

Федор  
РАЗЗАКОВ



Другой  
Аркадий РАЙКИН



Тёмная сторона биографии знаменитого сатирика

# **Федор Ибатович Раззаков Другой Аркадий Райкин. Темная сторона биографии знаменитого сатирика**

*текст предоставлен издательством «Эксмо»*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=2524205](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2524205)*

*Федор Раззаков. Другой Аркадий Райкин. Темная сторона биографии  
знаменитого сатирика: Эксмо; Москва; 2011  
ISBN 978-5-699-52653-6*

## **Аннотация**

Казалось бы, о нем известно все. Советский эстрадный и театральный актер, режиссер, сценарист, юморист. Народный артист СССР, Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской премии. Целое поколение людей выросло на его сатирических миниатюрах, его выступления мгновенно разбирали на цитаты. Его считали необыкновенно смелым, балансирующим на грани дозволенного. Он был едва ли не единственным из всех советских сатириков, имеющим право критиковать советский строй. И все же в его биографии осталось множество «темных пятен» и недоступных страниц. Великий сатирик пережил и взлеты и падения, он был и на пике популярности, и в суровой опале. И все же ему повезло с судьбой. Аркадий Райкин ушел из жизни вовремя. Ему не

выпало «счастье» жить в «Телемском аббатстве» и увидеть те ужасы, которые начались в годы перестройки. И ему не пришлось делать мучительный выбор, отрекаясь от нынешнего узаконенного триумфа человеческих пороков, которые ненавидел всю свою жизнь...

# Содержание

Глава 1	5
Глава 2	43
Конец ознакомительного фрагмента.	77

# Федор Раззаков Другой Аркадий Райкин. Темная сторона биографии знаменитого сатирика

## Глава 1 В еврейском потоке

Аркадий Райкин родился 24 октября (6 ноября по новому стилю) 1911 года в Риге, в еврейской семье. Отметим, что с 1791 года в России существовала так называемая *черта оседлости* – граница территории, на которой разрешалось постоянное жительство евреям. Эта территория охватывала 15 губерний Польши, Литвы, Курляндии, Белоруссии, Бессарабии, большей части Украины, Кавказа и Средней Азии. *Черта оседлости* и привела предков Райкина в Прибалтику. Так, его дед по отцовской линии – Давид Райкин – происходил из какого-то местечка, затерянного в лесах Белоруссии, где и родился отец будущего великого сатирика. А вот родители его матери – Елизаветы Борисовны Гуревич – были коренными рижанами, причем весьма зажиточными – Гуревич-старший владел аптекой.

Родители Аркадия – Исаак (Ицик) и Елизавета – познакомились еще в конце XIX века, а первого ребенка решили завести спустя десятилетие, когда обоим было уже за тридцать. Райкин-старший в ту пору работал лесным бракером в Рижском морском порту: в его обязанности входило встречать и контролировать груженые лесом суда и баржи, а также ездить в другие порты, где он отбирал и закупал образцы лесоматериалов. Елизавета Борисовна какое-то время работала по специальности, акушеркой, но после рождения сына вынуждена была стать домохозяйкой. Тем более что приличные заработки мужа позволяли им это сделать. В итоге в 1916 году у Райкиных родился еще один ребенок – дочь Белла, а спустя год на свет появилась еще одна девочка – Софья.

Как и положено отцу, Райкин-старший имел большие виды на своего первенца. Он хотел, чтобы тот получил серьезную профессию, которая могла бы обеспечить ему безбедное существование. Например, в перечень этих профессий входила... игра на скрипке, поскольку еврей-скрипачи часто приглашались на свадьбы, дни рождения, похороны и разного рода другие мероприятия, которые необходимы людям при всех общественных строях. Поэтому для Аркадия в детстве была приобретена скрипка, чтобы он освоил ее и стал музыкантом. Но мальчик не жаловал этот инструмент: она ему нравилась вовсе не потому, что из нее можно было извлекать звуки, а потому, что она превосходно... скользила по снегу. И из смычка получался прекрасный... кнутик, ко-

торым незадавшийся скрипач гонял скрипку по снегу. Короче, достаточно быстро скрипка была заброшена в самый дальний угол. А настаивать на своем отец не стал – у него не было на это времени, поскольку он постоянно пропадал на работе в порту или в разъездах. По словам А. Райкина:

«Странными были наши отношения с отцом. Если бы не скрытое, почти бессловесное сопротивление мамы (она умудрялась выгораживать нас, не перечая ему), было бы и вовсе не весело. Достаточно сказать, что в нашей семье не имели обыкновения отмечать дни рождения детей. У нас почти не было игрушек. Нас не фотографировали (считалось дорогим удовольствием). Впрочем, как я понял позднее, не всегда это зависело от отца. В пору Гражданской войны и военного коммунизма (а это ведь тоже мое детство) он был вынужден на детское «хочется» отвечать «перехочется». Как бы то ни было, мы привыкли ничего не просить и не ждали сюрпризов...»

Отметим, что к театру Райкин-старший относился как к пустой забаве. Хотя сам он обладал несомненным актерским даром, поскольку вынужден был постоянно завлекать своих клиентов выгодными предложениями, а иногда и отвлекать их от сути дела. Поэтому он был неплохим рассказчиком и «травителем» анекдотов. Причем делал это мастерски, по-актерски. Так что актерский талант к его сыну явно перешел от него. Слава богу, что не перешла нелюбовь к театру, поскольку последний, как уже отмечалось выше, Райкин-стар-

ший не любил и почти не посещал. А вот его сын с шести лет стал завзятым театралом. Причем любовь эта проснулась в будущем сатирике уже не в Риге, а в Рыбинске. Почему именно там?

Дело в том, что в 1914 году началась Первая мировая война, в которой участвовала и Россия. Именно она и заставила сняться с насиженных мест сотни тысяч евреев. Как пишет историк Г. Костырченко:

«С 1914 по 1921 год почти 500 тысяч евреев вынуждены были, спасая жизни и в поисках лучшей доли, покинуть родные дома и мигрировать по стране. Получилось так, что вызванные войной голод и разруха заставляли обычных горожан бежать в деревню, тогда как обитатели разоренных местечек, гонимые страхом насильственной смерти, наоборот, устремились в города близлежащие, а также прежде недоступной им Центральной России, восполняя образовавшийся там дефицит населения...»

Когда летом 1917-го немецкие войска начали подходить к Риге, многие еврей-рижане решили покинуть город. В их числе оказались и Райкины: отец, мать и трое их детей, что называется, мал-мала меньше. В итоге судьба занесла их в старинный город Рыбинск, что на высоком берегу Волги. Жилье они нашли сразу, но непритязательное – первое время спали всей семьей на полу вповалку. И только спустя некоторое время жизнь наладилась – Райкин-старший сумел

устроиться работать на местную лесопилку.

В Рыбинске в ту пору был всего лишь один театр, однако волею судьбы располагался он неподалеку от дома, в котором жили Райкины. И однажды 6-летний Аркадий попал на спектакль какой-то заезжей труппы. На сцене шел «Шентеклер» Э. Ростана. По словам будущего сатирика:

«Сцена изображала птичник. Артисты ходили в костюмах петухов и кур. А посередине сидел мой приятель Витя и, ни на кого не глядя, строгал палочку. Я чуть не умер от зависти. Ему повезло – у них во дворе снимали квартиру две настоящие артистки...»

Тем временем в том же 1917-м в стране случилось сразу две революции: Февральская (буржуазная) и Октябрьская (социалистическая). Обе они привели к братоубийственной Гражданской войне, которая запылала в России в 1918 году. Естественно, не могла она миновать и некогда тихий и провинциальный Рыбинск. В итоге единственный в городе театр сгорел. Однако – о чудо! – вскоре после этого в том же Рыбинске (впрочем, как и по всей стране) появились тысячи других театров – любительских. Это было парадоксально: в тот момент, когда в стране бушевала война, интерес людей к искусству не только не угас, а, напротив, принял массовый характер. Вот и в Рыбинске вместо одного сгоревшего театра теперь появилось несколько любительских. В один из них и зачастил ходить 8-летний Аркадий. Более того, он и своих малолетних сестричек пытался приобщить к прекрасному.

Однажды он взял их обеих за руки и отправился с ними на семичасовое представление взрослого спектакля. А в девять часов домой вернулся их отец и, не застав детей на месте, бросился на их поиски. Узнав, где они находятся, он в самый разгар театрального действия ворвался в зал и начал кричать, переполошив как артистов, так и зрителей: «Где мои дети? Мыслимое ли это дело играть пьесы с пяти часов до девяти? Это же можно и взрослым людям задурить голову! А ну, марш домой!» После этого случая какое-то время Аркадий вынужден был прекратить свои театральные похождения, но, едва история забылась, как он тут же возобновил походы в театр. Правда, теперь уже ходил туда один, без сестер. А однажды и сам дебютировал в спектакле, сыграв роль... убитого купца в постановке дворового театра (последний размещался в сарае).

Между тем в 1922 году Гражданская война закончилась победой большевиков. А значительную их часть, как известно, составляли евреи. Достаточно сказать, что на тот момент из семи членов Политбюро, избранных на Пленуме ЦК РКП(б) в апреле 1922 года, четверо были людьми, в жилах которых текла еврейская кровь: В. Ленин, Л. Троцкий, Г. Зиновьев и Л. Каменев. А если взять шире и посмотреть на всю тогдашнюю советскую высшую партийно-хозяйственную элиту, то можно смело сказать, что евреи имели в ней весьма внушительное представительство (в составе первого советского правительства из 22 наркомов 17 были еврея-

ми). Поэтому новой властью евреи были объявлены наиболее угнетаемым прежним царским режимом народом и на этой почве получили значительные преференции. Например, декретом Совнаркома от 25 июля 1918 года антисемитизм ставился вне закона – его приверженцам давали до 3 лет тюрьмы. Кроме этого, была отменена пресловутая *черта оседлости*, которая позволила сотням тысячам евреев сменить место жительства – переехать в крупные города, в том числе в Москву и Петроград. Как писал видный сионист М. Агурский:

«Речь идет о массовом перемещении евреев из бывшей черты оседлости в Центральную Россию и особенно интенсивно – в Москву. В 1920 году здесь насчитывалось 28 тысяч евреев, то есть 2,2 % населения, в 1923 году – 5,5 %, а в 1926 году – 6,5 % населения. К 1926 году в Москву приехали около 100 тысяч евреев...» (К началу 30-х их число вырастет почти до 242 тысяч человек. – Ф. Р.)

А вот еще одно свидетельство на этот счет – известного еврейского идеолога В. Жаботинского, датированное второй половиной 20-х годов:

«В Москве до 200 тысяч евреев, все пришлый элемент. А возьмите... телефонную книжку и посмотрите, сколько в ней Певзнеров, Левиных, Рабиновичей... Телефон – это свидетельство или достатка, или хорошего служебного положения...»

