

36
М. И. ГОЛЬДБЛАТ,

Заслуженный артист Р.С.Ф.С.Р,
Заслуженный деятель искусств У.С.С.Р,
Народный артист Каз.ССР

Д В А М А С Т Е Р А

М. Г. С.

Дружба двух замечательных мастеров советского театрального творчества Александра Степановича Курбаса и Соломона Михайловича Михоэлса сложилась с первых же дней появления обоих на горизонте нашего искусства. С каждой новой работой как Михоэлса, так и Курбаса им обоим становилось ясно, что в их творческом методе есть элементы, свидетельствующие о большой творческой близости. В каждом приезде Московского Государственного Еврейского театра "Госет" на гастроли в Харьков, — а это повторялось ежегодно на протяжении целого ряда лет, — Михоэлс пользовался всегда первой представившейся свободной минутой, чтобы посмотреть спектакли "Березиля" и, по возможности, лично повидаться с Курбасом. И нам, своим ученикам и ближайшим соратникам Михоэлс также советовал не пропустить возможности знакомиться с постановками Курбаса.

Замечательная способность Михоэлса анализировать произведения сценического искусства и, пользуясь своим излюбленным сравнительным методом, вывести из этих сравнений определенные закономерности, часто приводили к тому, что с уст Соломона Михайловича, когда он сравнивал режиссуру Курбаса с работой других режиссеров, срывались похвалы, выраженные иногда даже в превосходной степени, что не часто бывало у обычно скупого на похвалы Михоэлса. По рекомендации Михоэлса, а иногда и вместе с ним, мы просмотрели в "Березиле"

в разные годы целый ряд спектаклей, о которых Михоэлс отзывался как о работах близких ему по их идейно-эстетическим установкам. Ему, Михоэлсу, очень импонировала широта взглядов Курбаса-художника, его гражданский пафос, темперамент мысли, страстная публицистичность и тонкая эмоциональная культура. Во многих работах Курбаса Михоэлса подкупали также смелость и четкость пластического рисунка и решительная ломка устаревших сценических шаблонов и традиций театра, которые давно уже сделали свое историческое дело. Курбас так же как и Михоэлс, был решительным противником развлекательного театра. Оба они были поборниками театра большой социальной мысли, общественного пафоса и глубоких страстей, театра, организующего сознание, ум, волю и чувство зрителя.

Обоим им, Михоэлсу и Курбасу, в свое время пришлось выдержать немало атак со стороны приверженцев "подножного реализма", считавших смертельным грехом малейшее отступление от фотографического правдоподобия. И оба они с одинаковым мужеством и настойчивостью защищали право художника на философское обобщение, на решающую роль образно-поэтического мышления в процессе творчества. По их мнению поэтическое укрупнение жизненного факта не есть бегство от действительности. Напротив: заострять и привлекать внимание зрителя на тщательно отобранные типические факты и явления действительности — это право и долг каждого настоящего ~~художника~~ художника. И Курбас, и Михоэлс искали жизненную

правду, руководствуясь мыслью Маяковского о том, что искусство — это не зеркало, а увеличительное стекло. Поэтому они в своем творчестве и выхватывали из гущи жизни наиболее характерные явления и, увеличивая их, превращали в образы-символы. Теперь нам всем ясно, что оба наши мастера были настоящими поэтами-романтиками советского театра. Они оба в своих непрерывных творческих исканиях и экспериментах руководствовались не пустым тщеславием, не рекламным восхвалением своих новаций, а желанием превратить театр в такую общественно воспитательную силу, которая не только отражает, но и преобразовывает мир.

Была у них еще одна черта, которая говорила об их творческом родстве: смертельная ненависть к провинциализму, бесвкусице, фальши и бездумности в театре, к рабскому подчинению так называемому единству жанра. Они открыто боролись за свободное жанровое толкование режиссером драматургического материала, за всемерное развитие многопланового синтетического театра, за нахождение в каждой пьесе, в каждом эпизоде, в каждой роли своего образно-поэтического эквивалента, своего, если можно так выразиться, эстетико-воспитательного "коэффициента полезного действия". Но тут же необходимо отметить, что оба наших мастера в одинаковой степени далеки были от нудной дидактичности и назидательства. Они, видимо, хорошо помнили предостережение старого Навои о том, что: "птица назидания не весело поет". О спектаклях Курбаса и Михоэлса можно было говорить что угодно,

но только не в том, что они скучны.

