серьезное дело — сама понимаешь! Найди их, пожалуйста! Они либо в верхнем левом ящике секретера, либо в нижнем правом» и т. д... Потом шли номера телефонов, куда я должна была звонить и отыскивать тот рецепт, по которому очки были сделаны и выданы, а кончалось письмо так: «Сама понимаешь, родная, как мне без них (очков) трудно! Вчера, например, пришел массовик и развесил для нас

текст хоровой песни. Я ничего не видел. К счастью, оказалось, что мы будем разучивать «Катюшу», а я первые слова помнил наизусть! Но без очков в таком случае я просто пропаду».

Когда мы жили в Ташкенте, я как-то получила из Томска письмо от моей любимой двоюродной сестры. Она писала, что хотя живется трудно и она не совсем освоила методы наиболее правильные, чтобы скорей и лучше колоть и пилить дрова, она все-таки успевает еще ходить на уроки стенографии.

Соломон Михайлович, очень любивший эту мою сестру, которую называл «кузинкой», прочитал письмо...

Михоэлс уходил в театр, он уже перекинул через руку свою палку, но вдруг остановился и, выскрыв листок чрезвычайно дефицитной тогда бумаги, стоя, начал писать. У него хватило времени заполнить две страницы «стенографическими» загогулинами и только в конце написать нормальными буквами: «и Шуру тоже! Твой С. Михоэлс».

Соломон Михайлович был страстно равнодушен к чистой бумаге или аппетитно новеньким тетрадкам. Иногда (но не слишком часто, чтобы он не догадался об этой хитрости) мы с дочками «забывали» такие новенькие, сияющие белизной листы бумаги или блокноты, и Михоэлс попадался на эту удочку. Интересно, что в записях, сделанных его рукой, первая страница (например, в рукописи «Список задач») поражает разборчивостью почти старательного почерка. В середине рукописи перо явно отстает от развития мысли, а последние страницы заполнены разъезжающимися вверх и вниз строчками, такими неровными, как будто Михоэлс писал во время отчаянной тряски, держа блокнот на коленях.

Во многих записях Михоэлса интересна одна деталь.

Почти в каждой из них последние строки — это как бы «саморецензия» на написанное. Так, запись о «Ричарде III» заканчивается словами: «Очень наивно, но верно».

И дальше, под чертой: «До чего же плохо написано! Самое страшное из всех проявлений человеческих глупостей — это глупость самолюбования».

А рукопись, названная «Список задач», заканчивается словами: «Стоит же над этим подумать, а вдруг это верно?»

В заметках Михоэлса по поводу различных пьес и спектаклей (как продиктованных, так и сделанных им лично) есть одна общая характерная черта. В них, когда дело касается анализа классических произведений, он всегда дан с позиций больших общечеловеческих страстей и, как правило, одновременно с позиций современных событий. По-видимому, неутомимые поиски и ощущение современности были настолько глубоки, что мысли в записях и выступлениях Михоэлса, высказанные им двадцать-тридцать лет назад, и сегодня еще не кажутся устаревшими. Вот почему сегодня, когда театральный мир с интересом го-

ворит о спектакле «Ричард III» в постановке Куйбышевского театра, стоит, мне кажется, привести записи Михоэлса, сделанные более чем двадцать лет назад.

«Ташкент, декабрь 1941 г.

Работа над «Ричардом» в первый же момент должна отталиваться от противоположности Ричарда всему окружающему миру. Пир, празднество огромного скопления богатых, красивых, могущественных и одаренных природой людей — еще больше подчеркивает уродство, обездоленность и полное одиночество Ричарда. В этом столкновении праздника и одиночества, красоты и уродства, могущества и кажущейся никчемности — есть начало пьесы.

Встреча с Анной решает судьбу Ричарда, судьбу его силы воли.

Неимоверное напряжение, с которым Ричард захватывает в свои руки все тончайшие нити, ведущие к полновластию, — ничто по сравнению с той силой воли, с которой он яростно бросается в борьбу за обладание Анной. Мысль об уродстве и хромоте никогда не покидает его.

На вершине своей власти, на вершине славы и победы он потихоньку униженно подглядывает и подслушивает окружающих, подозревая их в насмешках над его уродством. Случайно встречая уродство, напоминающее его собственное, он делается беспомощным и жалким и вместе с тем загорается дикой яростью, так как он почти уверен в том, что встреченный им уродливый человек — нарочно косит или дразнит его хромотой (встреча со слугой).

Ричард создает себе богов, наделяет их своей хромотой, своим уродством и пытается поклоняться этим богам. Но однажды, постигнув, что и уродливые боги побеждают как символ прекрасного, Ричард отбрасывает богов с присущей ему яростью.

Походка Ричарда идет как бы от горба, от которого он всегда стремится уйти.

Ричард отождествляет свое уродство со злом. Он навсегда прикован к нему. Его походка — Менахем-Менделе с обрезанными крыльями. Менахем-Мендель стремится вверх, ввысь, вперед. Ричарда как бы удерживает его собственный горб, подрезающий его полет. Попытка возвеличить зло не удается, и он остается способным лишь мстить и уничтожать прекрасное.

Спектакль, как и пьеса, делится на две части. Первая часть — борьба Ричарда за власть, за обладание Анной. Все силы его напряжены и мобилизованы, и силы его настолько велики, что Ричард преодолевает свой горб, свое уродство. В этом преодолении тем больше сила Ричарда, что он ни на секунду не забывает ни о горбе, ни об уродстве. Преодолев их, Ри-

чард побеждает. Но после победы Ричард, осмысливая все прошедшее, теряет основное. Ему кажется, что вся сила его в горбе и в уродстве, он забывает о том, какие силы были потрачены им на их преодоление, когда одинокий, уродливый, страшный он явился на чужое пиршество в жизни. Он не понимает, что опора завоевана была им преодолением горба и уродства, и приписывает свою победу не силе преодоления, а факту существования горба. С этой минуты идет проигрыш Ричарда, его провал и гибель, заполняющие всю вторую часть и завершающие спектакль.

Так же ошибается фашизм, приписывая победу и силу своему горбу, своему нравственному и моральному уродству. Немецкая поговорка «из нищеты сделать добродетель» перекликается с идеей Ричарда о горбе. Немец, живущий подобной поговоркой, делающий из горба силу, не победит, ибо побеждает не уродство, а прекрасное, не горб, а сила, не узость, а широта».

Вот запись в блокноте, сделанная самим Соломоном Михайловичем к работе над Ричардом: «...Его всего обкладывают цветами. Он лежит и следит — кто и как обкладывает его цветами. Он ловил бы любое движение тех, кто выполнял бы его волю о цветах.

Вот подошел один — Ричард в это время нежится, как кот, жмурия глаза. Подошедший возлагает цветы по его же распоряжению, а он следит за тем, как кто это делает... и вот вдруг он садится.

Он тоскует. Он не нашел никого, кто принес бы ему подарок цветочный как дар, а не как дань, да к тому же как дань проклятия. Ричард имеет два пути: осознать или ожесточиться, и он избирает второе.

Очень наивно, но верно.

До чего же плохо написано!!

Самое страшное из всех проявлений человеческих глупостей — это глупость самолюбования».

* * *

Записи о Михоэлсе надо продолжать. Многое еще осталось нерассказанным.

Совсем еще не тронут архив писем, которые шли к Михоэлсу со всех концов света.

Есть много «должников» (должников даже не перед Михоэлсом, а перед теми поколениями, которые никогда его не видели, не слышали, не знали), — это должники, не написавшие до сих пор о Михоэлсе. О многих друзьях и дружбах я потому и не пишу, что жду и надеюсь дожждаться живого слова о Соломоне Михайловиче от этих друзей.

* * *

Когда-то Михоэлс, который удивительно умел сочетать шутку с серьезом, сказал:

— Знаешь, что меня очень беспокоит?!

И после большой паузы.

— Это — что я оставляю в наследство тебе и детям? Разве что мой юмор и следы моего обаяния?

Слова эти оказались вещими. В течение многих лет дочки и я встречаем не только у друзей Соломона Михайловича, но и у многих-многих, иногда даже незнакомых нам людей — следы его обаяния.

Они — эти следы — живы.

1963—1964 гг.

**Примечания
и
Приложения**

Материалы литературно-театрального наследия С. М. Михоэлса были впервые собраны и опубликованы издательством «Искусство» в 1960 г. в книге: С. М. Михоэлс, Статьи, беседы, речи *. Ныне вниманию читателей предлагается второе, значительно расширенное издание статей, бесед, речей и записей С. М. Михоэлса. Существенно пополнен раздел статей, посвященных его творчеству, впервые печатаются воспоминания о нем.

В отличие от издания 1960 г., в настоящей книге принят принцип расположения материалов С. М. Михоэлса в хронологической последовательности.

Публикуемая здесь краткая летопись жизни и творчества С. М. Михоэлса содержит ряд сведений фактического характера, что позволяет ограничить примечания к книге указаниями на источник каждой публикации и некоторыми необходимыми пояснениями. Последовательная нумерация примечаний сохраняется в пределах данного материала (статьи, беседы и т. п.).

Статьи, беседы, речи

ПУТИ К ОБРАЗУ

Беседа на производственном совещании актерского цеха Гос. еврейского театра 6 февраля 1934 г. Публикуется впервые, по стенограмме, хранящейся в личном архиве С. М. Михоэлса.

¹ О «расхождении» Михоэлса с Художественным театром в вопросе о взаимоотношениях между актером и образом подробнее см. во вступительной статье «Михоэлс — мысли и образы». В данном случае суждения Михоэлса опираются на весьма приблизительное представление об основных творческих принципах К. С. Станиславского.

² «Красная мебель» — картина Р. Фалька, написанная в 1920 г. и экспонировавшаяся на персональной выставке художника в 1924 г. В настоящее время — в фондах Гос. Третьяковской галереи.

³ Эпизод с мальчишкой-сапожником, внешний вид которого П. Н. Орленев воспроизвел в водевиле Мансфельда «С места в карьер», рассказан Орленевым в его воспоминаниях. (См. «Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим», Л.—М., «Искусство», 1961, стр. 35—37).

* В дальнейшем все ссылки на это издание даются в условном сокращении: «Михоэлс», 1960.

О ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Отрывок из стенограммы доклада «Как я работаю над образом» в Клубе мастеров искусств 28 ноября 1934 г. Полный текст стенограммы утрачен. Печатается по тексту хрестоматии «Мастерство актера», М., ГИХЛ, 1935.

О ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКЕ

Опубликовано в «Литературной газете» от 24 января 1935 г. под заголовком «Несколько слов». Печатается по тексту газеты.

¹ С. М. Михоэлс имеет в виду статью П. И. Новицкого «Опасность пресыщения. Творческая судьба театра имени Вахтангова», опубликованную в газете «Советское искусство» от 23 августа 1934 г.

ПРАВО НА ПРИЕМ

Выступление на творческой конференции о портрете, проходившей с 13 ноября по 13 декабря 1935 г. в Московском отделении Союза советских художников. Опубликовано в газете «Советское искусство» 11 декабря 1935 г. Печатается по тексту газеты.

¹ В прениях о портрете приняли участие художники Н. Альтман, А. Герасимов, А. Дейнека, Б. Иогансон, А. Тышлер, К. Юон и другие, писатели А. Афиногенов, С. Скиталец, И. Эренбург, академик А. Бах.

² С. М. Михоэлс напоминает фантастический рецепт героя чеховского рассказа «Ночь перед судом» — Зайцева, который, прикидываясь врачом, прописывает: *Sic transit* («Так проходит») — 0,05, *Gloria mundi* («Мирская слава») 1,0... и т. д.

³ С. М. Михоэлс имел в виду известную статью Л. Толстого «О Шекспире и драме», написанную в 1903 г. Говоря, что статья Толстого написана «семьдесят с чем-то лет назад», Михоэлс в 1935 г. ошибся на целых четыре десятилетия.

О ФОРМАЛИЗМЕ И НАТУРАЛИЗМЕ

Выступление на собрании театральных работников в Клубе мастеров искусств 22 марта 1936 года. Печатается по стенограмме (впервые — в сб. «Михоэлс», 1960).