Райкины в 1922 году осели в Петрограде, поскольку там некоторое время обосновались родственники Райкина-старшего, некоторые из которых, судя по всему, имели неплохие должности в государственных структурах. Именно поэтому по приезду в Петроград Райкины стали жить не как в Рыбинске в пору своего приезда туда (спали вповалку на полу), а совсем иначе – они вселились в отдельную пятикомнатную квартиру на шестом этаже в доме № 23 на Троицкой улице (чуть позже ее переименуют в улицу Рубинштейна – известного русско-еврейского пианиста, основавшего в 1859 году Русское музыкальное общество). Рядом с домом возвышалась школа, в которую отправился учиться Аркадий (его дом и школу разделял всего лишь деревянный забор, который юный ученик преодолевал достаточно споро).

Про эту школу стоит рассказать особо, поскольку она во многом способствовала тому, чтобы на свет появился гениальный сатирик Аркадий Райкин. Впрочем, начинать надо издалека. Во-первых, сначала надо сказать большое спасибо родителям нашего героя, которые поспособствовали его появлению на свет. Во-вторых, отдельное «спасибо» должна получить и Советская власть, которая, являясь наполовину еврейской, способствовала тому, чтобы еврейские родители будущего гения смогли из провинциального Рыбинска приехать в Северную столицу и значительно облегчить своему отпрыску путь в артисты. Наконец, в-третьих, надо сказать спасибо советской системе образования, которая вобрала в

себя все самое лучшее из образования царского и, таким образом, сумела выпустить в свет миллионы образованных людей, значительная часть из которых впоследствии и составит гордость страны.

По словам А. Райкина: «При царе наша школа называлась Петровской, потом название отменили как старорежимное, а нового не дали, только пронумеровали ее. Но в обиходе она как была Петровская, так и осталась. Это была отличная школа. Когда-то она имела статус коммерческого училища, за которым укрепилась негромкая, но солидная репутация благодаря отлично подобранному преподавательскому составу. Но и в годы моего учения она по-прежнему славилась высоким уровнем преподавания.

В отличие от многих других петроградских заведений, здесь почти все педагоги согласились сотрудничать с советской властью. Они оставались на своих привычных местах и занимались своим привычным делом как ни в чем не бывало. Как бы наперекор разрухе, голоду и разброду в умах, подвергавших интеллигентов старой закалки (даже и тех, что не были настроены непримиримо) искушению опустить руки, устранившись от активной деятельности.

Благодаря этому нашу школьную жизнь отличала стабильность давным-давно установившихся и тщательно оберегаемых традиций. Во всем чувствовалась организованность и рачительность.

Так, учебные кабинеты, будто их не коснулось время, бы-

ли превосходно оснащены. Доски и парты, атласы и книги не только не пошли на растопку (что случалось сплошь и рядом, ибо за годы Гражданской войны нужда в топливе доводила и не до такого), но сохранились в идеальном порядке. Даже когда занятия, как и везде, прерывались на неопределенный срок, педагоги и служители школы, точно защитники осажденного бастиона, не покидали ее...»

Итак, в рыбинской школе Райкин проучился три года, после чего с четвертого класса отправился продолжать обучение в школе петроградской – № 23. Причем в его классе училось много отпрысков из знатных фамилий. Например, Арик Сойкин был сыном знаменитого издателя, который еще до революции начал выпускать журнал «Вокруг света», а при большевиках принимал активное участие в становлении советского издательского дела. Или Анатолий Жевержеев – отпрыск известного деятеля культуры, который основал Ленинградский театральный музей и театральную библиотеку. Или племянник Евгения Вильбушевича, который был постоянным аккомпаниатором артиста Александринского театра Николая Николаевича Ходотова. Или Яков Зельдович – будущий знаменитый академик.

Как видим, среди них было немало евреев, которых в Петрограде, так же как и в Москве, после Гражданской войны стало особенно много, и их дети теперь имели возможность получить прекрасное образование и стать достойными людьми (при царизме таковых были единицы). Как верно от-

метит потом историк И. Бикерман:

«Раньше евреям власть вовсе не была доступна, а теперь доступна больше, чем кому-либо другому...»

Действительно, взять, к примеру, то же образование. В 20-е годы из вузов начали в массовом порядке исключать уже состоявшихся студентов, которые имели «неправильное» социальное происхождение: детей дворян, духовенства, чиновников, офицеров, купцов, мелких лавочников. Отметим, что большую часть из них составляли русские. На их место пришли люди иного социального происхождения и иных национальностей – чаще всего евреи. По этому поводу у А. Солженицына написано следующее:

«Читаем в Еврейской Энциклопедии: «При отсутствии каких-либо ограничений по национальному признаку при приеме в высшие учебные заведения... в 1926/1927 учебном году евреи составляли 15,4 % всех студентов... СССР, что почти в два раза превышало долю евреев среди всего городского населения страны». А дальше студенты-евреи, «благодаря высокому уровню мотивации», легко опережали в учебе неразвитых «пролетарских выдвиженцев», рабфаковцев, – и так открывался свободный путь в аспирантуру. В первую очередь этим, уже с 20—30-х годов, определилась на долгое будущее столь видная затем доля евреев в советской интеллигенции. Отмечает А. Аронсон: «Широкий доступ в высшие и специальные учебные заведения привел к созданию не только

кадров врачей, учителей и особенно инженеров и технических работников среди евреев, но и открыл для евреев возможность преподавательской и научно-исследовательской деятельности в университетах и других учреждениях – в размножившихся потом НИИ...»

В середине 20-х Аркадий Райкин тоже широко пользовался всеми этими благами: жил в крупнейшем городе страны (бывшей столице) и учился в прекрасной школе. А его отец занимал хорошую должность, которая позволяла его семье не бедствовать. Правда, в недавних хоромах – пятикомнатной квартире – им принадлежало уже только две комнаты, а три остальные заняли другие семьи. Это было не случайно. Во второй половине 20-х руководство страны вынуждено было отреагировать на возрастающий в обществе антисемитизм, когда представители титульной нации – русские – начали в открытую выражать недовольство засильем евреев буквально снизу и доверху. В результате чистка началась с головы: в 1927 году из Политбюро были выведены сразу трое видных евреев: Л. Троцкий, Е. Зиновьев и Л. Каменев. Началось «уплотнение» евреев и внизу, на что ясно указывает жилищная история Райкиных – их заставили потесниться в пользу представителей титульной нации.

Несмотря на то что отец продолжал питать надежды на то, что его сын после окончания школы получит серьезную профессию (Райкин-старший прочил отпрыску юридическое по-

прище), однако сам Аркадий мечтал только об одном – стать артистом. Поэтому в старших классах он все свободное время проводил в драматическом кружке. Очень часто это плохо сказывалось на учебе, но будущему сатирику несказанно повезло – учителя ему многое прощали. По его же словам:

«Если бы я был просто бездельником, со мной наверняка бы не либеральничали. Но поскольку у меня был достаточно выраженный круг интересов, педагоги предпочитали делать вид, будто не замечают, как я всеми силами уклоняюсь от точных наук. К моему увлечению искусством относились с пониманием. Поощряли мои занятия в школьной самодеятельности. И не видели ничего ужасного в том, что больше всех предметов я люблю рисование...»

Этот либерализм школьных учителей имел под собой объяснение. Дело в том, что в те годы в стране шла широко-масштабная кампания по духовному и физическому воспитанию молодежи. И в то время как председатель ВСНХ и ОГПУ Ф. Дзержинский со товарищами ликвидировали в стране детскую беспризорность, направляя беспризорников в школы и детские дома, то школьные учителя ориентировали учеников на раскрытие своих талантов в самых разных областях жизни. Поэтому почти в каждой школе открывались кружки по интересам, которые способствовали тому, чтобы дети могли опробовать там свои таланты. Райкин выбрал драматический кружок, через который он попал в Театр

юного зрителя, организованный в 1922 году в Петрограде А. Брянцевым. Два года спустя впервые ленинградские школы направили в ТЮЗ своих делегатов, чтобы те приняли активное участие в жизни этого театра: обсуждали спектакли, рассказывали о них своим одноклассникам. Ребят, которые были прикреплены к ТЮЗу, называли «полпредами зрителей», и от своих сверстников они отличались тем, что носили на руках голубые повязки. Точно такую же повязку одел в середине 20-х на свою руку и Райкин. Однако носил ее не долго, поскольку очень скоро серьезно заболел и вынужден был почти год не выходить из дома. Что же случилось?

В начале 1925 года, катаясь на коньках, Райкин сильно простудился. Ангина дала осложнение на сердце. После этого ревматизм и ревмокардит надолго приковали подростка к постели. Прогнозы врачей были малоутешительными, и родители готовились к самому худшему. Однако организм мальчика оказался сильнее болезни. Он выжил, но теперь ему предстояло буквально заново учиться ходить. А едва ноги его обрели прежнюю силу, как Райкина снова потянуло... в ТЮЗ.

Посмотрев весь тамошний репертуар, Райкин в старших классах перекочевал в другой театр – Театр драмы имени А. Пушкина, где играли тогда замечательные артисты: Симонов, Певцов, Горин-Горяинов, Корчагина, Тиме, Юрьев и др. По словам А. Райкина:

«Я лез в театр через все мыслимые и немыслимые

щели, как-то раз даже через дымовую трубу, хотя в это и трудно поверить. Смотрел спектакли из будок суфлера и осветителя. Меня знали все контролеры и рабочие сцены, поначалу гоняли, но потом привыкли и иногда даже помогали спрятаться от грозных режиссеров и нервничающих артистов. Мне было совершенно неважно, что я, допустим, смотрел этот спектакль сорок три раза. Больше того, я вообще предпочитал смотреть не из зала, а из-за кулис. Меня бесконечно волновало таинство превращения, происходящего с актером, когда он неожиданно перестает быть обыкновенным человеком и становится персонажем пьесы, быть может, в другом веке, другой стране и вообще очень похожим на исполнителя роли...»

Отметим, что, помимо театра, Райкин тогда увлекался еще музыкой (ходил в филармонию на концерты местных артистов, а также заезжих знаменитостей), а также живописью (как мы помним, его любимым предметом в школе было рисование). Однако в перечне этих увлечений не было кинематографа, который в 20-е годы был весьма популярен. Но Райкин считал кино второсортным видом искусства по сравнению с театром. Поэтому большинство тогдашних новинок, которые собирали полные залы и были притчей во языцех (фильмы Якова Протазанова, Сергея Эйзенштейна, Льва Кулешова, а также зарубежные ленты с участием Мэри Пикфорд, Дугласа Фернбекса, Бастера Китона и даже Чарли Чаплина) не видел.