Михоэлс утверждал, что Курбас относится к той категории художников, у которых всегда ясно то, о чем они хотят поведать миру, ведущие проблемы и идеи, бушующие в их головах. Вместе с тем Соломон Михайлович не считал Александра Степановича сухим рационалистом. Он всегда подчеркивал, что в спектаклях Курбаса наряду с яркостью и изяществом мысли наличествует и насыщенность горячими человеческими чувствами. Он отмечал также мастерское умение Курбаса вплетать в драматургическую ткань спектакля музыкальные фрагменты, сохраняя всегда чувство меры и такта, что свидетельствовало о безукоризненном художественном вкусе руководителя "Березиля". С таким же творческим удовлетворением воспринимались в этих спектаклях элементы пантомимы, акробатики, хореографии, сольного и хорового пения, не говоря уже о той сумме технических средств, как, например, открытые перестановки декорации, шумовые и световые эффекты, одним словом, всей той суммой театральных условных приемов, которые до сих пор находят свое применение в работах наших режиссеров.

Говоря об условности в театре нельзя не отметить, что в этом вопросе Михоэлс не всегда и не безоговорочно принимал отдельные условные приемы Курбаса. Будучи сам ярким приверженцем лаконически обобщенного искусства, Михоэлс, вместе с тем, признавал приоритет драматурга, которому и принадлежит решающая роль в определении стилистики спектакля, а Курбас иногда грешил тем, что превращал пьесу в предлог

для режиссерского эксперимента. Но в основополагающих своих взглядах на задачи советской режиссуры Курбас и Михоэлс, судя по рассказам последнего и по тому, что нам всем удалось видеть в "Березиле", — были согласны с тем, что наш театр только тогда оправдывает свое назначение, когда он создает спектакли, насыщенные высокой гражданской патетикой, глубиной и ясностью мысли и совершенством формы. "Курбас, — говорил Михоэлс, — не лже-новатор, но и не эмигрирующий традиционалист. Он явился и действует от своего собственного имени; во всем, что он делает, лежит печать органичности и художественной честности". Михоэлс восхищался также фанатической преданностью Курбаса искусству вообще, театральному, "Березиле" и его коллективу — в частности. Михоэлсу было известно по собственному опыту, что понимать и оценить многобланный и подвижнический труд актера может только тот режиссер, который сам является актером, а оба они — и Михоэлс, и Курбас, были, как говаривали в старину, — "актерами божьей милостью". Но любовь Курбаса к актеру была далека от всякой сентиментальщины, всепрощения и компромиссов. Наоборот: чем больше он считал актера талантливым, тем требовательнее и строже он к нему относился, даже в тех случаях, когда речь шла о самых незначительных мелочах. Пошлякам казалось, что Курбас слишком самонадеянный художник, но его соратники знали, что он и к самому себе относился с суровой самокритичностью. Он не прощал ни себе, ни другим ложного, показного представительства, а искал во всем поэзию и правду жизни.

Рассказывая о своих встречах с Александром Степановичем, Соломон Михайлович всегда подчеркивал удивительную талантливость Курбаса-собеседника и его энциклопедическую образованность, особенно в области классической литературы и драматургии. Здесь и обнаружилось полное совпадение их взглядов и вкусов на современное толкование классиков, в частности Шекспира.

Велико было наше огорчение, когда до нас дошли слухи о начавшихся гонениях против Курбаса, о тех чудовищных, совершенно фантастических обвинениях, выдвинутых против него и, наконец, о фатальном для жизни "Березиля" решении об отстранении Александра Степановича от художественного руководства этого замечательного театра. Михоэлс был глубоко взволнован и озабочен сложившейся судьбой Курбаса. Мы знали о тех дружественных человеческих и творческих связях, существовавших между ними на протяжении ряда лет. Вот почему весь наш коллектив единодушно одобрил решение руководства нашего театра начать переговоры с Курбасом о его переходе на работу в московский "Госет" и, главным образом, о поручении ему постановки "Короля Лира". Этот спектакль и, в особенности, исполнение главной роли были, как известно, переломными моментами в истории "Госета" и в творческой биографии Михоэлса - актера. Об этой решающей вехе в своей актерской жизни Соломон Михайлович подробно рассказывает в вышедшей в 1960 году в издательстве "Искусство" книге "Михоэлс, статьи, беседы, речи". Еще будучи учеником рижского реального училища, он выбрал для экзамена по литературе

монолог Лира и прочел его с таким подъемом, что его учитель даже прослезился. Михоэлс тогда же дал себе слово, что если он когда-нибудь станет актером, то непременно сыграет Лира.