¹ Театральный критик И. Л. Альтман выступал на собрании с докладом о борьбе против формализма и натурализма в искусстве.

² Статьи «Правды» «Сумбур вместо музыки» (28 января 1936 г.), «Балетная фальшь» (6 февраля 1936 г.), «О художниках-пачкунах» (2 марта 1936 г.) и др. остро ставили вопрос о необходимости борьбы с формалистическими и натуралистическими тенденциями в советском искусстве. В этих статьях содержались, однако, и необоснованные обвинения ряда выдающихся мастеров советского искусства, которым приписывались формалистические заблуждения.

³ С. М. Михоэлс цитирует работу В. И. Ленина «Детская болезнь «левизны» в коммунизме». См.: В. И. Ленин, Полн. собр. соч., Изд. 5-е, т. 41, стр. 87—88.

МОЯ РАБОТА НАД «КОРОЛЕМ ЛИРОМ» ШЕКСПИРА

Статья, над которой С. М. Михоэлс работал в 1936 г. с помощью театроведа Н. В. Минц, печатается по рукописи, сохранившейся в личном архиве Михоэлса. (Впервые — в сб. «Михоэлс», 1960.)

¹ «Египетские ночи» — спектакль, поставленный А. Я. Таировым в Камерном театре в 1934 г., представлял собой композицию из «Египетских ночей» Пушкина, «Цезаря и Клеопатры» Шоу, «Антония и Клеопатры» Шекспира.

² Позднее, в беседе «О современном сценическом раскрытии трагических образов Шекспира», Михоэлс говорил о постановке «Гамлета» в театре имени Вахтангова: «Шекспир должен был явиться в новом качестве. Но значит ли это, что нужно было Шекспиру эти новые качества приписать? Значит ли это, что надо было видоизменить Шекспира, сделать такой опы, какой был сделан режиссером Акимовым в Вахтанговском театре при постановке «Гамлета», где парадокс и трюк господствовали во всем, где Шекспир был подчинен каким-то заумным выкладкам, где Офелия оказалась уличной девкой, а Гамлет — просто студентом-пьянчужой, борющимся за престол, за власть? Конечно, такие опыты и такое «раскрытие» Шекспира — недопустимы».

Беседа состоялась в ВТО 29 февраля 1940 г. Стенограмма беседы опубликована в «Шекспировском сборнике» ВТО, М., 1958, стр. 462—478.

³ С. Э. Радлов ставил «Отелло» Шекспира в 1927 г. в Ленинградском академическом театре драмы, в 1932 г. — в Ленинградском Молодом театре, в 1935 г. — в Московском Малом театре.

⁴ Рецензия О. Литовского на спектакль «Король Лир» напечатана в «Правде» от 27 февраля 1935 г.

⁵ О первом выходе Лира С. Михоэлс, сообщая интересные дополнительные штрихи, рассказывал в 1940 г. в беседе «О современном сценическом раскрытии трагических образов Шекспира»: «Конечно, я вам могу продемонстрировать и затруднения. Вы сами понимаете, что ни у меня, ни в семье моей никогда королевского опыта не было. Правда, один тезка мой, говорят, был царем, — Соломон, но если уж считать это родством, то, во всяком случае, нам больше известно о его мудрости, нежели о том, как он царствовал».

Кроме этого, между нами говоря, поскольку мы с глазу на глаз: в самой моей фигуре (ведь вот везет некоторым моим коллегам-актерам), в моей фигуре королевского ничего нет. Может быть, сделать так, как писал Барнай? Он описывал, как Лир должен входить и выходить: «Он вышел. Уходит с гордо поднятой головой». А у меня, поднимай — не поднимай, ничего не выходит.

Тут пришлось идти от обратного. Пришлось принять эти данные — и свой рост, и свои возможности, и некоторые нелепости «структуры». «Выход Екклесиаста». Человек под восемьдесят лет. Внешний парад сохранился: музыка, придворные дамы, кавалеры, реверансы. Вышла Гонерилья, вышла Корделия, вышел шут. При этом по традиции шекспировских спектаклей, когда короля еще нет, Шут непременно лезет на трон. Ну и мы также не миновали этой подробности. И вдруг вся эта пышность замерла. Нет и музыки, только в одном сплошном реверансе застыли дамы. И выходит человек маленький, старый — ну никакого знака ни власти, ни величия, ничего. Посмотрел, пересчитал: Корделия нет. Велел всем сесть, сам сел, сидя пересчитал: нет Корделии. Корделия где-то там спряталась за тронном.

Зачем это было нужно? Если вы его выведете во всем королевском величии, в полном облачении, подчеркнете его величественность, его внешнюю предстательность, едва ли моментально предстанет король, но уж наверняка исчезнет мудрец. Самое важное здесь подчеркнуть мысль...» («Шекспировский сборник» ВТО, М., 1958, стр. 462—478).

⁶ И е р е м и я, И с а и я, И з е к и и л ь — легендарные библейские пророки, которым приписывается авторство отдельных книг Ветхого завета. Согласно религиозной легенде жили между IX и VI вв. до н. э.

ОБ ОБРАЗЕ ВООБЩЕ И ЛИРЕ В ЧАСТНОСТИ

Статья опубликована в журнале «Театр» № 6 за 1937 г.

Печатается по тексту журнала с сокращением некоторых мест, совпадающих с предыдущей статьей.

¹ О своей работе над образом Лира Людвиг Барнай рассказывает в книге «Воспоминания», изданной в Берлине в 1903 г. Отрывки из нее печатались в русском переводе в «Библиотеке театра и искусства», июль 1904 г., кн. 14.

ВООБРАЖЕНИЕ АКТЕРА

Беседа с молодыми актерами московских театров во Всероссийском театральном обществе в феврале 1937 г. Печатается по стенограмме. (Впервые — в сб. «Михоэлс», 1960.)

¹ В личном архиве С. М. Михоэлса сохранился черновик письма к И. Л. Андроникову, из которого явствует, что позднее (письмо относится к 1941 г.) С. М. Михоэлс переменял свое мнение об искусстве Андроникова. Михоэлс в этом письме прямо признает ошибочными свои прежние высказывания об Андроникове и называет создаваемые Андрониковым образы в полном смысле слова художественными.

² Автор сказки — И ц х о к - Л е й б у ш П е р е ц, еврейский поэт, драматург, новеллист.

О СЦЕНИЧЕСКОМ САМОЧУВСТВИИ

Беседа с молодыми актерами московских театров во Всероссийском театральном обществе 4 марта 1937 г. Публикуется по стенограмме. (Впервые — в сб. «Михоэлс», 1960.)

¹ Артистка Н. Н. Паркалаб играла Аню в спектакле «Вишневый сад» Театра-студии под руководством Р. Н. Симонова. Постановка А. М. Лобанова.

² Артистка И. В. Мурзаева участвовала в спектакле «Дубровский» Театра-студии под руководством Р. Н. Симонова.

«ТЕВЬЕ-МОЛОЧНИК». ОБ ОДНОМ ГЕРОЕ ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМА

Статья, опубликованная в журнале «Огонек» (1938, № 35/36). Печатается по тексту журнала.

ЛОЖЬ РЕЛИГИИ

Выступление по радио в октябре 1938 г. Печатается впервые, по рукописи, хранящейся в личном архиве С. М. Михоэлса.

О ПОЭЗИИ В ТВОРЧЕСТВЕ АКТЕРА

Беседа с актерами московских театров 15 мая 1939 г. Публикуется по стенограмме. (Впервые — в сб. «Михоэлс», 1960.)

С ЧЕГО НАЧИНАЕТСЯ ПОЛЕТ ПТИЦЫ?

Речь на собрании актива работников театрального искусства, посвященном состоянию театра и драматургии. Публикуется по тексту «Литературной газеты» от 26 мая 1939 г.

¹ Более подробное изложение взглядов С. М. Михоэлса на систему К. С. Станиславского и на значение книги К. С. Станиславского «Работа актера над собой» см. в следующем его докладе — «Роль и место режиссера в советском театре».

² Иудейскому царю Давиду (конец XI — начало X в. до н. э.) легенда приписывает создание книги псалмов (Псалтыря).

³ Статья А. А. Фадеева «Коммунистическое воспитание трудящихся и советское искусство» была опубликована в «Правде» 16 апреля 1939 г.

РОЛЬ И МЕСТО РЕЖИССЕРА В СОВЕТСКОМ ТЕАТРЕ

Доклад и заключительное слово С. М. Михоэлса на Всесоюзной режиссерской конференции, происходившей в Москве с 13 по 20 июня 1939 г. Печатается по тексту сборника «Режиссер в советском театре. Материалы первой Всесоюзной режиссерской конференции», М.—Л., «Искусство», 1940.

¹ А. Д. Попов выступал на конференции с докладом «О творческом воспитании актерского коллектива».

² Режиссеры Л. М. Литвинов, Б. А. Бабочкин, Б. М. Сушкевич, И. Я. Судаков полемизировали с докладом С. М. Михоэлса, упрекая его в умалении значения системы К. С. Станиславского и в недооценке книги Станиславского «Работа актера над собой». Б. М. Сушкевич утверждал, что С. М. Михоэлс недооценивает книгу, и настаивал: «В книге Станиславского есть прежде всего то, что, по моему, является обязательной азбукой для каждого художника». И. Я. Судаков, возражая С. М. Михоэлсу, высказал мысль, что «нельзя бояться нивелировки. Это совсем не плохо, что методология воспитания артиста у нас будет одна и та же; это значит, что мы будем говорить на одном языке, на языке нашего мастерства, а мастерство может видоизменяться от индивидуальности и таланта». Л. М. Литвинов заявил, что «образность Михоэлса является по существу противопоставлением системе...». При этом Литвинов попытался дать свое, не выдерживающее серьезной критики определение образности: «Образ,— сказал он,— это сравнение, ассоциация. А сравнение никогда не бывает точным...». Наконец, Б. А. Бабочкин заявил: «Совершенно неожиданный, вредный для советского театра вывод — о недопустимости единого метода — сделал С. М. Михоэлс».

Все эти возражения С. М. Михоэлсу были в большой мере основаны на неправильном понимании его доклада. Ю. А. Завадский на той же конференции заметил, что Михоэлса неправильно поняли, что «С. М. Михоэлс говорит о другом, о чем действительно приходится говорить во весь голос,— о том, во что обращается система Станиславского. Станиславский считал миссией своей жизни борьбу с ремеслом. Превращение системы в догму есть превращение ее в ремесленное руководство. Именно против догматизма в понимании и применении системы Станиславского и выступал С. М. Михоэлс».

³ Режиссер Э. Б. Лойтер утверждал на конференции, что «обговаривание основных мизансцен во время застольных репетиций приносит большой эффект».

ДРАМА И ТЕАТР

Статья, написанная в 1939 г. Печатается по рукописи, хранящейся в личном архиве С. М. Михоэлса. (Впервые — в сб. «Михоэлс», 1960.)

ГЕРОИ, ВОЛНУЮЩИЕ МОЕ ВООБРАЖЕНИЕ

Печатается по тексту газеты «Вечерняя Москва» от 5 октября 1940 г.

УЛАНОВА — ДЖУЛЬЕТТА

Набросок неопубликованной статьи С. М. Михоэлса (печатается по рукописи, хранящейся в его личном архиве) и выступление на заседании Комитета по Гос. премиям при СНК СССР 24 ноября 1940 г. Печатается по стенограмме. (Впервые — в сб. «Михоэлс», 1960.)

АКТЕРСКОЕ ПРИЗВАНИЕ

Печатается по тексту газеты «Советское искусство» от 29 декабря 1940 г.

«ИСПАНЦЫ» ЛЕРМОНТОВА

Печатается по тексту журнала «Театральная неделя», 1941, № 16, стр. 12—13.

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ И ИДЕЙНЫЙ ЗАМЫСЕЛ

Доклад и заключительное слово С. М. Михоэлса на совещании по творческим вопросам режиссуры во Всероссийском театральном обществе.