В 1929 году Райкин закончил среднюю школу и поступил на работу лаборантом на Охтенский химический завод. Почему он поступил туда, а не в институт? По существовавшим тогда правилам, всем будущим студентам необходимо было иметь трудовой стаж. Вот Райкин его и приобретал. А спустя год благополучно поступил в Ленинградский институт сценических искусств, на киноотделение, которое вели знаменитые кинорежиссеры из числа его соплеменников – Григорий Козинцев и Леонид Трауберг. Как мы помним, Райкин к кино относился с некоторым пренебрежением, поэтому мечтал поступить к другому человеку – театральному режиссеру Владимиру Соловьеву. Но попал к киношникам.

В этот институт Райкин поступил вопреки воле своего отца, который был категорически против того, чтобы его сын-еврей стал артистом. Несмотря на то что в советской культуре евреи в ту пору занимали видное место (например, советское кино, театр и эстрада больше чем наполовину были еврейскими: на всех киностудиях страны работало много евреев, с 1921 года функционировал Еврейский камерный театр, а с 1925-го – Государственный еврейский театр и т. д.), однако Райкин-старший продолжал считать искусство отхожим промыслом. Он мечтал о том, что его сын займет высокую должность в среде юристов, тем более что само время тогда продолжало благоволить к евреям.

Это был год (1930), когда в центре Москвы был взорван храм Христа Спасителя. Причем взрывал его интер-

национальный коллектив: инженер русского происхождения Жевалкин (из крестьян Скопинского уезда) и политик еврейского происхождения Лазарь Каганович. Таким образом, русские и евреи в едином порыве продолжали уничтожать следы былого самодержавия. При этом русским обязывалось ощущать себя перед евреями людьми второго сорта, значительно больше виноватыми в беззакониях царского режима. Не случайно новые советские правители русского происхождения в открытую провозглашали тезисы, вроде таких: «Русский народ необходимо искусственно поставить в положение более низкое по сравнению с другими народами и этой ценой купить себе настоящее доверие прежде угнетенных наций» (Н. Бухарин), или: «Малую национальность надо поставить в заметно лучшие условия по сравнению с большой» (М. Калинин). Поэтому само слово «русский» в те годы считалось чуть ли не крамольным. И в Народном комиссариате по делам национальностей не было русского комиссариата, в то время как другие народы таковые имели. Как писал все тот же А. Солженицын:

«С конца 20-х на 30-е прошла полоса судебных процессов над инженерами: избивали и убивали всю старую инженерию – а она была по своему составу подавляюще русская, да еще прослойка немцев.

Также громили в те годы устои и кадры русской науки во многих областях – истории, археологии, краеведении, – у русских не должно быть *прошлого*. Никому из гонителей не будем вменять *собственного*

национального побуждения. (Да если в комиссии, подготовившей и обосновавшей декрет об упразднении историко-филологических факультетов в российских университетах, состояли Гойхбарг, Ларин, Радек и Ротштейн, то также там состояли Бухарин, М. Покровский, Скворцов-Степанов, Фриче, и подписал его, в марте 1921, – Ленин). А вот в *духе* декрета национальное побуждение было: ни история, ни язык этому народу – «великоросскому» – больше не нужны. В 20-е годы было отменено само понятие «русской истории» – не было такой! И выметено прочь понятие «великороссы»: не было таких!

Тем больней – что мы, сами русские, рьяно шли по этому самоубийственному пути. И именно этот период 20-х годов принято считать «расцветом» освобожденной – от царизма, от капитализма – культуры! Да даже само слово «русский», сказать: «я русский» – звучало контрреволюционным вызовом, это-то я хорошо помню и по себе, по школьному своему детству. Но без стеснения всюду звучало и печаталось: русопяты!...»

В 20-е годы, по словам А. Воронеля: «евреи восприняли как благоприятную ситуацию, трагическую для русского народа»...»

Кстати, и в тогдашней советской юмористике массовому осмеянию подвергались в основном те категории граждан, которые состояли из русских, шире – из славян. Причем речь шла не только о так называемых бывших (представите-

лях дворянского сословия, духовенства или царского офицерства), но и нынешних – например, рабочих и крестьянах. Первых часто изображали алкоголиками и неотесанными мужланами, вторых – крохоборами, пекущимися исключительно о личном благе. И еще одна закономерность главенствовала тогда: нельзя было смеяться над евреями. Впрочем, эта же ситуация была характерна и для дореволюционного времени, о чем еще писал А. Куприн:

«Все мы, лучшие люди России (себя я к ним причисляю в самом-самом хвосте), давно уже бежим под хлыстом еврейского галдежа, еврейской истеричности, еврейской повышенной чувствительности, еврейской страсти господствовать, еврейской многовековой спайки, которая делает этот избранный народ столь же страшным и сильным, как стая оводов, способных убить в болоте лошадь. Ужасно то, что мы все сознаем это, но во сто раз ужаснее то, что мы об этом только шепчемся в самой интимной компании на ушко, а вслух сказать никогда не решимся. Можно печатно и иносказательно обругать царя и даже Бога, а попробуй-ка еврея! Ого-го! Какой вопль и визг поднимется среди всех этих фармацевтов, зубных врачей, адвокатов, докторов и особенно громко среди русских писателей, ибо, как сказал один очень недурной беллетрист, Куприн, каждый еврей рождается на свет божий с предначертанной миссией быть русским писателем...»

Итак, русский инженер Жевалкин и еврей-большевик Каганович сообща взрывали символ русского православия храм Христа Спасителя. А русско-еврейский писательский тандем в лице Евгения Петрова и Ильи Ильфа высмеивали в своих книгах носителей русского национального духа – дворян и духовенство. Вспомним их самую знаменитую книгу – «12 стульев». Там главный герой Остап Бендер – по национальности еврей (он сам признается, что его папа был турецким подданным, а это значит, что его родитель был, скорее всего, еврейским коммерсантом, принявшим турецкое подданство – евреи часто поступали таким образом, чтобы в случае различных неурядиц пользоваться привилегиями «иностранных граждан»), который выглядит самым обаятельным персонажем в книге. Зато два других центральных ее героя на фоне турецко-подданного выглядят полными ничтожествами: бывший дворянин Ипполит Воробьянинов и священник Федор Востриков. Обратим внимание, что оба – русского происхождения. Как пишет историк и публицист И. Шафаревич:

«Книги Ильфа и Петрова, приобретшие такую громадную популярность, были далеко не безобидным юмором. Говоря коммунистическим языком, они «выполняли социальный заказ», а по более современной терминологии, «дегуманизировали» представителей чуждых, «старых» слоев общества: дворян, бывших офицеров, священников. То есть представляли их в таком виде, что их «ликвидация» не

будила никаких человеческих чувств...»

Кроме этого, под сюжетной канвой в книгах Ильфа и Петрова о похождения Бендера явственно проступала та ситуация, которая была типична для 20-х годов: что именно еврей является некой прогрессивной силой, которая должна тянуть за собой силу инертную – консервативного «русака». Как заметил Максим Горький: «Россия не может быть восстановлена без евреев, потому что они являются самой способной, активной и энергичной силой».

Скажем прямо: во многом Горький был прав – евреи действительно внесли в советскую систему массу положительного. Но есть и обратная сторона медали: они же слишком рьяно взялись возлагать на русских вину за свое якобы унижительное дореволюционное прошлое. Началось элементарное сведение счетов «малого» народа с «большим». При чем верховной властью это сведение счетов долгое время поощрялось, поскольку, повторимся, именно на долю русских выпала участь нести ответственность за перегибы царских времен. Например, в дореволюционные годы среди классиков русской литературы почти не было евреев, зато много было русских: Лев Толстой, Федор Достоевский, Александр Куприн, Алексей Толстой, Александр Блок, Валерий Брюсов, Максим Горький, Николай Гумилев, Иван Бунин, Андрей Белый, Дмитрий Мережковский. Зато в советские годы ситуация кардинально поменялась – евреи взяли реванш, значительно оттеснив русских на культурном попри-

ще. В той же литературе евреев представляли: Джек Алтуазен, Маргарита Алигер, Исаак Бабель, Эдуард Багрицкий, Александр Безыменский, Владимир Билль-Белоцерковский, Василий Гроссман, Даниил Данин, Илья Ильф, Вениамин Каверин, Эммануил Казакевич, Семен Кирсанов, Александр Крон, Осип Мандельштам, Борис Пастернак, Агния Барто, Самуил Маршак, Михаил Светлов, Галина Серебрякова, Илья Сельвинский, Лев Славин, Иосиф Уткин, Лев Шейнин, Бруно Ясенский и др.

Однако иные времена были уже не за горами. И Аркадию Райкину суждено будет обрести всесоюзную славу именно в новом времени, когда русские и евреи несколько умерят свой пыл по части сведения счетов и займутся одним общим делом – начнут готовиться к войне с фашизмом. Впрочем, не будем забегать вперед.

Итак, Райкин пошел наперекор родительской воле и поступил учиться на артиста. Отец ему этого поступка не простил, создав для сына дома невыносимую обстановку. В результате Аркадий собрал свои нехитрые пожитки и ушел жить в институтское общежитие (отметим, что незадолго до этого конфликта семья Райкиных пополнилась еще одним членом: 8 февраля 1927 года у Исаака Давидовича и Елизаветы Борисовны родился поздний ребенок – сын Максим).

Как мы помним, учиться на киноотделении Райкин не хотел с самого начала, мечтая попасть к театральному режиссеру Соловьеву (ученику В. Мейерхольда). В начале учебы его

желание еще больше усилилось, поскольку оба Мастера, ведущие киноотделение, – Г. Козинцев и Л. Трауберг, – постоянно отсутствовали на своем рабочем месте, целиком занятые своими киноделами (они снимали фильмы в творческом тандеме), которые они считали более важными, чем преподавание в институте. В итоге устав терпеть все это, Райкин подал заявление о переводе его на театральное отделение. Но в ректорате ему заявили: перевести не можем, но вы имеете право написать заявление об отчислении и поступить на театральное отделение заново. Другой на месте Райкина после этого забрал бы свое заявление, но он поступил иначе. Его желание попасть на курс Соловьева было столь велико, что он... согласился сдавать новый экзамен. И ведь сдал, после чего был благополучно принят на театральное отделение к своему любимому педагогу. По словам А. Райкина:

«Я не вижу существенной разницы между учением Станиславского и методом, которым нас воспитывал Соловьев. Они пользовались разной терминологией, но цель и у того и у другого была одна – органичность. Мне даже кажется, что Соловьев в своей практике соединял учение Станиславского и метод Мейерхольда.

У него был педагогический дар по-особому образно разговаривать с учениками. До сих пор помню одно из его замечаний: «Вчера у тебя было шампанское, а сегодня – сидро». И ученик сразу же понимал, что он лишь повторил вчерашний рисунок, не согрев его душевным теплом. Вроде бы то же, но «эрзац».

Соловьев не уставал нам повторять: «Никогда не делайте, как вчера, играйте, как играется сегодня». Учил, что каждый человек – олицетворение природы, сама природа. Если плохо на улице, мерзко на душе, то нельзя себя насиловать, нельзя нажимать. Публику надо завоевывать только искренностью, органичностью, которые идут от верного сценического самочувствия...»