Более четверти века он вынашивал этот великий образ и все же не мог решиться на осуществлении своей юношеской мечты. Он мучительно колебался, удастся ли ему сыграть этот образ в действительности так, как он ему рисовался в его видении, в его творческой фантазии. Не меньше тревожил его и вопрос режиссуры. Кому поручить эту работу, от которой зависит "быть или не быть", вырваться ли театру из узких рамок репертуарной ограниченности и перешагнуть границы национальной замкнутости? Конечно, Михоэлсу-режиссеру постановка шекспировского спектакля была совсем, что называется, "по плечу", но только в том случае, если главную роль играл бы другой актер, а не он сам. Михоэлс великолепно знал законы психологии сценического творчества, а по этим законам раздвоение творческого сознания не всегда приводит к удовлетворительным результатам. Вынашивать и реализовать одновременно два замысла — режиссерского для всего спектакля и актерского для одной роли — порою приводит к ущербу для одного из них. Вот почему Михоэлс твердо решил поручить постановку "Лира" другому режиссеру, а самому сосредоточиться на работе над образом старого короля. И тогда встал вопрос о кандидатуре постановщика. Сначала руководство "Гюгета" вступило в переговоры с режиссером Николаем Волконским, который, по просьбе Михоэлса,

ознакомили коллектив со своей концепцией Шекспира, но после трех прочитанных нам Волконским лекции, всем стало ясно, что мы с Волконским стоим на совершенно разных позициях в этом вопросе. Позволю себе привести цитату из той же книги "Михоэлс", где сам Соломон Михайлович дает исчерпывающую характеристику творческим намерениям Волконского так же, как и вопросу дальнейших поисков режиссера: "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 нельзя 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 Льва Толстого.

Но Волконский не сумел дать развернутой философской концепции всей трагедии. Он увлекся побочными мотивами трагедии, особенно акцентируя языческие элементы, которыми она насыщена... Вот почему работа Волконского дальше распределения ролей и нескольких бесед с коллективом не пошла".

О своих переговорах с немецким режиссером Эрвином Пискатором Михоэлс в той же книге пишет: "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 бы за собой такие насилия над пьесой и автором, что продолжать переговоры о постановке не имело смысла...

...От Волконского и Пискатора выгодно отличался Радлов. У Радлова период формалистических толкований Шекспира был уже позади".

Но работа с Радловым также не могла идти гладко оттого, что, как потом оказалось, понимание "Лира" у Радлова тоже расходилось с тем, что было задумано Михаэлом. Дело дошло до того, что Радлов послал Михаэлу письмо, в котором писал: "Чувствую, что мы расходимся настолько глубоко и ты выступаешь настолько самостоятельно, что мне не придется, очевидно, работать".

И вот примерно в это время до нас дошли слухи о начавшихся гонениях против Курбаса. Тогда Михаэлс, знавший режиссерские шекспировские работы Курбаса, решил предложить последнему постановку "Лира" в Госете. ~~Михаэлс решил:~~
~~были предложены Курбасу следующие варианты:~~
~~на постановку "Лира" в Госете.~~
Соломон Михайлович Михаэлис оправдывал свое решение отдал

предпочтение Курбасу следующими мотивами:

а) Курбас не ищет в "Лире" ни библейских, ни языческих ассоциаций, а понимает Лира как образ, в котором, как в капле росы, отражены социально-исторические черты целой эпохи;

б) для Михоэлса, а как потом оказалось, и для Курбаса, Шекспир — продукт и вместе с тем один из самых гениальных выразителей своей эпохи, — того Ренессанса, о котором Энгельс сказал: "Это был величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености".^{х)} Следовательно, в трактовке Шекспира, в частности "Лира" нужно оттолкнуться от этой основополагающей мысли Энгельса и создать спектакль, проникнутый духом этого "величайшего прогрессивного переворота";

в) в отличие от Радлова, который советовал Михоэлсу поменьше философствовать, а играть то, что заложено в сюжетной канве пьесы — Курбас стремился, так же, как и Михоэлс, больше философствовать, т.е. раскрыть идейную сущность Шекспира. Оба наших мастера были согласны с мыслью о том, что Шекспир подчеркивает в "Лире" банкротство живой, застойной, феодальной идеологии. Вся трагедия — это как бы философский урок, за который старый король заплатил самой большой ценой — ценой собственной жизни и жизнью любимой дочери Корделии;

х) "Старое введение к Диалектике природы".