Доклад печатается по тексту журнала «Театр» (1941, № 4), заключительное слово — по стенограмме.

¹ А. Попов говорил на совещании о трактовке роли Робинзона в спектакле Театра Революции «Бесприданница». Ставил спектакль Ю. Завадский, Робинзона играл Д. Орлов, Ларису — М. Бабанова.

² В работе В. И. Ленина «К вопросу о диалектике» говорится:

«Всякое отдельное тысячами переходов связано с другого рода отдельными (вещами, явлениями, процессами) и т. д. Уже здесь есть элементы, зачатки понятия *необходимости*, объективной связи природы etc. Случайное и необходимое, явление и сущность имеются уже здесь, ибо говоря: Иван есть человек, Жучка есть собака, это есть лист дерева и т. д., мы *отбрасываем* ряд признаков как *случайные*, мы отделяем существенное от являющегося и противопоставляем одно другому.

Таким образом в *любом* предложении можно (и должно), как в «ячейке» («клеточке»), вскрыть зачатки *всех* элементов диалектики, показав таким образом, что всему познанию человека вообще свойственна диалектика». См.: В. И. Ленин, Полн. собр. соч., изд. 5-е, т. 29, стр. 318—321.

ПРАЗДНИК ДРУЖБЫ НАРОДОВ

Выступление по радио 7 ноября 1942 г. Печатается по рукописи, хранящейся в личном архиве С. М. Михоэлса. (Впервые — в сб. «Михоэлс», 1960.)

ОДНОЭТАЖНА ЛИ АМЕРИКА?

Статья, написанная С. М. Михоэлсом в соавторстве с И. С. Фейером, опубликована в журнале «Война и рабочий класс», № 3 за 1944 г. Печатается по рукописи, сверенной с текстом журнала.

ИСКУССТВО В АМЕРИКЕ

Беседа с актерами и режиссерами московских театров во Всероссийском театральном обществе 24 января 1944 г. Печатается по стенограмме. (Впервые — в сб. «Михоэлс», 1960.)

ЧАПЛИН

Две беседы: в Доме кино 7 февраля 1940 г. (печатается по стенограмме, хранящейся в архиве С. М. Михоэлса) и в ВОКС весной 1944 г. (печатается по тексту бюллетеня ВОКС).

ПЯТЬ ДНЕЙ В МЕКСИКЕ

Статья, написанная С. М. Михоэлсом в соавторстве с И. С. Ферером, опубликована в журнале «Война и рабочий класс», 1944, № 4. Печатается по тексту журнала.

ВОЗМОЖНО ЛИ «АПОЛИТИЧНОЕ» ИСКУССТВО?

Беседа с актерами и режиссерами московских театров во Всероссийском театральном обществе 17 июля 1944 г. Печатается по стенограмме. (Впервые — в сб. «Михоэлс», 1960.)

ХЕНКИН

Вступительное слово к творческому вечеру В. Я. Хенкина 31 января 1944 г. в Доме актера ВТО. Печатается по стенограмме. (Впервые — в сб. «Михоэлс», 1960.)

ШОСТАКОВИЧ

Выступление на заседании Комитета по Гос. премиям при СНК СССР 16 марта 1944 г. Печатается по стенограмме. (Впервые — в сб. «Михоэлс», 1960.)

О МИЗАНСЦЕНЕ

Обработанная стенограмма доклада на заседании Кабинета актера и режиссера ВТО 21 февраля 1945 г. Опубликована в «Театральном альманахе» ВТО, М., 1946, № 2 (4). Печатается по тексту альманаха с сокращением некоторых конкретных примеров, приводившихся в других статьях и выступлениях Михоэлса.

ВЕЛИКИЕ СОБЫТИЯ

Выступление по радио 1 мая 1945 г. Печатается по рукописи, хранящейся в личном архиве С. М. Михоэлса. (Впервые — в сб. «Михоэлс», 1960.)

ПОБЕДА!

Выступление по радио 9 мая 1945 г. Печатается по рукописи, хранящейся в личном архиве С. М. Михоэлса. (Впервые — в сб. «Михоэлс», 1960.)

ТРУД АКТЕРА

Беседа в Кабинете актера и режиссера ВТО 30 декабря 1945 г. Публикуется впервые, по стенограмме, хранящейся в архиве ВТО.

НЕСЫГРАННЫЕ ШЕКСПИРОВСКИЕ РОЛИ

Речь на шекспировской конференции ВТО 25 апреля 1946 г. Впервые опубликована в журнале «Театр», 1964, № 4. Печатается по тексту журнала, сверенному со стенограммой, хранящейся в архиве ВТО.

ЭТИКА СОВЕТСКОГО АРТИСТА

Выступление на совещании, посвященном вопросам этики советского актера, во Всероссийском театральном обществе в 1946 г. Публикуется по стенограмме. (Впервые — в сб. «Михоэлс», 1960.)

СЛУЖУ СОВЕТСКОМУ НАРОДУ!

Печатается по тексту журнала «Огонек», 1947, № 44.

ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ

Печатается по рукописи, хранящейся в личном архиве С. М. Михоэlsa. Некоторые записи сделаны самим Михоэлсом и перепечатаны на машинке, другие высказывания Михоэlsa записаны его женой А. П. Потоцкой-Михоэлс.

Статьи и воспоминания о С. М. Михоэлсе

Статьи и воспоминания Ю. А. Завадского, П. А. Маркова, Б. И. Зингермана были напечатаны в книге: С. М. Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Для настоящего издания Ю. А. Завадский и Б. И. Зингерман расширили свои статьи. Воспоминания и статьи С. М. Нельс, Ю. А. Головащенко, А. Г. Тышлера, И. С. Козловского, А. П. Потоцкой-Михоэлс написаны для настоящего сборника и печатаются впервые.

Статья А. М. Эфроса, написанная в 1949 г., публикуется по рукописи, предоставленной Н. Д. Эфрос.

Статья Мих. Левидова была впервые напечатана в журнале «Литературный критик», № 4, 1935; статья Переца Маркиша — в журнале «Театр и драматургия», № 4, 1935. Обе статьи даются по тексту названных журналов.

Воспоминания И. Л. Андроникова печатаются по тексту его книги «Я хочу рассказать вам» (М., «Советский писатель», 1960); воспоминания Л. Леонова — по книге: Леонид Леонов. Театр (том второй М., «Искусство», 1960).

Краткая летопись жизни и творчества С. М. Михоэlsa

1890, 16 марта. Родился в Двинске в семье Вовси.

«Родительский дом — типично еврейский, патриархальный, насыщенный глубоким фанатизмом отца. Воспитание свое получил в хедере, где обучался еврейской грамоте, библии, талмуду...

...Интерес к театру обнаружил в раннем детстве, неизгладимое впечатление оставили пурим-шпилеры, посещавшие наш дом ежегодно во время праздников Пурим. Захватывала театральнo-обрядовая сторона еврейских праздников. В раннем детстве видел еще один из спектаклей еврейской труппы Фишзона. Ставили «Колдунью». Спектакль произвел огромное, неизгладимое впечатление. До пятнадцати лет иных театральнo-впечатлений не имел.

С. Михоэls. Автобиография.—
Сб. «Актеры и режиссеры», М.,
1928.

1903. «Лишь в тринадцать лет начал обучаться систематически светским наукам и русскому языку».

Т а м ж е.

1905. Поступил в реальное училище в Риге.

1908. Окончил реальное училище.

1911. Поступил в Киевский коммерческий институт.

1915. Поступил на юридический факультет Петроградского университета.

1918. Принят в Еврейскую театральную студию А. М. Грановского.

«На вопрос, как я стал актером, я бы мог ответить, что на первый взгляд это было чрезвычайно случайным. Возвращаясь из университета, где я учился, я встретил приятеля (кстати, впоследствии одного из актеров нашего театра), который сообщил мне, что открывается еврейская театральная школа. Я сразу понял значение этого события — театральнo-школы в истории еврейского театра не существовало.

Приходилось иногда в кругу своих приятелей по учебе спеть песенку, изобразить кого-либо из профессоров, но все это было лишь слабым намеком на то, что я мог бы заняться актерским ремеслом. Узнав от приятеля о школе, я отправился туда и поступил. Как видите, как будто все — случайно, но это лишь на первый взгляд. Мне

было тогда двадцать девять лет, и если вдуматься, то это становится очень показательным. Это значит, что эти мои двадцать девять лет прожиты в прошлом, которое не давало мне возможности отдаться своему призванию, и что именно революция открыла мне широкий простор, дала возможность всецело отдаться искусству».

Выступление С. М. Михоэlsa по радио, 1935. Стенограмма *.

1919, 23 января. Первый вечер Еврейской студии в Петрограде.

«Слепые» Метерлинка (постановка А. Грановского, художник А. Бенуа, композитор И. Ахрон) — Первый слепорожденный.

«Грех» Ш. Аша (постановка и оформление А. Грановского, композитор С. Розовский) — Старый еврей.

— Принял сценический псевдоним — Михоэлс.

1919, июль. Второй вечер Еврейской студии в Петрограде.

«Амнон и Томор» Ш. Аша (постановка и оформление А. Грановского, композитор С. Розовский) — Ионадав.

«Строитель» С. Михоэlsa (постановка и оформление А. Грановского, композитор А. Маргулян) — Дух былого.

1919, июль. Третий вечер Еврейской студии в Петрограде.

«Уриэль Акоста» К. Гуцкова (постановка Я. Унгерн-Штернберга, художник М. Добужинский, композитор С. Розовский) — Уриэль Акоста.

«Это был типичный ученический период искательства форм еврейского театра, чреватый ошибками и пленением чуждыми и далекими влияниями западноевропейского театра в его позднейшей модернистско-символической формации. Для Михоэlsa же это были первые робкие шаги на сцене вообще».

М. Загорский, С. М. Михоэлс. — «Красная нива», 1927, № 14, стр. 27.

1920. Переезд студии в Москву.

1921, 1 января. Вечер Шолом-Алейхема (постановка А. Грановского, художник М. Шагал, композитор И. Ахрон).

«Агенты» — Менахем-Мендель.

«Магатов» — реб Алтер.

«Новый театр начался со школы, где должен был воспитаться новый актер. Это была первая в мире еврейская театральная школа.

Быстро зрели силы под жарким солнцем борьбы и побед. Уже в 1919 году школа показывает первые работы, а в 1920—1921 годы превращается в театр.

Театр оказался аккумулятором лучших творческих сил. К нему тянулись художники, музыканты, писатели, общественные деятели...

Из-за отсутствия нового драматургического материала театр обратился к еврейской классике, и именно в ее постановках дал первый бой мелкобуржуазной идеологии.

Переоценка старых ценностей стала линией идеологического поведения театра. Он с ожесточением обстреливал идеологические по-

* Стенограммы и рукописи хранятся в личном архиве С. М. Михоэlsa.

зиции местечковых масс и мелкобуржуазной интеллигенции с высот творений Менделеева Мойхер-Сфорима — патриарха еврейской литературы, Шолом-Алейхема и Переца...»

С. Михоэлс, 15 лет ГОСЕТ,
Рукопись, 1935.

1921, 13 февраля. *«Перед рассветом»* А. Вайтера (постановка и оформление А. Грановского, композитор И. Ахрон) — Д е д.

1921, 6 июня. *«Бог мести»* Ш. Аша (постановка А. Грановского, художник И. Рабинович) — Ш а п ш о в и ч.

1921, 24—26 июля. *«Мистерия-Буфф»* Вл. Маяковского на немецком языке (в переводе Риты Райт) для делегатов III Конгресса Коминтерна (постановка А. Грановского, один из режиссеров-ассистентов — С. Михоэлс, художники Н. Альтман и Е. Равдель) — И н т е л л и г е н т.

1922, 9 апреля. *«Уриэль Акоста»* К. Гудкова (вторая редакция; постановка А. Грановского, художник Н. Альтман, композитор С. Розовский) — У р и э л ь А к о с т а.