Соловьев был знатоком комедии дель арте, театра Мольера, и эту свою любовь передал своим ученикам, в том числе и Райкину. Еще будучи студентом, тот стал участвовать в эстрадных концертах, преимущественно детских: показывал номера с патефоном и надувными поросятами из мультфильма Уолта Диснея «Три поросенка».

Во время учебы студенты театрального отделения проходили практику в бывшем Александринском театре – ныне Театре драмы имени А. Пушкина. И Райкин вблизи увидел своих кумиров, игрой которых он восторгался с детства. А чуть позже будущий сатирик встретился с Всеволодом Мейерхольдом, который специально приезжал из Москвы в Ленинград, чтобы восстановить здесь свои знаменитые постановки: «Дон Жуана» и «Маскарад», а также ставил новые спектакли – «Пиковую даму» в Малом оперном театре. Самое интересное, но и Мейерхольд обратил внимание на молодого студента во время репетиции спектакля «Горе уму» в зале Консерватории. Далее послушаем самого А. Райкина:

«Мейерхольд нервно ходил взад-вперед по проходу между кресел. Вдруг он заметил меня и на несколько секунд задержал на мне свой пристальный взгляд. Долгие несколько секунд показались мне вечностью. Но затем Мейерхольд резко повернулся и ушел к сцене. В перерыве меня разыскал Александр Николаевич Бендерский, исполнявший при Мейерхольде функции режиссера-администратора, и сказал, что Всеволод Эмильевич хочет поговорить со мной. «О чем?» – робко спросил я. «Там узнаете», – важно ответил Бендерский.

Я подошел к Мейерхольду в фойе, он снова поглядел на меня и, не здороваясь, не спрашивая, кто я такой и что здесь делаю, спросил: «Чей вы ученик?»... Я ответил, чей я ученик. «А почему у вас голос хриплый? Вы что, простужены?» – спросил Мейерхольд. Я сказал, что не простужен, просто у меня голос такой. «Ну ладно, Бендерский вам все скажет», – заключил Всеволод Эмильевич и немедленно отвернулся. Чуть позже меня снова подозвал Бендерский и объявил, что меня приглашают в труппу театра, что я буду репетировать в пьесе «Дама с камелиями», что придется переехать в Москву и чтобы я не беспокоился о жилье: Всеволод Эмильевич уже распорядился и мне выделяют место в общежитии театра. «Но он же не видел меня на сцене?!» – спросил я в крайней степени изумления. Бендерский усмехнулся: «А Всеволоду Эмильевичу этого и не нужно...»

Биограф Райкина Е. Уварова по этому поводу удивляется:

«Что мог увидеть Мейерхольд в юноше, в жалкой позе прятанном между кресел? Выражение глаз? Тронуло ли его искреннее восхищение, смешанное с испугом, которое было на лице Райкина?..»

Действительно, со стороны поведение Мейерхольда выглядело более чем странно: впервые увидел юного безвестного студента и буквально с ходу пригласил его в труппу своего театра, да еще и о месте в общежитии для него оперативно позаботился. С чего бы это? Может быть, с того, что Мейерхольд был... гомосексуалистом?

По словам близко знавшего его И. Романовича, «круг гомосексуальных связей Мейерхольда был достаточно широк, в него входили многие известные люди. Этот факт интимной жизни Мастера, бесспорно, оказывал огромное влияние на его отношения с Зинаидой Николаевной Райх (жена Мейерхольда. – *Ф. Р.*). Может быть, меня заклеймят блюстители «чистоты риз», но я предполагаю, что и в бисексуальности Мейерхольда наряду со многим иным – ибо человеком он был сложным и противоречивым, многослойным – кроется, хотя бы частично, ответ на вопрос, почему он принял большевистскую революцию. В старой России свобода и нетривиальность сексуальной жизни не поощрялись. Возможно, Мейерхольд связывал с большевистским переворотом выход в царство подлинной свободы, в том числе творческой и сексуальной. Он не мог предположить, что этот переворот принесет еще большую несвободу, закрепощение всех и каждо-

го, что гомосексуализм будет преследоваться как уголовное или даже государственное преступление».

Касаясь этой щекотливой темы, отметим, что Мейерхольд довольно часто увлекался актерами своего театра. Например, известно, что он сильно симпатизировал Михаилу Цареву и, как отмечает Татьяна Есенина, «Мейерхольд постоянно тащил Царева в дом, на дачу. Не отпускал от себя. Постоянно восхищался им и своей дружбой с ним».

Подобные же знаки внимания Мейерхольд оказывал и другим молодым актерам: например, Евгению Самойлову. Этим же, судя по всему, было вызвано и его внимание к молодому Аркадию Райкину. Видимо, скромный юноша понравился ему внешне, и он решил заполучить его в свой «гарем» (как написал сам Райкин: «Он был похож на орла, высмотревшего с горных высот свою добычу»). А администратор Бендерский, судя по всему, выполнял при режиссере те же функции, что и полковник Саркисов при Лаврентии Бери – подыскивал ему новых любовников.

Итак, перед Райкиным, который ни о чем еще не догадывался, открылись заманчивые перспективы – переехать в Москву и работать под началом самого Мейерхольда. Естественно, на следующий же день наш герой отправился к своему преподавателю, Соловьеву, и рассказал ему о предложении режиссера. Однако педагог отнесся к этому... негативно. Он посоветовал Райкину сначала закончить институт, а уже потом решать – ехать ему к Мейерхольду или не ехать.

«Но я вам этого делать не советую, – заключил Соловьев. – Работа у Мейерхольда, как бы привлекательна она ни была, только затормозит ваше самоопределение».

Вроде бы странное заявление из уст бывшего ученика Мейерхольда? Однако вполне вероятно, что он был прекрасно осведомлен о нетрадиционных сексуальных наклонностях своего бывшего учителя и поэтому пытался оградить своего юного ученика от опрометчивого шага. Если это так, то скажем ему за это запоздалое спасибо.

Между тем близилось окончание Райкиным института. Как вдруг на последнем году обучения (в 1934 году) он взял да и женился. И в жены себе взял свою соплеменницу – 19-летнюю Рому Иоффе. Вот как об их знакомстве вспоминал позднее сам А. Райкин:

«Еще мальчиком, занимаясь в самодеятельности, я был приглашен выступить в соседней 41-й школе. Не помню, что я играл, но ясно помню, что обратил внимание на девочку в красном берете, в котором было проделано отверстие и сквозь него пропущена прядь черных волос. Это было оригинально и осталось в памяти. Через несколько месяцев я встретил ее на улице, узнал и вдруг увидел ее живые, выразительные, умные глаза. Она была очень хороша собой, мимо такой девушки не пройдешь... Тем не менее я прошел мимо, не остановился, стесняясь заговорить с незнакомой особой на улице. Прошло несколько лет, я стал студентом Ленинградского театрального института. На

последнем курсе я как-то пришел в студенческую столовую и встал в очередь. Обернувшись, увидел, что за мной стоит она. Она заговорила первая, и этот разговор я помню дословно. «Вы здесь учитесь? Как это прекрасно!» – «Да, учусь... А что вы делаете сегодня вечером?» – «Ничего...» – «Пойдемте в кино?» Когда мы вошли в зал кинотеатра «Гранд-Палас», заняли свои места и погас свет, я тут же сказал ей: «Выходите за меня замуж...» Та ответила очень просто: «Я подумаю». Через несколько дней она сообщила, что согласна...»

Однако отец и мачеха девушки (а отцом Ромы был двоюродный брат выдающегося советского физика Абрама Иоффе – Марк Львович Иоффе), узнав о ее намерении выйти замуж, выступили категорически против этого. Во-первых, они в глаза не видели жениха, во-вторых – они считали, что Роме сначала надо закончить институт, а уже потом создавать семью. Когда Райкин узнал об этом, он решил лично встретиться и поговорить с родителями своей возлюбленной.

Это рандеву состоялось на даче девушки под Лугой, куда Аркадий добирался на перекладных в течение двух с половиной часов. По дороге юноша только и делал, что проговаривал текст своей речи. Но она не понадобилась, поскольку визитера разгневанные родители даже на порог дачи не пустили. Но Райкин оказался настойчивым юношей. Он решил взять родителей измором и даже не подумал уезжать, а занял позицию у ворот, надеясь, что над ним смилостивят-

ся. Но так и не дождался. Единственное, что сделали родители, – позволили на минутку выйти своей дочери и проститься с незадачливым ухажером. Рыдали влюбленные, как героини шекспировских трагедий.

Вскоре семья Ромы вернулась с дачи в город, и влюбленные возобновили свои встречи. Причем тайные: они встречались в общежитии на Моховой, где обитал Аркадий. В конце концов, родители узнали об этих встречах и, как ни странно, смирились с выбором дочери. И в один из дней пригласили Райкина к себе на Мойку, 25, на обед. С тех пор лед между ними и женихом стал постепенно таять. Хотя давались эти обеды молодому жениху ценой большого напряжения. Дело в том, что родители Ромы относились к нему как к мальчишке и постоянно учили жизни. Иной раз, если он говорил что-то невпопад, его даже отправляли обедать отдельно от всех – на кухню. Иной бы на месте Райкина после таких случаев навсегда прекратил бы появляться в этом доме, но наш герой вынужден был терпеть – уж больно сильно он полюбил Рому.

В лучшую сторону отношение родителей девушки к ее жениху изменилось после того, как они сходили на премьеру спектакля «Смешные жеманницы», где Райкин играл одну из ролей. Видимо, талант его был оценен по достоинству, поскольку сразу после этого влюбленные получили-таки долгожданное родительское благословение, и им разрешили жить вместе (конечно, в доме родителей Руфины на Мойке, 25).

Пожились молодые в 1935 году.

Кстати, согласно астрологии, это был год Свиньи – «именной» для Райкина, который родился под тем же созвездием (1911). Это было начало нового 12-летнего астрологического цикла в жизни Райкина, которое обещало ему очередные перемены в жизни. Как покажет будущее, перемены эти будут эпохальными, причем как для самого Аркадия, так и для страны. Под последним имеется в виду следующее.

После прихода в 1933 году к власти в Германии Гитлера, Сталин ясно осознал, что войны с последним ему не миновать. Почему? Во-первых, двум медведям в одной берлоге никогда не удавалось ужиться вместе, во-вторых – фюрер провозгласил у себя идеологию национал-социализма, а одними из главных его врагов объявлялись евреи – одна из опор советского режима. Поскольку Гитлер взялся спланировать германскую нацию на основе ее богоизбранности, Сталин понял, что и ему без подобной идеологии не обойтись. Поэтому руль государственного управления страной начал разворачиваться в сторону титульной нации – русских. Ведь подавляющую часть населения в СССР (75 %) составляли именно они, и Сталин прекрасно понимал, что в предстоящей войне с германским нацизмом (а что такая война случится уже в ближайшем будущем, он нисколько не сомневался) основная тяжесть ляжет на русские плечи. Как писал известный философ и историк В. Кожин:

«Кардинальные изменения политической линии

Сталина в середине 1930-х годов главным образом определялись, надо думать, очевидным нарастанием угрозы войны – войны не «классовой», а *национальной* и, в конечном счете, геополитической, связанной с многовековым противостоянием Запада и России...»