г) Наконец, глубочайший гуманизм Шекспира, отличающегося широчайшим охватом мысли, затрагивающим проблемы морального, политического и философского порядка, проблемы универсального значения, имеющие целью перевернуть мир. Не абстрактный, метафизический, идеалистический гуманизм, а реальный, жизненно-актуальный, остро реагирующий на окружающую действительность, на происходящие вокруг события, на смены социально-политических течений. Эта конкретность шекспировского гуманизма тоже явилась как бы мостом, соединяющим взгляды обоих наших мастеров на творчество великого англичанина.

Рассказывая нам о Курбасе, Михоэлс однажды привел в пример одну известную мысль Микельанджело. Придя домой и увидев на чистом холсте мольберта проведенную по диагонали линию, Микельанджело воскликнул: "Узнаю руку Леонардо!" Посмотрите любой спектакль "Березилья" и, не заглядывая в программу, вы сразу скажете: "Узнаю руку Курбаса".

Михоэлс и Курбаса объединяло также одинаковое понимание роли музыки и живописи в театре, а также совпадение их вкусов и взглядов на отдельных мастеров этих областей искусства. Так, например, в музыке оба они, по словам Михоэлса, были яркими поклонниками ~~Стравинского~~ Скрябина, а что касается живописи, то Михоэлс рассказывал, как много и в каких восторженных выражениях Курбас говорил о полотнах Марка Шагала, украшавших до 1928 года фойе Московского Государственного Еврейского театра. Курбас, по словам Михоэлса, уверял, что

он видел в этих полотнах философский юмор, неповторимое мастерство и законченные формы гениального поэта от живописи. Курбас угадал прямую связь между живописью Шагала и режиссурой многих спектаклей Московского Гбсета первых лет его работы. Эти спектакли свидетельствовали о глубокой исторической правдивости и народности художественного направления театра.

Не исключена возможность, что близости и творческой дружбе этих двух корифеев Украинского и Еврейского театров способствовало и то обстоятельство, что оба они помнили, каким гонениям подвергались эти театры до революции, в каких неимоверно тяжелых условиях приходилось им работать, в какое унижительное бесправное положение ставила их царская власть и ее цензура. Не потому ли оба они так радостно приветствовали Октябрьскую революцию и с такой фанатической влюбленностью вступили за строительство революционных театров своих освобожденных народов?

Так или иначе, намерение Михоэлса поручить Курбасу постановку "Лира" было воспринято коллективом с огромным одобрением, но, к великому нашему общему огорчению, эти намерения не нашли поддержку в инстанциях, руководивших тогда искусством. Постановка "Лира" была, как известно, осуществлена С.Э. Радловым, который в конце концов положил в основу своей работы мысли, выдвинутые Михоэлсом в период их первых встреч и бесед.

Попутно хочется напомнить еще об одном первоклассном мастере советской режиссуры, судьбу которого Михоэлс старался облегчить приглашением на работу в наш театр, правда, это приглашение не было связано с "Лиром". Речь идет о выдающемся мастере грузинского театра Сандро Ахметелли. Когда против Александра Васильевича Ахметелли начались гонения в Тбилиси, то первый человек, к которому он обратился за поддержкой — это был Михоэлс. Но и в данном случае все старания и хлопоты ни к чему не привели. Намерение Соломона Михайловича привлечь Ахметелли к работе в наш театр не получили поддержки и от этой мысли пришлось отказаться так же, как и в случае с Курбасом.

И все же творческая дружба Курбаса и Михоэлса оставила глубокий след в сердцах многих актеров обоих театров. Лучшие представители "Березиля" проявляли интерес к работам Михоэлса и много лет спустя после ухода Курбаса. Самым красноречивым доказательством этому служит теснейший творческий контакт, существовавший между Михоэлсом и Марианом Михайловичем Крушельницким. Контакт этот получил свое практическое выражение в постановке "Тевье" в Харьковском театре им. Шевченко. К этой постановке Михоэлс был привлечен Крушельницким в качестве режиссера — консультанта. Результатом этого содружества явился блестящий спектакль и еще более блистательное исполнение Крушельницким роли Тевье.

Общеизвестна также товарищеская и творческая дружба,

существовавшая между Московским Госетом и театром им. Ив. Франко, в особенности между Гнатом Петровичем Юрой и С.М. Михоэлсом. Из корифеев театра Франко особый интерес к работам нашего театра, в частности к Михоэлсу, проявлял всегда Березиловец Бучма. Амвросий Максимилианович часто смотрел наши спектакли, неоднократно приходил за кулисы, делился с нами своими впечатлениями и глубоким знанием истории еврейского дореволюционного театра. Бучме, так же как и многим из нас, пришлось на своем веку отвесть горький хлеб кочующего по городам и весям актера, гонимого до революции национального театра. Поражало глубокое знание Бучмой еврейского фольклора. Никогда не забуду, с каким трогательным волнением он пел еврейские народные песни, из которых в память особенно врезалась песня:

"Неужто я камнем рожденный ?