1922, 2 декабря. *«Колдунья»* — «еврейская игра» по А. Гольдфадену (постановка А. Грановского, художник И. Рабинович, композитор И. Ахрон) — Г о л ь д ф а д е н.

«Они давно ждут и ищут друг друга. Гольдфаден — человек 80-х годов — сын народа... Он вскормлен еврейским балаганным плясуном, насыщен творчеством еврейского народного шута, вдохновлен голый целесообразностью сюжета народного эпоса...»

Он отец еврейского театра — его первый актер и режиссер.

Гольдфаден — с одной стороны.

А с другой — Еврейский Камерный театр, созданный суровым дыханием Октября. Еврейский Камерный театр должен вернуть отцу еврейских комедиантов его место — сцену возрождающегося еврейского театра.

Эта встреча неизбежна в путях, которыми идет Еврейский Камерный театр.. Мы, еврейские комедианты, трепетно ждем ее.

С. Михоэлс, Гольдфаден и
Еврейский Камерный театр.—
«Зрелища», 1922, № 7.

«В этой работе, в ряде грубых жестов, необычных приемов опрокидывались традиции, опошленные временем, традиции существовавшей до того еврейской сцены.»

В «Колдунье» театр сформулировал свои возможности, показывал свою радость освобожденных комедиантов, радость, которую ощущали и те, кто наполняли зрительный зал — люди со свежими рубцами недавних революционных боев, — радость по поводу того, что сердце и легкие революции работают интенсивно, бодро и творчески.»

С. Михоэлс, Навстречу новому зрителю.— «Советское искусство», 7 ноября 1933 г.

1923, 12 мая. *«Карнавал еврейских масок»* И. Добрушина, А. Кушнирова и Н. Ойслендера (постановка А. Грановского, художники И. Рабичев и А. Степанов, композитор Л. Пульвер) — В о ж а к в о р о в с к о й в а т а г и.

1923, 2 октября. «200000» — музыкальная комедия по Шолом-Алейхему (обработка И. Добрушина, постановка А. Грановского, художники И. Рабичев и А. Степанов, композитор Л. Пульвер) — Шимеле Сорокер.

«Итак, бедный еврей Шимеле Сорокер выиграл двести тысяч. Почти выиграла мы — зрители. Еще один, еще другой тираж — и мы вытнем ту чудесную бумажку, где будет сказано, что подлинная еврейская народная комедия в наших руках...

И вот еще немного, еще несколько шагов — и еврейская народная комедия полно, красочно утвердится на пороге Камерного театра. Своей последней постановкой он показал, как он умеет работать...

А Михоэлсом — этим исключительным артистом исключительного дарования — он показал и доказал всю жизненность, всю правильность своего подхода, своих целей и возможностей».

Андрей Соболев, Почти выигрыш. — «Театр и музыка», 1923, № 36.

«Его заинтересовала социальная природа восприятия мира и конфликт между идеологией местечкового портного и неожиданно изменившимися условиями его жизни. Отсюда элементы гофманиады в его поведении. Образ Сорокера начал складываться, когда Михоэлс нашел отправное образное для него допущение, когда понял, что его определяют черты «гофмановского портного». Отсюда образность его приключений. В рассказах Шолом-Алейхеа много добродушия и трагической боли. Михоэлс превратил добродушие в грустный лиризм, а боль в подлинную трагедию. Он полнее и глубже раскрыл то значительное и мудрое, что таилось в творчестве Шолом-Алейхеа».

П. Новицкий, Образы актеров, М., 1941, стр. 142—143.

1924, 29 марта. «Три еврейские изюминки» И. Добрушина и Н. Ойслендера (постановка А. Грановского, режиссеры П. Вульф и С. Михоэлс, художники И. Рабичев и А. Степанов) — Лейбш.

«В качестве легкого веселого спектакля этот вечер пародий — из ряда вон выходящее зрелище. Можно сказать, что это самый веселый спектакль сезона. Еврейский Камерный порадовал нас крепкой, красочной опереттой, не в опошленном ее виде. В этом театральная ценность вечера пародий...

Все три пародии густо пронизывают социальное содержание, струя антирелигиозности, антираввинизма, антисионизма — крепкая сатира».

«Известия», 1 апреля 1924 г.

1925. Фильм «Еврейское счастье» (сценарий по Шолом-Алейхему, режиссура А. Грановского и Г. Гричер-Черикова, художник Н. Альтман, композитор Л. Пульвер) — Менахем-Мендель.

«Еврейское счастье» было моей первой картиной. И если мой опыт вышел удачным, то, я думаю, только потому, что я учел тот множитель, на который необходимо помножить театральную игру, дабы быть понятным и ярким на экране. Я задался целью создать в картине не маску, а образ».

С. Михоэлс. — «Кино», 1925, № 36.

1925, 5 февраля. «Ночь на старом рынке» — трагический карнавал по И.-Л. Перецу (постановка А. Грановского, художник Р. Фальк, композитор А. Крейн) — первый бадхен.

«В своем «трагическом карнавале» театр прощается с «запоздалым миром еврейского средневековья» жестоко и зло. Все то, что ранее было намечено в постановках ГЕТ, в этом спектакле доведено до предела, до монументальной строгости и сгущенности... Два небольших действия, не связанные определенным сюжетом, с «бесперывной сменой сцен, лишенных видимой связи», основаны на поэме Переца... На ее фоне театр и построил свой ядовитый «трагический карнавал» из двух частей — «умирающего, вымирающего города» и «ожившего кладбища». Два пуга — еврейских скомороха — являются ироническими и насмешливыми пояснителями показываемого мрачного и волнующего зрелища. Их остро и легко играют Михоэлс и Зускин».

П. М. [Марков], «Ночь на старом рынке». — «Правда», 14 февраля 1925 г.

1925, 15 ноября. *«Доктор»* Шолом-Алейхема (постановка А. Грановского, художник Н. Альтман, композитор А. Крейн) — С в а т р е б Ш о л о м.

1926, 17 января. *«Десятая заповедь»* — опера-памфлет по А. Гольдфадену (обработка И. Добрушина, постановка А. Грановского, художник Н. Альтман, композитор Л. Пульвер) — А х и т о й ф е л ь (злой ангел).

«Десятая заповедь» — первая еврейская революционная оперетта... Используя прием обозрения, театр водит зрителя по многим закоулкам неба и земли. Не жалея красок, нарисованы быт еврейского буржуа, где ханжество живет в содружестве с развратом, Палестина, где праматерь Рахиль — «старая декорация», а английские полисмены — «новая декорация», где могилы святых электрифицированы и сконцентрированы в одном месте и где с «мисс Рашель» (праматерь Рахиль) можно говорить по телефону, карнавал в кафе де Пари, где гуляющая публика чествует лидеров 2-го Интернационала... Весь спектакль напоен красками, ритмом, музыкой, смехом...

О Михоэлсе говорить много не приходится, ничего не прибавишь к его вполне заслуженной славе. Его Ахитойфель — яркий, безукоризненно очерченный тип».

Г. Рыклин, «Десятая заповедь». — «Известия», 26 января 1926 г.

1926, февраль. Присвоено звание заслуженного артиста РСФСР.

1926, 8 апреля. *«137 детских домов»* — комедия А. Вевюрко (постановка А. Грановского, художник Н. Альтман, композитор А. Крейн) — Ш и н д е л ь.

1927, 9 января. *«Труадек»* — эксцентрическая оперетта по Жюлю Ромену (постановка А. Грановского, художник Н. Альтман, композитор Л. Пульвер) — Т р у а д е к.

1927, 20 апреля. *«Путешествие Вениамина III»* — трогательная эпопея по Менделеевой-Сфориму (постановка А. Грановского, художник Р. Фальк, композитор Л. Пульвер) — В е н и а м и н.

«...Хвалить Михоэлса — повторять старые истины. А не хвалить его за прекрасно очерченный тип местечкового Дон-Кихота — Вениамина — нельзя. Михоэлс остается на прежней высоте».

Г. Рыклин, «Путешествие Вениамина III». — «Известия», 1 мая 1927 г.

1928, 20 февраля. *«Человек воздуха»* по Шолом-Алейхему (монтаж И. Добрушина, постановка А. Грановского, художник Д. Штеренберг, композитор Л. Пульвер) — Менахем-Мендель.

«Маленький, приземистый, в твердой шляпе по уши, на рахитичных ногах, в смешном сюртуке, с неповторимыми еврейскими ужимками и тоскующими глазами странствует Менахем-Мендель по свету в поисках «счастья» и «дел», повсюду их находит и нигде не «поспевает». Михоэлс знает, какие силы создали эту нелепую, жалкую и смешную фигуру. И он смеется «сквозь слезы» над своим горе-героем, сообщая ему большую человеческую теплоту и убедительность».

И. Крути, «Человек воздуха». — «Современный театр», М., 1928, № 15.

1928, апрель — декабрь. Гастрольная поездка ГОСЕТ в Германию, Францию, Бельгию, Голландию и Австрию.

1929. Назначен художественным руководителем ГОСЕТ.

1930, 15 января. *«Глухой»* Д. Бергельсона (постановка С. Радлова, художник И. Рабинович) — Глухой.

1931. Начал преподавать в техникуме ГОСЕТ.

1931, март. *«Нит гедайгет»* П. Маркиша (постановка С. Михоэла и С. Радлова, художник И. Рабинович).

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

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

Дискуссия в Комакадемии. «Две «Земли». — «Советское искусство», 7 апреля 1931 г.

1931, 7 ноября. *«Четыре дня»* М. Даниэля (постановка С. Михоэла и С. Радлова, художник И. Рабинович, композитор Л. Пульвер) — Юлиус.

1932, 12 марта. *«Спец»* И. Добрушина и И. Нусинова (постановка С. Михоэла, художник А. Степанов) — инженер Берг.

«В беседе с нашим сотрудником постановщик спектакля С. М. Михоэлс сказал:

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

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

Музыка, свет, цвет, расширенный жест, подчеркнутая мелодика речи, костюмы и гримы, пытающиеся максимально подчеркнуть те широкие обобщения, которые дает каждый персонаж, — вот средства, которыми осуществляется в спектакле пьеса».

«Вечерняя Москва», 18 января 1932 г.

1933, 8 октября. *«Мера строгости»* Д. Бергельсона (постановка С. Михоэлса, художник М. Аксельрод, композитор Л. Пульвер).

«...работой театра, сданной почти накануне XVI Октябрьского праздника, является *«Мидас гадин»* (*«Мера строгости»*). В этой работе театр ставил перед собой задачи критической переоценки всего накопленного в прошлом творческого опыта. ГОСЕТ хотелось создать спектакль глубоко современный (тема борьбы между анархической революционной стихией и организующей и целеустремленной волей пролетариата), и одновременно органичный для себя, с учетом всей специфики его творческой индивидуальности, иначе говоря, создать спектакль подлинно социалистический по своему содержанию и национальный по своей форме».

С. Михоэлс, Навстречу новому зрителю.— «Советское искусство», 7 ноября 1933 г.

1934, 10 ноября. *«Миллионер, дантист и бедняк»* Лабиша (постановка Л. Муссинака, художник А. Лабас, композитор Л. Пульвер) — дантист Гредан.

«Первой премьерой текущего года будет водевиль, поставленный французским режиссером Муссинаком, построенный на материале водевилей Лабиша. Театр переносит творческую работу не только в иную обстановку, не только соприкасается с иными формациями образов, но сталкивается с новым жанром.

Водевиль Лабиша несомненно могут быть отнесены к классическим водевилям. Им близка комедия положений, которую потом крепко усвоила кинокомедия, найдя удачную форму знаменитейших киномасок Макса Линдера, Чарли Чаплина, Гарольда Ллойда.

Для ГОСЕТ спектакль Лабиша имеет большое учебное значение. Театр много погрудился над изучением приемов этого нового жанра актерской игры, нового ракурса, в котором актер раскрывает содержание образа».

С. Михоэлс, Государственный Еврейский театр. Печатается по рукописи, хранящейся в личном архиве С. Михоэлса; в сокращенном виде напечатано в «Правде» 13 ноября 1934 г.