Выиграть эту войну Сталин мог только в единственном случае: собрав страну в единый и мощный кулак, а также опираясь на патриотизм не просто советского, а русского народа. Ведь в ближайшем будущем именно «русскому Ивану» предстояло взвалить на себя всю тяжесть разрушительной войны и доказать всему миру, кто он – гой или герой. Именно поэтому начался поворот сталинского режима к традиционному пониманию Родины и патриотизма.

Отметим один любопытный факт. Еще в середине 20-х в низах общества в большом ходу была карикатура, нарисованная неизвестным художником. На ней была изображена река с высокими берегами. На одном из них стояли Троцкий, Зиновьев и Каменев (все евреи), на другом – Сталин, Енукидзе, Микоян, Орджоникидзе (все кавказцы – три грузина и один армянин). Под картинкой был весьма лаконичный текст: «И заспорили славяне, кому править на Руси».

Суть карикатуры была понятна каждому жителю СССР: страной правят в основном люди *не русские*. Правда, эта ситуация стала меняться уже во второй половине 20-х, когда из высшего руководства партии (из Политбюро) были выведены евреи Троцкий, Зиновьев и Каменев. В 1934 году Полит-

бюро было уже более чем наполовину славянским: из 10 его членов и 5 кандидатов десять человек были славянами (русскими и украинцами), один еврей, три кавказца и т. д. Точно такие же процессы постепенно происходили и в низовых структурах власти, где славян также становилось все больше.

Менялась и идеология. Важной вехой в этом процессе следует считать события весны – лета 1934 года, когда руководство партии обязало советских историков написать новый учебник истории России. До этого в советских школах дети учили историю по Михаилу Покровскому, который был ярким представителем тех деятелей, кто уничижительно относился к прошлому России. Это уничижение было еще как-то оправданно в 20-е годы, но уже в середине следующего десятилетия оказалось не только неактуальным, но и вредным для будущего страны. Поэтому Сталин и «сдал его в утиль».

9 июня 1934 года в «Правде» была опубликована статья «За Родину!», которая возводила в ранг высших общественных ценностей понятия родины и патриотизма. По мнению современного публициста Анатолия Салуцкого:

«Сталин кардинально изменил цели Октябрьского переворота: вместо подстрекания мировой революции речь пошла о построении социализма в отдельно взятой стране. С марксистской точки зрения эта перемена казалась тактической – из-за сложной международной обстановки. Но на шкале российской истории это был «квантовый скачок», означавший переход страны в принципиально иное состояние. Избавляясь от остатков

петербургской России (а она всегда некритично, с вожделием смотрела в сторону «цивилизованного» Запада. – Ф. Р.), Сталин как бы осуществлял замысел Александра III, соединяя присущую ей европейскую образованность с приверженностью к национальным корням в духовной жизни. В итоге западная революционная идея сменилась привычной державной идеей. Теоретические изыски о строительстве социализма де-факто превратились в забальзамированные останки марксизма – как и тело Ленина в Мавзолее. Им поклонялись, но в уме держали только одно: создать могучее государство, способное выстоять в грядущей войне.

Не случайно даже монархисты приветствовали этот процесс. В. Шульгин радовался, что при Сталине «наша страна стала мировой империей. Именно он достиг цели, к которой стремились несколько поколений русских. Коммунизм исчезнет, как бородавка, но империя – она останется». Зато о Ленине мнения были иные. Возможно, точнее всех указала ему место в истории Марина Цветаева, емко сравнившая его с Крупном: «Крупп – это завод, Ленин – это декрет. Ленин вне революции не существует, просто не любопытен».

Принято считать, что сталинские репрессии начались после убийства Кирова 1 декабря 1934 года. На самом деле они стали следствием резкого поворота к державостроительству, который начался раньше – с решения в идеологической сфе-

ре. Еще 15 мая того года ЦК и Совнарком приняли постановление «О преподавании истории в школах». Оно и возвестило о возврате к национальным корням...»

Именно в это самое время Аркадий Райкин благополучно закончил институт (1935) и был распределен в труппу Ленинградского театра рабочей молодежи (ТРАМ). Он был создан в 1925 году, достаточно быстро завоевал популярность своими спектаклями, что стало поводом к тому, чтобы подобные ТРАМы стали создаваться по всей стране. В результате к середине 30-х таковых в СССР было уже более трехсот. Однако Райкину суждено было попасть в тот самый знаменитый – ленинградский. Правда, к тому времени он уже утратил у публики былую популярность и уступил лавры первооткрывателя московскому ТРАМу, где тогда работали Николай Хмелев, Николай Баталов, Илья Судаков, Валентина Серова.

Первой ролью Райкина на сцене ТРАМа стала роль комсомольца Воробушкина, которую можно назвать центральной. По ходу сюжета герой Райкина, проявляя бдительность, преследовал влюбленную пару – секретаря комсомольской организации Марка и комсомолку Зину. Но все в итоге завершилось «хеппи-эндом» – шумной и веселой комсомольской свадьбой.

В этой роли уже начал проявляться юмористический талант Райкина. По словам его биографа Е. Уваровой:

«Роль Воробушкина давала Райкину простор для

шутливых импровизаций, смешного обыгрывания нелепостей поведения персонажа. Его Воробушкин любил фотографировать, но при этом постоянно забывал снять крышку с аппарата (нечто подобное демонстрировал герой Юрия Никулина в комедии «Бриллиантовая рука». – Ф. Р.). С комической серьезностью относился он к «идеологической» опасности, которую по его представлению таила любовь...»

После этого дебюта Райкину доверили сыграть еще две роли: одна была эпизодическая – молодой боец Виноградский в спектакле «Начало жизни», одна центральная – председатель колхоза Керекеш (венгр по национальности) в «Глубокой провинции». А летом 1937 года герою нашего рассказа пришлось на время забыть о театре – его сразил очередной приступ ревматизма в сочетании с заболеванием сердца. Врачи в больнице, где оказался Райкин, предрекали ему самый тяжелый исход. Многим тогда казалось, что если он выживет, ему суждено стать инвалидом и навсегда оставить театр. Видимо, думал об этом и сам Райкин, который во время своего нахождения в клинике... поседел. Однако трагедии не случилось. О том, почему этого не произошло, рассказывает журналист А. Левиков:

«Когда Райкина привезли в больницу, один известный в то время профессор, руководивший клиникой, сказал врачам: «Прописывать никаких лекарств не будем». Те удивились: «Почему?» – «Через

неделю будем хоронить». И стал Райкина лечить совсем другой профессор, из другой больницы. Он приходил в эту, чужую для него клинику, и лечил, добился разрешения. Он сделал невероятное – вылечил. А что же тот, первый профессор?

– Он не мог простить мне, – рассказывал Райкин. – Я подорвал его авторитет тем, что выжил. Упало доверие к нему, врачи стали хуже к нему относиться как к диагносту. И он меня за это ненавидел. Вот, оказывается, на что способен человек. Он готов был пожертвовать жизнью больного ради того, чтобы сохранить в глазах окружающих свой престиж. Их поклонение для него дороже человеческой жизни...»

Когда в конце лета наш герой выписался из больницы, в ТРАМ он уже не вернулся. Его новым пристанищем стала труппа Нового театра (в будущем – Ленсовет), где главным режиссером был И. М. Кроль.

Первой ролью Райкина на новом месте был исправник в «Варварах». Но этим все и закончилось. В 1938 году вместо Кроля в театр был назначен новый режиссер – Борис Смушкевич из Театра драмы, и Райкин, возмущенный этой рокировкой, принимает решение покинуть Новый театр. Достаточно смелый шаг для молодого актера, у которого к тому времени уже родился первенец – дочь Катя (15 апреля 1938 года).

Как вспоминал потом сам артист, после рождения дочери он надеялся, что отношение тестя и тещи к нему изме-

нится, что они перестанут его воспитывать и одергивать. Но этого не произошло. Особенно изгалялась над ним теща, Рахиль Моисеевна Рутенберг, – женщина властная, работавшая некогда воспитательницей в детском доме. В конце концов, нервы Райкина не выдержали: вместе с маленькой дочкой он сбежал к своим родителям, на Рубинштейна, 23. Следом за ним ушла из дома и Рома. И хотя в свое время родители Аркадия не приняли увлечения сына театром (отец даже хлестал его ремнем и орал: «Еврею быть клоуном – никогда!») и его ранней женитьбы, тем не менее встретили супругов радушно. Их сердца растопила прелестная внучка, которую до этого они видели слишком редко. Глядя на то, как его родители трясутся над девочкой, Райкин порой даже ловил себя на мысли, что вокруг него в детстве они так не плясали.

## Глава 2

# Начало триумфа, или Приближение к трону

Между тем из театра Райкин уходил не в никуда – он уже в течение нескольких лет пробовал себя на эстраде в жанре короткой миниатюры, а также начал сниматься в кино. Так, в том же 38-м году он снялся сразу в двух картинах: «Огненные годы» («Ленфильм») и «Доктор Калюжный» («Белгоскино»). Оба фильма сняли соплеменники нашего героя, причем в обеих лентах он сыграл персонажей той же национальности (в отличие от театра, где он сыграл двух героев-славян и одного венгра).

Первый фильм снял супружеский тандем в лице Эраста Гарина и Хеси Локшиной. В нем Райкин воплотил образ врача Мони Шапиро. Режиссером второй картины был Владимир Корш-Саблин, и там будущий сатирик сыграл опять же еврея по фамилии Рубинчик.

По сути, Райкин успел вскочить на подножку уходящего поезда. В каком смысле? Дело в том, что его дебют в кинематографе состоялся в конце 30-х годов, когда «еврейская» тема в нем постепенно сходила на нет. Бурно развивавшаяся все предыдущее десятилетие, она затем была свернута, что было связано с политической ситуацией в стране. С середи-

ны 30-х, когда Сталин стал опираться прежде всего на славянские кадры (в стране, как мы помним, начал проводиться *державный* курс), еврейская элита явственно ощутила в этом процессе опасность для себя. В их среде вновь заговорили о великодержавном русском шовинизме. В итоге во второй половине 30-х еврейская элита предприняла попытку сместить Сталина с его поста с помощью военной верхушки и чекистов. Среди последних особенно много было евреев, причем началось их проникновение туда еще в первые годы советской власти. Происходило это не случайно. Всем была хорошо известна ненависть многих евреев к самодержавию, поэтому было логично, что в качестве палачей для «бывших» были выбраны именно евреи.