Материнской я ласки не знал".

Много лет спустя, когда автор этих строк, руководивший Киевским Государственным Еврейским театром, поставил пьесу Перца Маркиша "Кол-Нидре", посвященную освобождению Западной Украины, Амвросий Максимилианович несколько раз смотрел этот спектакль и намеревался сыграть роль летописца Арье, которую я в этом спектакле играл. Мы даже начали подыскивать кандидатуру переводчика. К великому сожалению, начавшаяся летом 1941 г. война помешала осуществлению замысла этого незабываемого великого украинского актера.

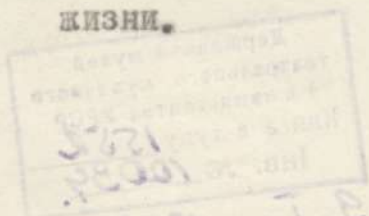
С другим выдающимся учеником и соратником Курбаса, с В.С.Василько, мне посчастливилось несколько лет работать в непосредственной близости и творческой дружбе. Это было в первые послевоенные годы, в Черновцах, где Василий Степанович руководил Украинским театром, а я — театром имени Шолом-Алейхема.

В 1951 году, работая в Харькове, мне посчастливилось осуществить в театре имени Шевченко постановку совместно с М.М.Крушельницким. Ставили мы пьесу Г.Мдивани "Люди доброй воли", в которой М.М. играл главную роль.

Уходя после вечерних репетиций из театра, мы с Марианом Михайловичем иногда подолгу ходили по Сумской улице и беседовали на ту самую тему, которую я делаю сегодня слабую попытку затрагивать в этой статье.

Марион Михайлович был согласен с творческой оценкой, данной Михаэлом Курбасу в том, что: своим творчеством Александр Степанович непрестанно будил мысль и согревал сердца зрителей; что главной темой его творчества, его сверх-сверх-задачей было стремление утвердить в жизни человеческую красоту, гуманность и справедливость, что от своих сотрудников он требовал три вещи: мыслить, действовать и чувствовать. И, наконец, что вся жизнь Курбаса — это беспрестанный нравственный подвиг во имя служения делу народа, делу поднятия качества человека строителя новой жизни.

Монгобид /М.И. ГОЛЬДВЛАТ/



У доручення виконано в усіх пунктах і встановлено відповідно
 в 1951 році, роботи в 1952 році, що виконано в 1953 році.
 в 1954 році, роботи в 1955 році, що виконано в 1956 році.
 в 1957 році, роботи в 1958 році, що виконано в 1959 році.
 в 1960 році, роботи в 1961 році, що виконано в 1962 році.
 в 1963 році, роботи в 1964 році, що виконано в 1965 році.
 в 1966 році, роботи в 1967 році, що виконано в 1968 році.
 в 1969 році, роботи в 1970 році, що виконано в 1971 році.
 в 1972 році, роботи в 1973 році, що виконано в 1974 році.
 в 1975 році, роботи в 1976 році, що виконано в 1977 році.
 в 1978 році, роботи в 1979 році, що виконано в 1980 році.
 в 1981 році, роботи в 1982 році, що виконано в 1983 році.
 в 1984 році, роботи в 1985 році, що виконано в 1986 році.
 в 1987 році, роботи в 1988 році, що виконано в 1989 році.
 в 1990 році, роботи в 1991 році, що виконано в 1992 році.
 в 1993 році, роботи в 1994 році, що виконано в 1995 році.
 в 1996 році, роботи в 1997 році, що виконано в 1998 році.
 в 1999 році, роботи в 2000 році, що виконано в 2001 році.
 в 2002 році, роботи в 2003 році, що виконано в 2004 році.
 в 2005 році, роботи в 2006 році, що виконано в 2007 році.
 в 2008 році, роботи в 2009 році, що виконано в 2010 році.
 в 2011 році, роботи в 2012 році, що виконано в 2013 році.
 в 2014 році, роботи в 2015 році, що виконано в 2016 році.
 в 2017 році, роботи в 2018 році, що виконано в 2019 році.
 в 2020 році, роботи в 2021 році, що виконано в 2022 році.

М. А. П. П.

Державний музей
 театрального, музичного
 і кінематографічного мистецтва УРСР
 Книга в туні 1532
 Інв. № 10099
 9. 1. 1968 р.