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

Надо было видоизменить самый жанр водевиля, осовременить его в соответствии с требованиями советской действительности, выделить из клубка ловко запутанных автором нитей интриги основную, подчеркнуть характерные черты таланта Лабиша, показать, что его ирония не просто ирония веселого зубоскала-карикатуриста, не идущая дальше поверхности явлений, а горькая ирония сатирика. Для этого нужно было добиться, чтобы в финале пьесы прозвучала не как легкомысленный водевиль, а как трагикомедия...

Артистам ГОСЕТ пришлось немало поработать над собой, чтобы освободиться от старой привычной манеры игры. В свое время эта ма-

нера обеспечивала им успех, но сейчас имеется опасность, что она превратится в своего рода канон.

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

Леон Муссиак, Французский водевиль в ГОСЕТ.— «Известия», 21 октября 1934 г.

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

Старый добрый Лабаш,— он, пожалуй, воскликнул бы: «Я не думал, что сказал так много!»

Диалоги его усилены, реплики, счастливо заимствованные из других пьес Лабаша, подчеркивают социальный смысл многих сцен и поновому освещают характеры...

Тонкое сочетание музыки, танца и комедии превращает обычный водевиль в поэтическую пародию, окрашенную легкими и современными цветами. Темперамент еврейских актеров помогает этому...

...Замечательный артист Михоэлс создает из дантиста Гредана образ, не раз соприкасающийся по своей выразительности с лучшими образами Чаплина...

...Если бы старый Лабаш был с нами в Москве! Это с нашей стороны не просто игра ума. Так или иначе, для каждого французского зрителя постановка одного из лучших водевилей Лабаша на замечательной советской сцене — счастливая неожиданность».

Жан-Ришар Блок. Если бы Лабаш был в Москве.— «Правда», 21 декабря 1934 г.

1935, 10 февраля. «Король Лир» В. Шекспира (постановка С. Радлова, художник А. Тышлер, композитор Л. Пульвер) — Лир.

«...Подлинной неожиданностью, без всякого преувеличения — потрясением оказался для меня «Король Лир»! Должен сказать, что эта пьеса является наиболее близкой и любимой мною из всего шекспировского репертуара. Поэтому я шел в театр на спектакль с нескрываемым недоверием. Я даже предупредил Михоэлса, чтобы мне было оставлено такое место в театре, с которого я мог бы подняться и уйти, когда мне это заблагорассудится. Но вот я в партере. Я понял сокровенный трагический смысл жеста рук актера Михоэлса во второй сцене первого акта, и я понял также, что с такого спектакля уходить нельзя. Со времен моего учителя великого Ирвинга я не запомню такого актерского исполнения, которое потрясло бы меня так глубоко до основания, как Михоэлс своим исполнением Лира. Я не умею и не люблю говорить комплиментов даже там, где имею для этого достаточные основания».

Но какие бы похвалы 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».

«Три разговора с Гордоном Крэгом». — «Советское искусство», 5 апреля 1935 г.

«Король Лир» в Еврейском театре идет как трагедия еврейского отца, проклявшего по Библии дочь свою, гневного, как Саваоф, смешного и старого и сумасшедшего, как Иов, отсюда и убедительность образа, неожиданно, отсюда краски новые... плач его над трупом Корделии — почти библейское прощание с телом... (У Михоэlsa умерла молодая жена, он провожал ее, шел за гробом и разговаривал все время... и теперь играет это отчаяние над трупом мнимой дочери...) ...он кричит тонким голосом, тихим оттого, что напряжение слишком велико... о-о-о-о... кричит и ложится около дочери, а руки ему оправляют уже служители...»

А. А ф и н о г е н о в, Дневники и записные книжки, М., 1960, стр. 223—224.

«Он создал глубокий, философский, художественный образ Лира.. С огромным мастерством раскрыл Михоэлс не только внутренний мир короля, но и характерные особенности всего того мира, в котором жил и погиб величественный слепец. Какие глубокие мысли окрыляли эту работу артиста! Какой волнительный, напряженный путь философских поисков!»

Н. О х л о п к о в, Художественный образ спектакля. — Сб. «Мастерство режиссера», М., 1956, стр. 117.

1935, 5 марта. Присвоено звание народного артиста РСФСР.

1936, 14 октября. «Разбойник Бойтре» М. Кульбака (постановка С. Михоэlsa, художник А. Тышлер, композитор Л. Пульвер).

«Жесточайшие гонения и преследования евреев в мрачную эпоху Николая I, тяжкие законы о рекрутчине и выселении евреев из деревень, скитания бесприютных, вымирающих от голода и болезней бедняков по лесам и дорогам — все это образует исторический фон пьесы М. Кульбака. На этом фоне автор воспроизводит легенду о народном разбойнике-мстителе Бойтре, беглом рекруте, ставшем вожакom бедняков.

В противовес своим некоторым старым постановкам, идеализовавшим прошлое, рисовавшим его в мягких, лирических тонах, театр в этой постановке стремится показать нарастание в еврейских массах гнева и ненависти к своим угнетателям. Строя свою работу на внимательном изучении истории, мы хотим дать советскому зрителю кипящий социальными страстями народный исторический спектакль, глубоко национальный по форме, пронизав его еврейской народной песней и музыкой.

Спектакль «Разбойник Бойтре» воскрешает на нашей сцене мрачные страницы истории еврейского народа».

С. М и х о э л с, «Разбойник Бойтре». — «Известия», 9 октября 1936 г.

1937, 11 апреля. «Суламифи» С. Галкина (по А. Гольдфадену, постановка С. Михоэlsa, художник В. Рындин, композитор Л. Пульвер).

«Постановщик новой «Суламифи» народный артист республики Михоэлс рассказал о принципах этого спектакля...

Лирическая история нежной любви юной Суламифи и храброго Абесалома отражена с большой трогательностью и теплотой в простых, взволнованных стихах Галкина и мелодичных, использующих народные напевы песнях Гольдфадена — Пульвера. Сказочные образы Суламифи, ее возлюбленного и верных, неразлучных друзей — козы, кошки, собаки — нашли яркие литературно-музыкальные характеристики.

Спектакль по теме, близкой известным созданиям народного эпоса («Кыз-Жибек» у казахов, «Абесалом и Этери» — у грузин), может прозвучать возвышенной поэмой о любви и верности, о человеческом благородстве и чувстве долга...

ГОСЕТ впервые ставит оперу. Это сложное испытание для театра. Постановка легенды допускает известную условность, но здесь не должна быть нарушена естественность человеческих переживаний, вера в реальность людей и событий, как это нередко было в ГОСЕТ.

«Суламифь» должна в известной мере быть ответом «Колдунье» Грановского с ее эстетской утонченностью. Театру следует богаче использовать фольклор, традиции народного искусства.

«Советское искусство», 11 февраля 1937 г.

«Я утверждаю, что «Суламифь» была необходимым этапом нашей работы, полезным этапом, и пусть эта постановка не разрешила целого ряда проблем, все же она была важной потому, что приблизила нас к подлинным богатствам фольклора, научила нас понимать и выражать новые для нас эмоции и страсти».

Речь С. М. Михоэлса на собрании труппы ГОСЕТ в апреле — мае 1937 г. Стенограмма.

1937, 7 ноября. «Семья Овадис» П. Маркиша (постановка С. Михоэлса, художник А. Тышлер, композитор Л. Пульвер) — *З а й в л О в а д и с*.

«Что должна представлять собой постановка «Семьи Овадис»? Наша задача — обрисовать не только героя, но и среду, именно — семью, в которой он возрос. Это — «пролетарское гнездо» как бы в ответ на «дворянское гнездо»...

В спектакле должны быть выражены красота, сила, могущество народа, который ощутил, наконец, твердую почву под ногами. Таким должен быть спектакль... Я убежден, что Овадис откроет новую галерею сильных людей, героев, которые, наконец, заиграют у нас на сцене и в первый раз должны заиграть по-настоящему к двадцатилетию Октябрьской революции».

Речь С. М. Михоэлса на собрании труппы ГОСЕТ в апреле — мае 1937 г. Стенограмма.

1938. Фильм «Семья Оппенгейм» (по роману Лиона Фейхтвангера, постановщик Г. Рошаль) — *д о к т о р Я к о б и*.

1938, 27 ноября. «Тевье-молочник» по Шолом-Алейхему (инсценировка И. Добрушина и Н. Ойслендера, постановка С. Михоэлса, художник И. Рабинович, композитор Л. Пульвер) — *Т е в ь е*.

«Инсценировка сделана и спектакль построен на материале целой серии монологов Шолом-Алейхема, объединенных под общим названием «Тевье-молочник». Шолом-Алейхем писал эту серию на протяжении двадцати лет. Произведение получилось удивительно цельным, пе-

перосло рамки монологов и фактически является по своему значению, по глубине, по охвату — поэмой. Герой — Тевье-молочник — один из немногих положительных образов в творчестве Шолом-Алейхема... Сын народа, связанный с этим народом самыми тесными узами, Шолом-Алейхем глубоко демократичен, гуманен, лиричен. Именно эти черты его мироощущения наиболее полно выражены в Тевье-молочнике.

...В самые трагические минуты Тевье спасает его органическая связь с народом, его удивительное народное чутье...»

С. Михоэлс, «Тевье-молочник». — «Декада московских зрелищ», 1938, № 34.

1939. Начал работать над ролью Ричарда III (постановка не была осуществлена).

«Есть роли, над которыми актер часто задумывается: это роли-мечты, владеющие им по многу лет. Я страстно желаю сыграть Ричарда III, одного из самых циничных и противоречивых героев мировой драматургии, человека волевого, действенного, ни перед чем не останавливающегося, не привыкшего отступать.

Я хочу попытаться психологически разгадать природу, характер, душевный строй врага — врага всего человеческого, всего прекрасного, врага морально-устойчивого и сильного, нашего сегодняшнего врага. Однако мне кажется, что сводить вопрос только к оправданию или осуждению «злодея» в Ричарде III — слишком маленькая задача. Конечно, его следует показать таким, как его задумал Шекспир. Но на советской сцене Ричарда надо играть не как «автономное» проявление пусть и свихнувшегося «человеческого духа», а как уродливое и трусливое порождение социальной среды его эпохи».

С. Михоэлс, Мечта о роли. — «Литературная газета», 20 апреля 1939 г.

1939, 9 марта. Вошел в состав Художественного совета Комитета по делам искусств при Совете Народных Комиссаров СССР.

1939, 31 марта. Награжден орденом Ленина. Присвоено звание народного артиста СССР.

1939, 16 ноября. «Пир» П. Маркиша (постановка С. Михоэлса, художник А. Тышлер, композитор Л. Пульвер).

«Постановщик спектакля «Пир» С. Михоэлс рассказал нашему сотруднику:

— Пьеса Маркиша построена на материале гражданской войны. Речь идет о борьбе с бандитизмом на Украине, где украинский народ вместе с другими народами, населяющими Украину, и при решающей помощи русского народа боролся со своими врагами — бандитами всех цветов, пользовавшимися высоким покровительством иностранных держав.

Под знаменем революции становилось и вооружалось все здоровое, все жизнеспособное, что было в народе. Вооружались и еврейские массы.

Молодые сыновья старого народа брались за винтовку, чтобы рука об руку с великим русским и украинским народами смыть позор и горе с местечковых обитателей, подвергавшихся неслыханному издевательствам и погромам.

Но не только молодые, не только сыновья, отцы прислушались к

зову новой жизни и вслед за сыновьями встали на защиту свободы и достоинства народа.

Такова новая сущность проблемы отцов и детей там, где речь идет о народе в целом, о народе, который нельзя уничтожить, ибо «народ бессмертен».

Перец Маркиш сложил на эту тему одну из своих самых одухотворенных, самых возвышенных песен...

Сила Маркиша — в его романтическом восприятии героического эпоса наших дней. Таким и пытаются его представить Московский государственный еврейский театр.

Продолжая разрабатывать тему о героической сущности народа, тему о том, как в новых условиях нашей социалистической действительности еврейский народ пришел к новой молодости, начав сызнова писать свою историю, театр создал спектакль, который повествует о золотой цепи поколений, упражнявших мускулы в течение столетий и напрягших их в великие дни гражданской войны.