Итак, в конце 30-х еврейская элита попыталась сместить Сталина, дабы пресечь активное ославянивание властных эшелонов. О накале этой борьбы говорит множество фактов, из которых я приведу лишь один – тот, что имел место быть в НКВД по Свердловской области.

В октябре 1936 года туда из Москвы (а пост наркома внутренних дел СССР в ту пору занимал еврей Генрих Ягода) был прислан самый настоящий «еврейский десант» в лице нового начальника областного НКВД Меера Плоткина, а также его сподвижников: Наума Боярских, Даниила Варшавского, Якова Дашевского, Михаила Ермана, Семена Кричмана. Все они, при посредстве опять же своих свердловских соплеменников – второго секретаря обкома Бермана, прокурора

Уральского военного округа Шмулевича, начальника дорожно-транспортного отдела НКВД на Свердловской железной дороге Лазаря Арова и др. – начали массовые репрессии против сотрудников НКВД, в основном славянской национальности. В ходе этой кампании были арестованы следующие чекисты: Весновский, Плахов, Моряков, Казанский, Лосев, Петухов, Воронов, Челноков, Самойлов, Буланов, Колесников, Мужиков, Баранов, Губин, Бахарев, Костин, Милютин, Парфенов, Решетов, Серегин и др. Кто-то из них был расстрелян, кто-то осужден и отправился в ГУЛАГ (кстати, одним из его главных организаторов опять же был еврей – Нафталий Френкель).

Однако весной 1937 года к руководству НКВД вместо еврея Генриха Ягоды пришел русский Николай Ежов, и маятник репрессий вскоре качнулся в другую сторону. В итоге практически все деятели из того «еврейского десанта», который прибыл в НКВД Свердловской области осенью 36-го, были сняты со своих постов и позже репрессированы (Плоткин, Аров, Берман, Шмулевич – расстреляны). На этом примере хорошо видна та война элит, которая разгорелась в советской верхушке во второй половине 30-х. Сталин в этой войне занял славянскую сторону, поскольку значительная часть еврейской верхушки оказалась в стане его недоброжелателей. Но это совсем не значило, что репрессии, обрушившиеся на гос- и партверхушку в 1937–1938 годы, носили конкретный антиеврейский характер. Сталин всего лишь со-

кратил процентную норму евреев на верхних этажах власти, поставив вместо них либо своих соплеменников – кавказцев, либо людей славянской национальности. Вождь всех народов не собирался объявлять войну всем евреям, поскольку их поддержка была ему необходима и дальше, причем как во внутренней политике, так и во внешней (ведь в будущей войне с германским фашизмом именно евреи, объявленные Гитлером врагами № 1, должны были стать одной из опор советского режима: отметим, как советские евреи, так и международные). И было бы верхом глупости со стороны Сталина отказываться от поддержки этой влиятельной силы. Как отмечал видный историк и философ В. Кожин:

«Широко распространены попытки толковать 1937 год как «антисемитскую» акцию, и это вроде бы подтверждается очень большим количеством погибших тогда руководителей-евреев. В действительности обилие евреев среди жертв 1937 года обусловлено их обилием в том верхушечном слое общества, который тогда «заменялся». И только заведомо тенденциозный взгляд может усмотреть в репрессиях 1930-х годов противоеврейскую направленность. Во-первых, совершенно ясно, что многие евреи играли громадную роль в репрессиях 1937 года; во-вторых, репресслируемые руководящие деятели еврейского происхождения нередко тут же «заменялись» такими же, что опрокидывает версию об «антисемитизме»...»

Кстати, новым наркомом внутренних дел СССР вместо

русского Николая Ежова стал в ноябре 1938 года Лаврентий Берия – грузинский еврей.

Соразмерно процентному сокращению еврейского присутствия в «верхах» начался и процесс вытеснения евреев на периферию медийного пространства. Например, в том же кинематографе закрылась «еврейская тема», которая активно разрабатывалась полтора десятка лет. Как писал исследователь этой темы М. Черненко:

«Даже на студиях, именовавшихся в ту пору периферийными, еврейские персонажи мало-помалу сдвигаются вглубь сюжетов, просто отмечая факт своего присутствия. Так, в картине Игоря Савченко «Всадники» (1939), снятой по роману Юрия Яновского, где-то в массовке маячит некий Зяма, старательно изображающий освобожденного от эксплуатации еврея-пролетария. Так, в «Докторе Калюжном» (1939) Эраста Гарина и Хеси Локшиной мельтешит на экране Моня Шапиро, сыгранный юным Аркадием Райкиным...

В картине белорусского режиссера Владимира Корш-Саблина «Огненные годы» (1939) тот же Райкин сыграл роль еврейского юноши, бойца комсомольской роты Иосифа Рубинчика. Что же касается этнического фона, антуража, реквизита и прочих деталей быта и бытия насельников бывшей черты оседлости, то они здесь отсутствуют начисто. Как, впрочем, и в ряде картин украинских, снятых на ту же тему в Киеве. Персонажем Райкина еврейское присутствие на белорусском экране исчерпывается на многие и многие

годы вперед...»

Благодаря съемкам в Белоруссии в эстрадном багаже Райкина объявился такой персонаж, как кукла Минька. О том, каким образом он набрел на него, рассказывает сам артист:

«Для актеров, снимавшихся в фильме «Огненные годы», не оказалось места в гостинице – съемки шли в Минске, – и нас всех расселили по частным квартирам. Мне досталась многодетная семья, где были не бол бола больше, а мал мала меньше. Самого маленького звали Минькой. Он просыпался в шесть часов утра, будил меня и сразу же просил чаю. Детей много, на них в семье не обращали внимания. Маленький Минька упорно ходил за мной и повторял: «Хотю тяй!»; «Хотю хлеб, песок!». Потом, указывая на свои штанишки, требовал: «Отшпили!» Затем следовало: «Зашпили!»

Вечером после съемок я приходил домой усталый, он уже был тут как тут со своим «хотю тяй». Я поднимал его высоко в воздух, тряс, ставил на пол, а он, как ни в чем не бывало, продолжал: «Хотю тяй».

Это было со мной в жизни, об этом я и рассказывал с эстрады. Я выходил, вынимал из кармана куклу, смешную балабошку по имени Минька, и начинал с ней разговаривать. «Отшпили! А то...» – угрожающе требовал Минька. Я убеждал его заснуть, пел песенку. Когда он засыпал, я уходил на цыпочках за кулисы и по дороге шепотом объявлял следующий номер программы».

Поскольку кино так и не смогло стать главным искусством

в карьере Райкина, он все свои силы по-прежнему отдавал эстраде: выступал с эстрадными номерами в Домах культуры, Дворцах пионеров в основном перед детской аудиторией. Почему не перед взрослой? Вот что писал об этом сам Райкин:

«Разве я мог составить тогда конкуренцию таким корифеям речевых жанров, дебютировавшим еще до революции, как К. Гибшман, В. Гуцинский, М. Добрынин, А. Матов, Н. Орешков, Н. Смирнов-Соколький, Вл. Хенкин и многие другие? Да они бы растерзали того администратора, который осмелился бы пустить на «их» площадку какого-нибудь артиста, делающего первые шаги!

Одно дело – приветствовать творческую молодежь в принципе (в принципе никто никогда не против «достойной смены»), другое дело – самому потесниться...»

Однако именно в конце 30-х на советской эстраде шла смена поколений, когда артисты, которые пришли туда до революции и вскоре после нее, в 20-е годы, вынуждены были уступать дорогу молодым. Во-первых, в силу возраста, во-вторых – в силу идеологических запросов, которые в ту пору формировались в обществе. А формировала их новая поросль советской бюрократии, которая именно тогда приходила в политику в массовом порядке. Так, именно в судьбоносном для Райкина 1939 году в ряды ВКП (б) влились 1 535 060 человек – самый массовый прилив в партию в сталин-

ские годы. Как верно пишет историк Г. Костырченко:

«В партию, таким образом, хлынул бурный поток молодой бюрократии, свободной от ставших ненужными, а иногда и опасными идейных предрассудков своих предшественников и руководствовавшейся главным образом карьеристскими соображениями. Примерно к тому же 1939 году полностью завершился процесс сращивания партийной и государственной бюрократии и образования прочно слитого воедино номенклатурного слоя чиновничества...»

Именно над отдельными представителями этой бюрократии вскоре и начнет смеяться Райкин в своих интермедиях. И бюрократия ему это позволит, поскольку будет считать его *своим* – плотью от плоти той номенклатурной «волны», которая накрыла страну в 1939-м.

Итак, тот год стал судьбоносным в карьере Райкина. Началось же все с того, что с лета он начал вести конференсы – весьма ответственное дело, которое абы кому не доверяли. Получилось это следующим образом.

В эстрадном театре сада «Эрмитаж» должен был состояться концерт, а конференсье заболел. Тогда директор «Эрмитажа» Исаак Гершман и вспомнил про Райкина. Но тот поначалу ответил отказом: дескать, с чем я буду выступать перед взрослой аудиторией – со своим Минькой и тремя поросятами? Но Гершман все-таки уговорил его попробо-

вать. Успех молодого актера превзошел все ожидания. Как заметит потом сам Райкин: «Взрослые оказались большими детьми, чем сами дети!»

После этого с каждым днем талант Райкина креп и привлекал к себе внимание многочисленной публики. В отличие от кинематографа, здесь наш герой уверенно шел к своему триумфу.

Отметим, что основной формой функционирования советской эстрады в те годы были сборные концерты, объединенные конферансом. Они проходили в самых разных аудиториях: Колонном зале Дома союзов, Дворцах и Домах культуры, сельских клубах, иногда прямо на строительных площадках или в поле под открытым небом. Эти «сборники» весьма эффективно помогали приобщить к культуре широкие массы еще совсем недавно безграмотного населения. Ведь в одном сборном концерте зрители могли увидеть не только сразу нескольких известных артистов, но и представителей разных жанров. Например, сатирика Аркадия Райкина сменял певец Леонид Утесов, а того – мастер разговорного жанра Владимир Хенкин, его – юмористический дуэт в лице Льва Мирова и Евсея Дарского и т. д. Как видим, все перечисленные артисты – евреи, что лишний раз доказывает тот непреложный факт, кто именно держал в своих руках советскую юмористику в те годы (вместе с артистами не забудем упомянуть и авторов миниатюр – драматургов, большую часть которых тоже составляли люди все той же наци-

ональности).

Юмористика составляла значительную часть советской эстрады, чуть меньшую – сатира, которая в основном бичевала бытовую жизнь советских граждан. Однако сатира также «била» и по недостаткам верхов – например, любимым персонажем сатирических юморесок были разного рода бюрократы из различных министерств и ведомств (в кино таким нарицательным героем стал с 1938 года замшелый бюрократ Бывалов из комедии «Волга-Волга» в исполнении Игоря Ильинского). Как писала критик Е. Уварова:

«В творчестве таких артистов, как А. Райкин, М. Миронова и А. Менакер, П. Муравский и др., эстрада вырывалась за пределы официоза, формировала у зрителей непредвзятое отношение к действительности. Каждая удачная острота, каламбур, реприза получали широкий резонанс, работали на авторитет эстрады...»

В тогдашнем репертуаре Райкина было несколько удачных миниатюр: тот же Минька, а также «Узник» и «Мишка», где артист впервые прибег к искусству трансформации – виртуозно перевоплощался то в мальчика по имени Димка, то в его бабушку. Суть рассказа была в следующем. Отец-полярник ко дню рождения сына Димы присылал ему в подарок медвежонка, с которым никак не могли справиться ни сам именинник, ни его бабуля.

Что касается миниатюры «Узник», то вот как описывал игру в ней Райкина исследователь его творчества Н. Милин:

«Райкин читал пушкинского «Узника», вернее, изображал, как прочитали бы это хрестоматийно известное стихотворение актеры разных жанров. Вот как это сделала бы танцовщица. Райкин выходил в балетных пачках, надетых на его обычный костюм. Из-под пачек нелепо торчали ноги, развернутые по всем правилам первой позиции классического танца.

– Сижу... – начинал чтение артист и менял первую позицию на третью, низко приседая при этом.

– ...за решеткой... – продолжал он, и средний и указательный пальцы обеих рук складывались крест-накрест.

– ...в темнице... – широкий жест – и руками он закрывал глаза.

– ...сырой... – выразительный плевок в сторону».

Еще Райкин в ту пору любил изображать Чарли Чаплина. Делал он это опять же виртуозно, облачившись в экипировку великого комика: котелок, тросточка, усики, чаплиновские нелепо вывернутые ноги в больших стоптанных башмаках. При этом Райкин пел куплеты, где фигурировал и сам:

Живет он в Ленинграде,  
Зовут его Аркадий...  
Иль попросту Аркаша,  
Иль Райкин, наконец...

Как видим, все тогдашние номера нашего героя были исключительно юмористические, даже без намека на ка-

кую-либо сатиру. Но это вполне объяснимо – начинающему артисту надо было еще дорасти до последней, которая в основном являлась прерогативой более опытных и зрелых мастеров. Советская сатира бичевала недостатки и пороки тогдашнего советского строя, правда, делала это без какого-либо сарказма, как это было, к примеру, совсем недавно – во времена НЭПа (вспомним хотя бы Ильфа и Петрова с их «12 стульями» и «Золотым теленком»). В конце 30-х сарказм из советской сатиры был фактически исключен, причем не только в силу того, что власть стала более суровой. Она стала более *продержавной*, из-за чего евреям просто запретили смеяться с сарказмом, оставив им возможность смеяться с иронией. В целом эстрадные артисты легко обходились без сарказма, что нисколько не обедняло веселый жанр, который в те годы действительно процветал.

В либеральной историографии принято изображать те годы исключительно как «жутко страшные» (видимо, либералов до сих пор преследует «синдром 1937 года», когда их соотечественники были оттеснены от реальной власти – если в 1935 году среди избранных в ЦИК СССР 608 членов было 98 евреев (16 %), то в сформированном в конце 1937 года Верховном Совете СССР, состоявшем из 1143 депутатов, евреев оказалось всего 47 (4 %). Однако либеральная приписка о том, что в те годы все жители огромной страны чувствовали себя пассажирами трамвая («полстраны сидело, а остальные тряслись»), была явно притянута за уши. Страх

испытывали разве что представители элиты, находившиеся близко к власти и имевшие больше шансов реально пострадать от репрессий с ее стороны, а вот простые граждане этот страх ощущали в меньшей степени. Чуть позже сам Райкин в одной из своих интермедий пошутит по этому поводу следующим образом: «Эпоха была жуткая, жутчайшая была эпоха, однако рыба в Каме, представьте себе, была...»

Как уже говорилось выше, несмотря на то, что в 1937 году началось вытеснение евреев из власти (после «дела Тухачевского»), в других областях общественной жизни этого не последовало. Например, в культурной политике евреи продолжали играть весьма существенную роль. Лишь единицы из них пострадали в те годы (вроде поэта Осипа Мандельштама, писателя Исаака Бабеля или режиссера Всеволода Мейерхольда), а тысячи остальных продолжали находиться на вершине советской идеологии и активно работали на советскую власть. Вот и в годы так называемой сталинской «оттепели» конца 30-х их роль была весьма значительной. Например, композитор Исаак Дунаевский писал бравурные и оптимистичные мелодии, поэты Самуил Маршак и Агния Барто сочиняли веселые стихи для детей, кинорежиссеры Михаил Ромм, Григорий Козинцев, Леонид Трауберг, Марк Донской, Абрам Роом снимали идеологически правильные фильмы, юмористы Аркадий Райкин, Владимир Хенкин и Александр Менакер веселили народ искрометными интермедиями и т. д. Короче, без активного участия евреев не бы-

ло бы того выдающегося советского искусства, которое потрясло весь мир в сталинские годы.

Либеральные историографы сегодня напирают на то, что тогдашнее советское искусство создавалось запуганными до смерти людьми, хотя на самом деле это утверждение звучит как нонсенс: люди, находящиеся в состоянии страха за свою жизнь, просто не в состоянии создавать шедевры. А ведь страх этот должен был длиться у них не один год – десятилетия. У любого нормального творца, оказавшись он под подобным прессом (годами ждать репрессий!), давно бы, что называется, «съехала крыша» и он бы просто превратился в творческого импотента. А мы видим совсем иное: творческая плодовитость тех же Дунаевского или Ромма с каждым годом возрастала, позволяя им выдавать «на гора» один шедевр за другим. Кстати, это именно Дунаевский в одном из своих частных писем, написанном уже на излете сталинской эпохи (в 1950 году), признался в следующем:

«Не надо здесь никаких романтических взглядов, чтобы сказать, что Сталин является величайшим человеком не только нашей эпохи. В истории человеческого общества мы не найдем подобных примеров величия и грандиозности личности, широты, популярности, уважения и любви. Мы должны гордиться, что являемся его современниками и пусть крохотными сотрудниками в его деятельности. Как часто мы (особенно молодежь) забываем, что одним воздухом дышит с нами, под одним с нами небом

живет Сталин. Как часто у нас кричат: «Дорогой, любимый Сталин», а потом уходят в свои дела и пакостят на работе, в жизни, в отношениях к людям, друзьям, товарищам. Сосуществование со Сталиным требует от его современников безграничной чистоты и преданности, веры и воли, нравственного и общественного подвига. Сама жизнь Сталина является примером такого подвига во имя лучшей жизни на всей земле».

Напомню, что это не строки из какого-нибудь доклада на торжественном собрании, а отрывок из частной переписки Дунаевского – значит, они шли от чистого сердца, а не являлись «обязаловкой». Однако вернемся в конец 30-х.

Кто тогда властвовал умами в советской юмористике и сатире? Артистов было много, что называется, на все вкусы.

Например, был такой сатирический еврейский дуэт в лице Аркадия Громова и Владимира Милича. Они начали выступать вместе еще в 1916 году в Одессе, а в конце 30-х на их афишах значилось: «Лучшие сатирики страны». Тексты для их куплетов писали опять же два их соплеменника: Я. Ядов и М. Ямпольский. Одной из любимых форм дуэта были «Куплеты с газетой»: Громов в первых строках заявлял о событии, а Милич продолжал, используя «случайное» рекламное объявление, что придавало куплету сатирическую окраску. Например:

Громов: «Муссолини заявил открыто, что теперь главнее он, чем король...»

Милич: «Если завелись вдруг паразиты, покупайте мазь «Паразитоль»!..»

Или взять другой дуэт, опять же еврейский – Рафаил Корф и Яков Рудин, который сложился в конце 20-х. Они играли сценки, вели короткие диалоги. При этом Корф играл ярко выраженного комика с легкой хрипотцой в голосе, а Рудин противостоял ему как резонер. Чуть позже они перешли на миниатюры. В одной из них сюжет был таким. В квартиру врача забирались попеременно два вора. Испугавшись один другого, они стали выдавать себя один за врача, другой – за его пациента. Другая миниатюра происходила в лифте, где встречались два жильца, не любившие друг друга. Они начинали ссориться, но потом лифт застревал и между двумя недавними врагами происходило примирение.

Еще один чисто еврейский дуэт – Александр Шуров (Лифшиц) и Анатолий Трудлер. Они познакомились в середине 20-х в живой газете «Синяя блуза». Создали дуэт, где Шуров играл на рояле, а Трудлер пел арии из оперетт. Чуть позже перешли на исполнение злободневных куплетов, диалогов и интермедий. С 1935 года стали работать в московском «Артистбюро» (Цирк на сцене).

Далее следует назвать дуэт евреев в лице Льва Мирова и Евсея Дарского, который возник в 1937 году. Это был парный конферанс в саде «Аквариум», где Дарский играл роль профессионального конферансье, взявшегося подготовить к этой профессии молодого человека, роль которого исполнял

Миров. Новичок на сцене дрожал как осиновый лист: у него заплетались ноги, тряслись руки, он путался в занавесе. Глядя на него, Дарский объявлял: «А вот и Миров – веселый человек». Затем он предлагал новичку начинать конферировать, но тот путался в словах, кашлял. К тому же он показывал себя как трус и беспринципный человек. Дарский в ответ относился к нему снисходительно и одновременно иронически. Одна из лучших их сценок называлась «Танец или пение», где Дарский предлагал Мирскому объявить номер певца или танцора, а тот никак не мог определиться, кого объявлять первым, поскольку не знал мнения вышестоящего начальства. Наконец он вроде бы набирался смелости, шел к микрофону, но в самый последний момент опять начинал сомневаться.

А вот, например, русско-еврейский дуэт – Петр Ярославцев и Натан Эфрос. Поначалу два этих мастера художественного слова работали поодиночке, но в 1930 году встретились в Государственном институте слова и стали выступать дуэтом. Подлинную славу им принесла работа с детской аудиторией, где артисты стали первооткрывателями. Они читали произведения К. Чуковского (начали с «Мухи-Цокотухи», потом читали «Телефон», «Тараканище», «Доктор Айболит»), С. Маршака, С. Михалкова, А. Барто, Н. Кончаловской и др. Короче, в отличие от сегодняшних детей, которым никто ничего с эстрады давно уже не читает (как и не снимает фильмов специально для них), советским детям повезло

больше – для них работали настоящие мастера своего дела, истинные виртуозы. Как пишет искусствовед Е. Дубнова:

«В совершенстве владея разнообразными стихотворными ритмами, тонко ощущая игровую природу детской поэзии, Эфрос и Ярославцев создали особую форму литературной эстрады для детей. Их «двухголосье» было основано на контрастах темпераментов несхожих индивидуальностей. В то же время они оставались единомышленниками в определении целей своего творчества... Дуэт не использовал театрализацию в обычном смысле слова, образы создавались интонационно и ритмически, но допускался выразительный жест, порой возникала игровая мизансцена. На вечерах Эфроса и Ярославцева дети учились слушать и любить поэзию. Получали веселые уроки добра и человечности. Дуэт создавал и программы для юношества: «Неистовый Виссарион» – композиция о В. Белинском, включающая документы и фрагменты статей критика; «Всадник, скачущий впереди» – литмонтаж, посвященный А. Гайдару (авторами обеих композиций были М. Зисельман и Е. Попова)...»