«Вечерняя Москва», 16 ноября
1939 г.

«Театр сделал многое, кроме одного: не нашел нужных исполнителей... Актерам ГОСЕТ все не хватает естественности. Они не говорят, а произносят текст, не ходят, а позируют. Разговаривают невнятно, не то, чтобы их не было слышно (хотя голоса поставлены плохо), а слова не западают в душу, им не хватает убежденности. Они падают в зал, как в пустоту.

Актерам помогает музыка, великолепные напевы Пульвера. Когда им не хватает слов или слова не те, за них договаривает музыка. Кажется, что люди беседуют с оркестром, где сплетаются «Фрейлехс» и «Яблочко», гопак и синагогальные мелодии.

Актерам помогает художник, талантливый Тышлер, который во всяком спектакле умеет найти свой ракурс, свою точку зрения. Сколько раз Тышлер изображал синагогу с покосившимися стенами, а тут вот нашел новый, особенный вариант.

Актерам, наконец, помогает режиссер...

...«Пир» ставить было трудно. В пьесах Маркиша — как в просторной и неприбранной квартире: вещей много, дорогих и красивых, но расставлены они как попало, беспорядочно и небрежно. Задача режиссера — отыскать для каждой из них место и решить, какая из них главная.

В изображении Украины Михоэлс поддался влиянию Довженко, но в сцене предсмертной тризны бандитов он остался вполне самостоятельным. Здесь уже видна инициатива мыслящего и одаренного постановщика, сумевшего передать напряженную и гнетущую атмосферу этой церемонии, этого синагогального «пира во время чумы». Он воспринимается, как ритуал, как обряд, как суд, как покаяние, как похоронная мистерия, где люди, приговаривая к смерти врагов, хоронят и свое недавнее прошлое. В такой многоликой обобщенности есть своя правда. Стало обычным говорить об уходе ГОСЕТ от старой гротесковой условности. Но приходит пора отыскания новых выразительных средств новой сценической условности. В этом смысле «Пир» — спектакль неровный, но значительный.

В. П о т а п о в, Обильный «Пир». —
«Литературная газета», 10 января 1940 г.

1940, 15 марта. Празднование 50-летия со дня рождения С. М. Михоэлса в ЦДРИ.

«Михоэлс — актер постоянно ищущий. В своих творческих исканиях он неутомим и никогда не удовлетворяется найденным, как бы ни было оно совершенно и закончено.

На протяжении двадцати лет Михоэлс как актер прошел путь, отмеченный необычайным разнообразием творческих приемов. Его актерской палитре известны были и крайняя условность, и сочность реалистических красок. Зритель видел его и блестящим комедийным актером, и характерным изобразителем быта, и создателем высокотрагического образа.

Страстность исканий Михоэлса сочетается с безграничной разносторонностью его актерского таланта. Новый прием он берет всегда не ради приема, а ради того, чтобы открыть какую-то новую сторону идейного содержания образа. Михоэлс любит форму острую и вместе с тем чеканную. Порой она у него экстравагантна. Но никогда она не оторвана от его живого, творческого волнения, от того чувства, которое он несет зрителям, заражая и увлекая их.

Как зрелому, глубокоуму мастеру актерского искусства, Михоэлсу чужды и формализм и натурализм. Он всегда блестяще театрален, предельно пластичен и всегда достигает самой рельефной выразительности.

В творчестве Михоэлса много национального. В богатстве красок и приемов, которыми он пользуется, сильнее всего представлен национальный колорит родного ему народа. Но Михоэлс как актер принадлежит всему советскому искусству, всей советской сцене. Михоэлс — художник интернациональный. Его таланту свойственна необычайная гибкость. Он одарен умением перевоплощаться в образы людей разных эпох и разных национальностей. Мы видели в нем и характерного французского буржуа в комедии Лабиша, и героев Шолом-Алейхема, и коммуниста Юлиуса («Четыре дня»), и короля Лира.

Михоэлс замечателен не только как актер. Его постановки отмечены печатью большого таланта, высокой режиссерской культуры».

И. Судаков, Юбилей С. М. Михоэлса.— «Правда», 15 марта 1940 г.

1940, 22 октября. «Соломон Маймош» М. Даниэля (постановка С. Михоэлса, художник Р. Фальк, композитор Л. Пульвер).

1941, 12 апреля. Присуждение ученого звания профессора.

1941, май (в Ленинграде во время гастролей; в Москве 7 сентября). «Блуждающие звезды» по Шолом-Алейхему (инсценировка И. Добрушина, постановка С. Михоэлса, художник А. Тышлер, композитор Л. Пульвер).

«Постановщик спектакля С. М. Михоэлс рассказал нашему сотруднику:

— По своему лирическому и романтическому обаянию «Блуждающие звезды» поднимаются до высот лучших пьес, которые написаны на тему любви, на тему весеннего порыва молодой жизни. И вечный мотив Ромео и Джульетты получает неожиданное разрешение в романе Шолом-Алейхема, где Лейб и Рейзл, через пропасть препятствий, через социальное неравенство, через алчность и хищность окружения тянутся друг к другу с распростертыми руками.

Песня песней. Эта тема всегда волновала Шолом-Алейхема. Ей он посвятил свой знаменитый роман о музыканте Стемпеню, о ней он пел в своей вдохновенной повести «Страница из Песни песней», об-

этом же он повествует в романе «Блуждающие звезды», где герои живут и действуют в среде еврейских актеров.

Характерно, что Шолом-Алейхем с вершин своего дарования, рисуя все испытания своих героев, не впал в пессимизм и, несмотря на то, что повесть его не менее печальна, чем повесть о Ромео и Джульетте, он все же помнит, что «звезды не падают, звезды блуждают». Следуя по орбитам этого блуждания, он как бы верил, что где-то во время пути блуждающие звезды сойдутся, чтобы дальнейший путь совершать не блуждая, а вместе, в порыве радости и счастья.

Снова мы сталкиваемся с огромной оптимистической силой творческого гения Шолом-Алейхема. И в будущем спектакле хочется открыть новую грань нашего классика — его огромную лирическую стихию.

«Вечерняя Москва», 10 февраля
1941 г.

«В спектакле зазвучали новые — жесткие, торжественные, подчеркнутые мотивы. То, что Шолом-Алейхем пронес сквозь роман с чеховской мягкостью, теплотой и снисходительностью к людям — философскую мысль о людских судьбах, — театр сделал настойчиво зазвучавшим, неотвратимым, роковым лейтмотивом спектакля. Музыка шолом-алеихемовского повествования переведена в тональность символической поэзии. Неотступно звучит тема блуждающих звезд — ее повторяют на сцене и в оркестре множество раз, в каждой картине; другая тема — тема песенки «Приди ко мне» — открывает спектакль, и она же проходит сквозь всю его ткань. Переплетаясь с этими двумя темами, кочуют в спектакле и другие мотивы-символы. Мастерски примененные, они превращают спектакль в подобие отточенной формально-чеканной симфонии.

...Произведение еврейского классика театр подчиняет своим творческим задачам. Так, скитания блуждающих звезд — героев романа — встретились с исканиями потомков — Михоэlsa, Добрушина, Пульвера.

Мне кажется, можно указать точку этого пересечения или, может быть, точку «противостояния», где оба круга движения оказались в каком-то равнодействии: это Тышлер. Декорации и костюмы Тышлера в «Блуждающих звездах» убедительны, точны и живописны. Они датируют время, обозначают перенос действия в Лондон и Нью-Йорк, они очерчивают ступени подъема людей, круги того неба, в котором блуждают звезды спектакля, они передают настроение каждой сцены, они правдивы и в бытовом отношении... Михоэls в большей мере, чем Шолом-Алейхем, — автор этого интереснейшего спектакля, и все, что говорилось выше о спектакле, относится прежде всего и больше всего к нему».

И. Бачелис, «Блуждающие
звезды», — «Советское искусство»,
18 сентября 1941 г.

1941, август. Избран председателем Антифашистского еврейского комитета.

«Сегодня мы с особой страстью говорим о любви к нашей Родине, ибо наша великая Родина — это молодость, это величайшая гуманистическая культура, это наши плодородные земли, наши леса и реки, это наш язык, это наша свобода, счастье народа и радость его творчества. Но неразрывно с горячим чувством любви к Родине в наших сердцах живет и чувство беспощадной ненависти ко всем, кто пытается стать на пути свободлюбивых, вечно творящих, вечно молодых народов...

...Наш фронт — это фронт великой идеи, справедливости, народной правды; наши танкисты, летчики, бойцы — великие ратоборцы за свободу и культуру. Вместе с ними мы убеждены в нашей победе, потому что никому не повернуть историю вспять.

...Наше искусство должно раскрывать перед зрителем, читателем, слушателем всю силу нашего советского оптимизма, всю веру и всю непреклонность нашей воли к победе».

С. Михоэлс, Великое искусство — боевое искусство.— «Советское искусство», 28 августа 1941 г.

1941, октябрь. Эвакуация ГОСЕТ в Ташкент.

«Московский государственный еврейский театр гостеприимно принят в столице Узбекистана, где он продолжает свою творческую работу, стремясь осуществить спектакли, посвященные Великой Отечественной войне.

...Проблемы становления нового нашего советского самосознания — вот тема, которая давно волнует театр, тема, над которой театр работал в целом ряде своих спектаклей... Человек и его представление об объективной действительности, позволяющее ему ориентироваться в огромном и сложном мире с тем, чтобы в нем жить, действовать, воздействовать на него, переделывать его,— вот основная проблема, волнующая наш театр».

«Наши творческие планы».— Беседа с С. М. Михоэлсом.— «Правда Востока», 14 мая 1942 г.

1942, октябрь — ноябрь. Консультирует постановку оперы А. Козловского «Улугбек» в Узбекском государственном театре оперы и балета.

1943, 22 августа. «Муканна» Х. Алимджана в Узбекском театре драмы им. Хамзы (постановка С. Михоэлса и М. Уйгура, художник А. Тышлер, композиторы А. Успенский и А. Мушель).

«Эта монументальная постановка стала для нас своеобразной школой, где творческий коллектив встретился с одним из выдающихся мастеров современного театра — народным артистом СССР С. М. Михоэлсом, который вместе с художественным руководителем нашего театра — народным артистом УзССР Уйгуром и осуществил постановку «Муканны».

С. Ишангураева, директор театра, народная артистка УзССР.— «Правда Востока», 22 августа 1943 г.

«Постановка «Муканны» в театре им. Хамзы является достижением узбекского театра. Постановщики — народные артисты С. М. Михоэлс и М. М. Уйгур придали спектаклю известную праздничность, правильно подчеркнув романтическую героиню пьесы и усилив ее лирический элемент удачным музыкальным сопровождением (композиторы А. В. Успенский и А. Г. Мушель). Талантливый художник-постановщик Александр Тышлер, пренебрегая натуралистическим воспроизведением ненужных археологических деталей прошлого, сумел вместе с тем создать серию исторических и бытовых картин, насыщенных конкретными чертами национального и исторического своеобразия. Особенно удачны массовые сцены, имеющие решающее значение для народной драмы...

В целом театр создал прекрасный спектакль, созвучный героическим настроениям нашего времени. Насыщенный богатым национальным и историческим содержанием, он, несомненно, вызовет интерес и за пределами Узбекистана, среди братских народов нашего Союза.

Член-корреспондент Академии наук СССР проф. В. М. Жирмунский.— «Правда Востока», 12 сентября 1943 г.

«Это не была встреча Запада с Востоком, как сказано в книге г-на Маклауда «Актеры пересекают Волгу». Знание наших национальных советских театральных культур у нас — давнее, и для нас эти встречи не были встречами Востока с Западом. Это были встречи советских театров. Все эти советские театры имеют свои индивидуальные особенности, национальные особенности, все они вобрали в себя самую сущность нашей советской действительности. Поэтому упоминание о встрече Запада и Востока несколько, я бы сказал, может затуманить основную мысль о том, что делается у нас в области развития и подъема национальных культур.

Есть в книге г-на Маклауда интересное замечание, где он сопоставляет творчество русских советских театров, белорусского советского театра, украинского советского театра, еврейского советского театра с узбекским советским театром. Он отмечает, что гут влияния,— я хочу добавить, что они были обоюдными, я убедился в этом на примере моей постановки в театре им. Хамзы — «Мукаббаты». Г-н Маклауд пишет, что подобные встречи не могли бы быть в английской действительности в отношении, скажем, доминионов и колоний, и упоминает о практике в Индии. Но тут-то и есть различие значительно более глубокое, ибо многие национальные театры у нас стали существовать именно в наше советское время. Есть народы, которые никогда не имели не только театра, но не имели даже письменности. Национальная политика в нашем Советском Союзе в том и заключается, что мы стимулируем рост национальных культур, в том числе и национальных театров, призванных просвещать, призванных раскрывать смысл как общей действительности мира, так и в первую очередь нашей советской действительности.

...Великий смысл нашей национальной политики, которая известна у нас под названием ленинской национальной политики, заключается в подъеме, в интенсивном развитии национальной культуры. И какой-нибудь театр, скажем, узбекский имени Хамзы, насчитывающий двадцать с чем-то лет существования, успел осуществить на своей сцене не только свои национальные пьесы, не только инсценировать своего национального поэта Навои, не только воплотить пьесы нашего советского содержания, но и Шекспира. Это — головокружительно быстрый путь».

Выступление С. М. Михоэлса на обсуждении книги Маклауда «Актеры пересекают Волгу» в театральной секции ВОКС 27 июня 1947 г. Стенограмма.

«Правительство Узбекской ССР отметило работу ГОСЕТ в Ташкенте, наградив почетной грамотой и именными золотыми часами художественного руководителя театра С. Михоэлса...»

«Вечерняя Москва», 6 октября 1943 г.

1943. Делегируется (вместе с И. Фефером) Антифашистским еврейским комитетом в США, Канаду, Мексику, Великобританию.

1944. Начинает работу над пьесой Д. Бергельсона «Принц Реубени» в качестве постановщика и исполнителя заглавной роли. Спектакль не был осуществлен.

1945, 23 июля. «Фрейлехс» З. Шнеера (Окуня) постановка С. Михоэлса, художник А. Тышлер, композитор Л. Пульвер).

«Театр играет шумную и блистательную буффонаду, сверкающий, парадный карнавал, играет как мудрую комедию, и в ней смех сквозь слезы и слезы сквозь смех, и в слезах и в смехе есть свое внутреннее оправдание, своя философия. Театром достигнуто единство замысла и осуществления. Мы верим и знаем — прошли годы печали и скорби, и будет жить и крепнуть народ, и будет веселье, и будут свадьбы, потому что ничто не в силах опустошить и умертвить душу народа, пронесшего через свою многовековую историю неуемную любовь, могучую волю к жизни...

Все молодо, по-настоящему молодо и свежо во «Фрейлехс». Косичко из того, что есть в спектакле, мы видели и слышали не раз, но все это, слившись воедино, создает впечатление необычно оригинальное. Все это выдержано в едином стиле представления и приближает нас к его людям, к их быту, настроениям, привычкам. Будь то меткие остроты текста, сочиненного Шнеером, или завлекательные мотивы народных песен, чудесно инструментованных Л. Пульвером, или замечательные декорации и костюмы А. Тышлера, или пластические узоры Эмиля Мея — во всем есть тонко схваченная и выразительная характеристика.

У Михоэлса было много актерских удач. «Фрейлехс» — его настоящая режиссерская победа. И причина тут даже не в обилии занятых эпизодов, вроде иронического парада сватов и родни, не в богатстве режиссерских находок и выдумки, а в том, что вся эта изобретательность постановщика имеет свою целеустремленность, которая лучше всего обнаруживается в игре актеров».

В. Потапов. Трагедия и буффонада.— «Советское искусство», 31 августа 1945 г.

1946, 5 июня. Присуждение Государственной премии за спектакль «Фрейлехс».

1946, ноябрь. «Леса шумят» А. Брата и Г. Линькова (постановка С. Михоэлса, художник Р. Фальк, композитор Л. Пульвер).

1948, 13 января. — С. М. Михоэлс погиб в Минске, где находился как представитель Комитета по государственным премиям.

16 января. Гражданская панихида и похороны С. М. Михоэлса.

«Ушел от нас прекраснейший художник, осиянный славой, величайшей славой, выпадающей на долю немногих избранных, на долю тех мастеров, о вдохновенном творчестве которых будут написаны книги, чьи имена будут долго, века, быть может, живы для всех, кому дорого искусство».

Но Михоэлс был не только большим художником, он был человеком большой души и исключительной цельности. В нем сочеталось огромное жизненное с необычайной душевной чистотой. Поэтому-то и был он непререкаемым авторитетом для всех работников искусств.

...Мы должны всегда помнить о его любви к искусству, о его

любви и преданности народу, мы должны сберечь этот священный огонь и высоко поднять знамя нашего искусства».

А. А. Фадеев. Речь на гражданской панихиде.

«Искусство его было прозрачным, чистым, поэтичным, солнечным лучом нашего советского оптимизма. Разве можно забыть его юмор, разве можно забыть его страстность, его темперамент. Михоэлс — это великий артист, режиссер, педагог.

Михоэлс излучал из себя свет, все его существо светилось теплом, участием, дружбой, лаской. Он был нам добрым другом и верным товарищем. И этого мы никогда не забудем. А его умение философски мыслить, его широкая образованность, его большая культура, его своеобразие — да, это был великий человек.

Малый театр поручил мне сказать, что он никогда не забудет его творческой помощи в построении трудного спектакля «Ивана Грозного». По нашей просьбе он пришел к нам и помогал решать труднейшие задачи.

В нашей памяти Михоэлс останется, как великий гражданин, патриот своей Родины. Вспомните его гневные, пламенные речи против фашизма.

Московские театры сегодня склоняют свои знамена перед памятью великого актера, поэта, друга, верного товарища, гражданина, трибуна».

К. А. Зубов. Речь на гражданской панихиде.

«Михоэлс — актер-мыслитель. Его занимали не только верность и богатство психологического рисунка образа. Он всегда стремился к социальному и философскому обобщению.

Играл ли он шолом-алейхемовских героев — людей, в которых воплощена порой наивная и непосредственная, но всегда окрыленная мечта о иной, о лучшей жизни, играл ли он мужественных советских патриотов Юлиуса и Овадаса, играл ли он трагедию прозревшего короля Лира, играл ли он бунтаря Тевье-молочника, овеванного народной оптимистической мудростью, — он всегда подымался в своих обобщениях до проблем, имеющих всеобщее, всечеловеческое значение. Михоэлс, будучи создателем, художественным руководителем и первым актером Государственного еврейского театра, принадлежал всему советскому театру, всему советскому искусству. Он всегда стремился вкладывать в свои образы те мысли и чувства, которые волнуют каждого советского гражданина. Его искусство было глубоко идейным, страстным и правдивым.

Будучи всегда высоко требовательным к себе и к искусству, С. М. Михоэлс воспитал плеяду талантливых актеров и режиссеров.

Каждая встреча с Михоэлсом, каждая беседа с ним всегда волновала, будила чувства, обогащала мысли.

В свои беседы он всегда привнес что-то новое, неожиданное, смелое. Четкие и умные были его формулировки, образна и умна была его речь, глубока была его мысль, универсальны были его знания».

М. Тарханов, Вдохновенный художник. — «Литературная газета», 17 января 1948 г.

Составила Р. М. БРАМСОН

СОДЕРЖАНИЕ

К. Рудницкий, Михаэлс — мысли и образы 5

СТАТЬИ, БЕСЕДЫ, РЕЧИ

Пути к образу	63
О выразительности	81
О театральной критике	84
Право на прием	87
О формализме и натурализме	90
Моя работа над «Королем Лиром» Шекспира	94
Об образе вообще и Лире в частности	134
Воображение актера	147
О сценическом самочувствии	153
«Тевье-молочник». Об одном герое Шолом-Алейхема	170
Ложь религии	177
О поэзии в творчестве актера	179
С чего начинается полет птицы?	195
Роль и место режиссера в советском театре	201
Драма и театр	219
Герои, волнующие мое воображение	225
Уланова — Джульетта	228
Актерское призвание	231
«Испанцы» Лермонтова	235
Театральность и идейный замысел	238
Праздник дружбы народов	255
Одноэтажна ли Америка?	257
Искусство в Америке	267
Чаплин	284
Пять дней в Мексике	296
Возможно ли «аполитичное» искусство?	302
Хенкин	308
Шостакович	310
О мизансцене	312
Великие события	321
Победа!	323
Труд актера	325
Несыгранные шекспировские роли	338
Этика советского артиста	349
Служу советскому народу!	354
Из записной книжки	356

СТАТЬИ И ВОСПОМИНАНИЯ О С. М. МИХОЭЛСЕ

П. Марков. Актер Михоэлс	371
А. Эфрос. Начало	379
Мих. Левидов. Мысль и страсть	405
Б. Зингерман. Михоэлс — Лир	427
С. Нельс. Михоэлс — Тевье	442
Ю. Головащенко. «Фрейлехс»	456
Перец Маркиш. Ощущения писателя	465
Иракий Андроников. Поэт и аналитик	475
Леонид Леонов. Мои встречи с С. М. Михоэлсом	482
Ю. Завадский. Михоэлс, каким я его знал	485
И. Козловский. О друге	491
А. Тышлер. Я вижу Михоэлса	495
А. Потоцкая-Михоэлс. О Михоэлсе богатом и старшем	506

ПРИМЕЧАНИЯ И ПРИЛОЖЕНИЯ

Краткая летопись жизни и творчества С. М. Михоэлса	593
--	-----

Михоэлс Соломон Михайлович
«СТАТЬИ, БЕСЕДЫ, РЕЧИ»

М. «Искусство» 1964, 612 стр. 792 С

Редактор В. Н. Стольная

Оформление художника С. Ю. Сахаровой. Художественные редакторы Э. Э. Ринчино, Е. И. Шилина. Корректор Т. В. Кудрявцева

Сдано в набор 17/XII 1964 г. Подп. в печ. 4/V 1965 г. Форм. бум. 60×90^{1/16}. Печ. л. 41,5. Уч.-издат. л. 38,72. Тираж 30 000 экз. А09635. Изд. № 4550. Зак. 692. «Искусство», Москва, И-51, Цветной бульвар, 25. Цена 2 р. 50 к.

Московская типография № 20 Главполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров СССР по печати. Москва, 1-й Рижский пер., 2



1976



«КОРОЛЬ ЛИР» В. ШЕКСПИРА. ЭСКИЗ
ДЕКОРАЦИИ А. Г. ТЫШЛЕРА, 1935

КОРОЛЬ ЛИР — С. М. МИХОЭЛС.
ПОРТРЕТ РАБОТЫ А. Г. ТЫШЛЕРА, 1963



Лир — С. М. Михоэлс. Набросок
А. Г. Тышлера. 1942



Лир — С. М. Михоэлс. Набросок
А. Г. Тышлера. 1942



Лир и шут. Эскиз А. Г. Тышлера
к спектаклю «Король Лир»
В. Шекспира. 1934



Лир и шут. Эскиз А. Г. Тышлера к спектаклю «Король Лир» В. Шекспира. 1935

Корделия. Эскиз А. Г. Тышлера к спектаклю «Король Лир» В. Шекспира. 1935





Костюмы к спектаклю «Король Лир» В. Шекспира. Эскиз А. Г. Тышлера. 1935

Мизансцена к спектаклю «Король Лир» В. Шекспира. Эскиз А. Г. Тышлера. 1935



Леповичев А. Г. Тышлер

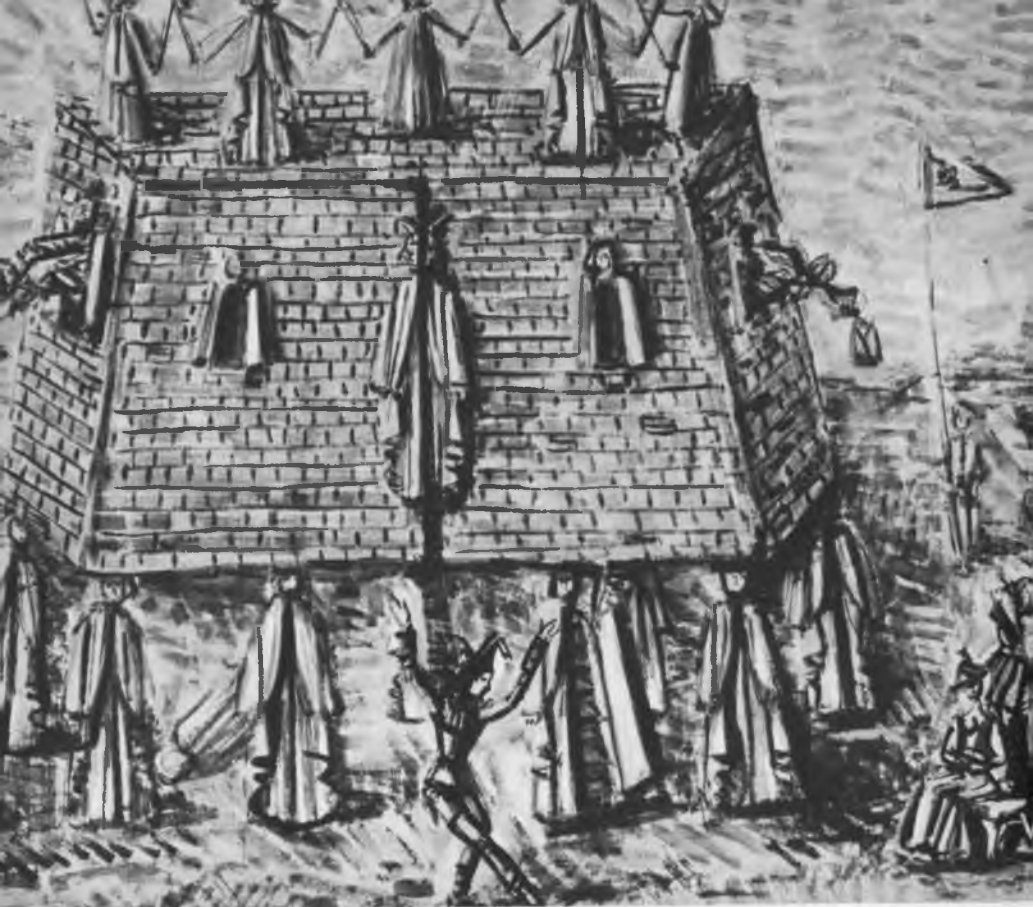


Лир — С. М. Михоэлс. Набросок
А. Г. Тышлера. 1935



Мизансцена к спектаклю «Король Лир» В. Шекспира. Эскиз
А. Г. Тышлера. 1935





Лир — С. М. Михозлс. Набросок
А. Г. Тышлера. 1942

Умирающий Лир — С. М. Михозлс.
Набросок А. Г. Тышлера. 1942

«Король Лир» В. Шекспира. Эскиз
декораии А. Г. Тышлера. 1935



С. М. Михозлс в гробу.
Зарисовка А. Г. Тышлера. 15 января
1948 г.



Мизансцена к спектаклю «Фрейлехс».
Эскиз А. Г. Тышлера. 1945

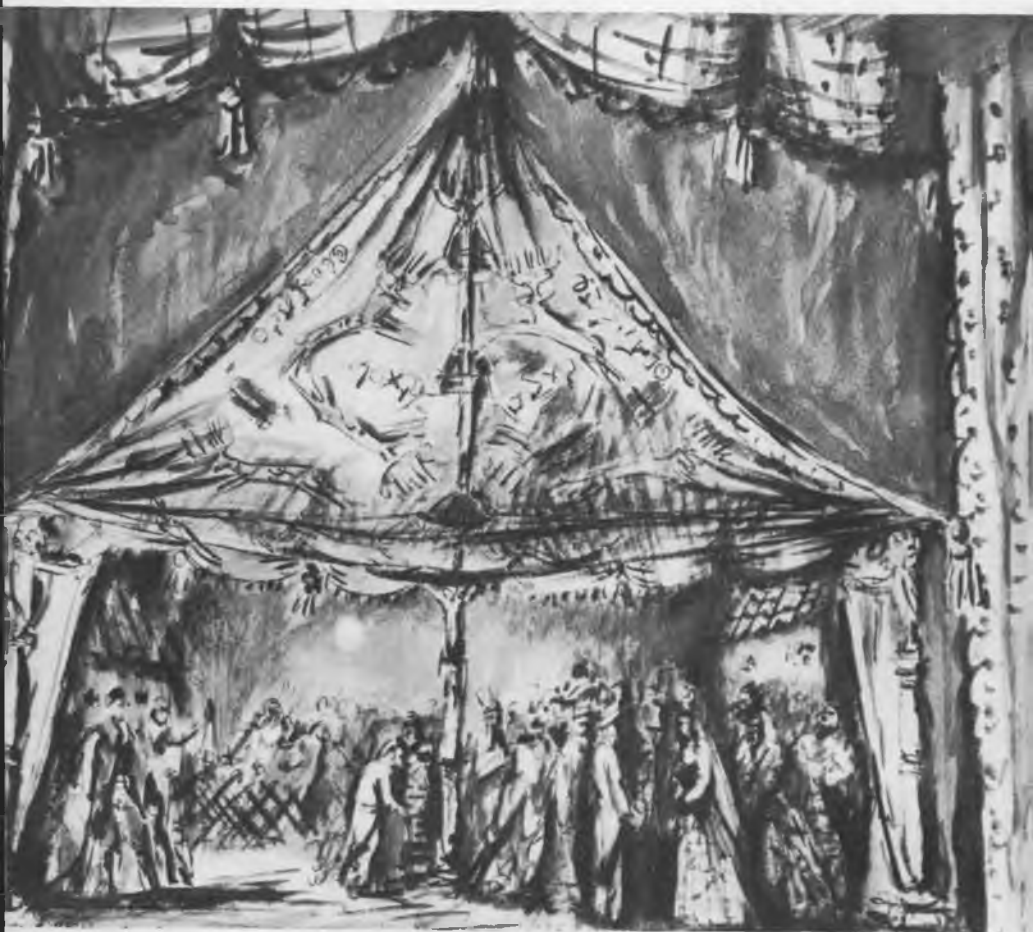


Костюмы к спектаклю «Фрей-
лехс». Эскиз А. Г. Тышлера.
1945





Костюмы к спектаклю «Фрей-
лехс». Эскиз А. Г. Тышлера.
1945



Мизансцена к спектаклю «Фрейлехс».
Эскиз А. Г. Тышлера. 1945



**С. М. Михозлс. Набросок
А. Г. Тышлера. 1945**



Костюмы к спектаклю «Фрейлекс». Эскиз А. Г. Тышлера. 1945





Мизансцена к спектаклю «Фрейлехс».
Эскиз А. Г. Тышлера. 1945



Костюмы к спектаклю «Фрей-
лехс». Эскиз А. Г. Тышлера.
1945





С. М. МИХОЭЛС.
1919



«Мазлтов», по Шолом-Алейхему. Сцена из спектакля. С. М. Михоэлс (слева) и М. Д. Штейман. Декорации М. Шагала. 1921

Реб Алтер. «Мазлтов», по Шолом-Алейхему. 1921

Якногос. «Агенты», по Шолом - Алейхему. 1921

Гоцмах. «Колдунья», по А. Гольдфадену. 1922





Шимеле Сорокер.
«200 000», по Шолом-
Алейхему. 1923

«200 000», по Шолом-
Алейхему. С. М. Ми-
хозлс — Шимеле Со-
рокер, С. Д. Рот-
баум — Эти-мене.
1923

«200 000», по Шолом-
Алейхему. Сцена из
спектакля. 1923







С. М. МИХОЭЛС, В. Л. ЗУСКИН,
И. М. ДОБРУШИН. 1922



С. М. МИХОЭЛС.
1923





Менахем - Мендель.
«Человек воздуха», по
Шолом - Алейхему.
1928

Менахем - Мендель.
Фильм «Еврейское
счастье», по Шолом-
Алейхему. 1925

Первый бадхен.
«Ночь на старом рын-
ке» И.-Л. Переца. 1926





«Путешествие Вениамина III», по Менделе Мойхер - Сфориму. Сцена из спектакля. Декорации Р. Фалька. 1927

Вениамин. «Путешествие Вениамина III», по Менделе Мойхер-Сфориму. 1927

Вениамин. «Путешествие Вениамина III», по Менделе Мойхер-Сфориму. 1927

«Путешествие Вениамина III», по Менделе Мойхер-Сфориму. В. Л. Зускин — Сендерл, С. М. Михозлс — Вениамин. 1927





«Трудек» Жюля Ромена. Сцена из спектакля. 1928

Трудек. «Трудек» Жюля Ромена. 1928



С. М. МИХОЭЛС.
1928





Дантист Гредан.
«Миллионер, дантист
и бедняк» Э. Лабиша.
1934

«Четыре дня» М. Да-
ниэля. Сцена из спек-
такля. 1931

Глухой. «Глухой»
Д. Бергельсона. 1931



Б. В. ЩУКИН и С. М. МИХОЭЛС. 1935





Зайвл Овадис.
«Семья Овадис»
П. Маркиша. 1936





Кадр из кинофильма
«Семья Оппенгейм»,
по роману Л. Фейхт-
вангера. В центре
С. М. Михозлс в роли
доктора Якоби. 1936



«Тевье-молочник», по
Шолом - Алейхему.
Тевье — С. М. Ми-
хоэлс, Голда —
Л. И. Ром. 1937

Тевье. «Тевье-молоч-
ник», по Шолом-
Алейхему. 1937

«Тевье-молочник», по
Шолом - Алейхему.
Сцена из спектакля.
Декорации И. М. Ра-
биновича. 1937



«Король Лир»
В. Шекспира. Сцена
из спектакля. Декора-
ции А. Г. Тышлера.
1935

Лир. «Король Лир»
В. Шекспира. 1935

В. Л. Зускин — шут,
С. М. Михозлс —
Лир. «Король Лир»
В. Шекспира. 1935







«Король Лир» В. Шекспира. Сцена из спектакля. Декорации А. Г. Тышлера. 1935

Лир. «Король Лир» В. Шекспира. 1935



С. М. МИХОЭЛС ВЫСТУПАЕТ В ДОМЕ КИНО
С БЕСЕДОЙ О ТВОРЧЕСТВЕ
ЧАРЛИ ЧАПЛИНА. 1940



НА РЕПЕТИЦИИ СПЕКТАКЛЯ «БЛУЖДАЮЩИЕ
ЗВЕЗДЫ», ПО ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМУ. 1940





ПОЛЬ РОБСОН
И С. М. МИХОЭЛС. 1943

С. М. МИХОЭЛС
И МАКС РЕЙНГАРДТ. 1943





С. М. МИХОЭЛС
1946



В. И. КАЧАЛОВ И С. М. МИХОЭЛС. 1946

Победа человека! Победил
обыкновенный человек с
его верой в справедливость,
с его чувством преданности
отцу и матери, с любовью к
любимому к другу, с
его вступлением в миром
совести и морали, с его
чувством красоты и правды.
Человек победил фашизм
"Сверхчеловек".
Победил свободолюбивый
народы! Они победили
наработоренную и наводороженную
мирную армию Гитлера. Победил
Гитлер и его ^{крестьянство} ~~крестьянство~~ ^{и интеллигенция} ~~интеллигенция~~.
Победил наука, гуманная наука,
с ее любовью, честию, гуманизмом
- гуманная победа фашистского
профессора, миссера Кастра.



С. М. МИХОЭЛС. 11 ЯНВАРЯ 1943 г., МИНСК

ENCYCLOPEDIA