Из артистов-одиночек следует назвать еврея Владимира Хенкина и двух русских – Алексея Матова (Стрелкова) и Николая Смирнова-Сокольского. Первый начал работать на эстраде еще в 1911 году, а в советские годы прославился чтением со сцены рассказов Михаила Зощенко. Кроме этого,

он выступал с пародиями на «цыганщину», на модное осовременивание текстов старинных романсов, был непревзойденным мастером коротких «рассказов в лицах». Народ на его выступления буквально ломился. Стоило организаторам концертов написать на афишах имя Хенкина, как билеты в кассах на такие концерты разлетались в считанные часы.

Матов пришел на эстраду на год раньше Хенкина – в 1910 году в Нижнем Новгороде, выступая с имитацией, куплетами, сопровождая их подтанцовками (танц-комик-куплетист). Чуть позже увлекся сатирой, высмеивая представителей различных партий: «Песенка октябриста», «Песня кадета» и др. Матов блестяще имитировал женский голос, выходя на эстраду в женском парике и исполняя партию колоратурного сопрано («Соловей» А. Алябьева). Причем до последнего момента некоторые зрители не догадывались о том, что под женским париком и одеждой скрывается мужчина. И только в финале Матов показывал свое истинное лицо.

Матов одним из первых на советской эстраде стал копировать Чарли Чаплина, за что его прозвали «советским Чарли Чаплином». Кроме этого, он исполнял злободневные монологи и сатирические куплеты. Причем во время исполнения номера он мог неожиданно с визгом промчатся по сцене, прокукарекать и т. п., сохраняя при этом полнейшую невозмутимость. Матов был одним из любимых артистов Аркадия Райкина. По словам последнего:

«Алексей Михайлович Матов – это был маэстро! Я

поднимаю руки. Может быть, особых текстов у него и не было, но как он выступал! Какой артистизм! Чувство юмора! Это прелесть, что он делал. Как смешно он танцевал, пел. Мог петь даже женским голосом. А как он знал, сколько надо держать паузу...»

Смирнов-Сокольский пришел на эстраду на четыре года позже Хенкина и на пять лет позже Матова – в 1915 году и уже спустя год занял первое место на конкурсе юмористов. После чего был приглашен в театр миниатюр «Одеон» в Москве (ул. Сретенка). Образ у него тогда был такой: добродушный босяк-пропойца, относящийся ко всему иронически. Но в 1917 году Смирнов-Сокольский стал исполнять сатирические вещи, сменив свой сценический образ: теперь это был бунтарь, выступавший против казенщины, бюрократизма, ханжества, лицемерия и пошлости. В годы Гражданской войны Смирнов-Сокольский выходил на сцену в красном фраке, поверх которого иногда был повязан модный в ту революционную пору красный бант.

В 20-е годы в череде масок этого артиста появился бывший анархист Бывалый. Этот делегата рассматривал революцию как возможность экспроприировать в свою пользу богатства буржуев. Он считал, что чем больше будет разрушено, тем лучше. Особую ненависть Бывалый испытывал к интеллигенции. Короче, это был тип, весьма распространенный в те годы.

Как пишет искусствовед Ю. Дмитриев: «Читал монологи

Смирнов-Сокольский от собственного лица темпераментно, более того, вдохновенно, его голос гремел. Пафосные строки соседствовали с шутливыми, сатира с лирикой. Монологи обращались к разным темам, но главная тема всегда выделялась. И постоянно Смирнов-Сокольский стремился, наряду с критическим, увидеть и отметить положительное. Почти ежегодно появлялись новые фельетоны-монологи: «Император-всероссийский» осмеивал попытки реставрировать в России монархию (1927), «Хамим, братцы, хамим» (1928) был направлен против хамства; в «Отелло» (1938) артист доказывал, что искусство и, в частности, театр должны утверждать высокие идеалы, что поиск новых форм не может быть самоценным...»

Отметим, что Смирнов-Сокольский являл собой редкий пример артиста русского происхождения, сумевшего сделать блестящую карьеру в жанре, в котором господствовали почти сплошь одни евреи.

Среди последних назовем еще одного известного артиста-одиночку – Эммануила Каминку. Он в течение нескольких лет играл в московском театре «Комедия» (бывший театр Корша), но в 1930 году перешел на эстраду. Каминка специализировался на чтении рассказов из русской и зарубежной классики (Н. Гоголь, А. Чехов, Шолом-Алейхем, М. Твен, Г. де Мопассан, О. Генри и др.). В конце 30-х выпустил программу из сказок, очерков, фрагментов из «Истории одного города» и «Пошехонской старины» выдающегося

русского писателя-сатирика М. Салтыкова-Щедрина. По сути это было аллюзивное представление, где под многими реалиями царской действительности угадывалась действительность советская. Напомним, что это был конец 30-х – время, которое нынешними либеральными историками преподносится как период жесточайших репрессий и невыносимой цензуры. А вот поди ж ты – еврей Каминка не побоялся клеймить советские пороки устами Салтыкова-Щедрина. Это было время так называемой «бериевской амнистии» № 1 (вторая случится в начале 50-х), когда были отменены расстрельные «тройки» и тысячи людей были реабилитированы и возвращались из лагерей на свободу.

Еще один артист-одиночка – Илья Набатов (Туровский), который поначалу исполнял куплеты собственного сочинения на бытовые темы, но во второй половине 20-х, под влиянием Николая Смирнова-Сокольского, начал исполнять фелетоны на те же бытовые темы (ему аккомпанировал его брат – Леонид Набатов). Однако в 1938 году Илья Набатов вернулся к куплету, причем их темы были уже не бытовые, а политические. Например, он исполнял куплеты, посвященные военному столкновению Красной Армии с японской армией на озере Хасан. У Набатова действовали четыре японских военачальника, которые докладывали императору о поражении (таким образом персонажей было пять). После каждого куплета шел рефрен на популярную песню Л. Утесова «Прекрасная маркиза»: «А в остальном, божественный ми-

кадо, все хорошо, все хорошо».

Кстати, Райкину творчество Набатова не нравилось. Почему? Вот как он сам объяснял это:

«Я не признавал литературу Набатова, считал ее не очень качественной. Я знал, что это хороший артист, но более уважительно относился к Смирнову-Сокольскому. Считал, что на политическую тему можно говорить серьезнее, не каламбуя. Каламбурный юмор никогда не уважал, считал его дешевым. Это как реакция эстрадного артиста, которая не стоит никакой душевной затраты. Он не болел тем, о чем говорил. Имел успех как человек музыкальный, умело использовал популярные мелодии. Но все это было ради красного словца...»

Помимо юмористов-мужчин были тогда на эстраде и женщины-юмористки, хотя и не в таком количестве. Например, знаменитая Рина (Екатерина) Зеленая, которая начинала свою карьеру в одесском театре КРОТ (1919–1921). Затем она переехала в Петроград, устроилась в театр «Не рыдай», где выступала в паре со своей сестрой-танцовщицей З. Зеленой. Рина Зеленая играла эксцентрические роли в пародийных пьесах, исполняла монологи в стихах, частушки, песенки, написанные в основном опять же евреями: В. Инбер, В. Типотом, Н. Эрдманом, на музыку М. Блантера, С. Каца, Ю. Милютина. Уже в 1923 году зрители специально шли на Зеленую, что давало повод конференсье Семену Тимошенко (театр «Балаганчик») объявлять ее следующим образом:

«Это современная актриса, актриса сего дня, актриса речи, рассказчица, мимистка, танцовщица, плясунья, певица – все сие проделывающая с ироничной улыбкой, блеском глаз и мгновенной реакцией на окружающее».

Как пишет искусствовед О. Кузнецова: «Уникальная индивидуальность актрисы, сформировавшаяся благодаря природной склонности к пародированию, эксцентрике, импровизации, позволила Зеленой создать ряд ярких сатирических ролей и номеров: в Московском театре сатиры (1924–1928), в театре Дома печати (1928–1930), в Московском и Ленинградском мюзик-холлах (1929–1931), в Московском театре миниатюр (1938–1941), на концертной эстраде. В их числе и песенка беспризорника, исполнение частушек с использованием трансформации (то, что потом возьмет на вооружение и Аркадий Райкин); в пародийном номере «Чарльстушки» Зеленая, исполняя частушки в русском сарафане, внезапно сбрасывала его и оставалась в шаржированном костюме герл (купальник, но застегнутый наглухо ворот косоворотки, голова серебряного петуха на трусиках и пышный букет страусовых перьев сбоку, как бы хвост петуха), переходила на чарльстон и в его ритме продолжала исполнять частушки – «стиль рюсс на изысканный вкюс» (конец 20-х)...

В 1929 году Зеленая вынуждена была заполнить паузу, возникшую в концерте по непредвиденным обстоятельствам. И актриса, созорничав, прочла «Мойдодыра» К. Чуковского срывающимся, запинаящимся голосом ребенка.

Успех был оглушительным. Так возник знаменитый, ставший с 40-х гг. основным для ее концертной эстрады жанр «Взрослым о детях» или «О маленьких для больших». Органика в исполнении Зеленой была столь велика, что на радио шли письма маленьких слушателей девочке Рине Зеленой...»

А вот еще одна юмористка – Анна Гузик, которая сценическую карьеру начала в 1924 году в Еврейском театре, руководимом ее отцом Я. Гузиком. Она исполняла характерные и комедийные роли в еврейских пьесах, опереттах, инсценировках произведений Шолом-Алейхема. В начале 30-х Гузик работала в драмтеатрах в Ленинграде (комедии), Киве и Харькове (оперетты). С середины 30-х она начала работать на эстраде, создав свой собственный небольшой театр, где спектакли игрались на двух языках: русском и идиш. Гузик исполняла отрывки из оперетт, сценки, монологи, окрашенные еврейским колоритом. Она также использовала искусство мгновенной трансформации, создавая подряд самые разные образы. Например, в эстрадном представлении «Колдунья» по А. Гольфадену Гузик на глазах у зрителей превращалась из болтливой торговки в уличного мальчишку, во влюбленных, в старуху-колдунью, меняя лишь отдельные детали костюма (кепка, платок и т. д.). Много позже Гузик станет выступать дуэтом со своим мужем Михаилом Хумишем.

Кстати, о дуэтах, которых в советской юмористике было

достаточно много. Как и в случае с Гузик – Хумишем, среди них было много супружеских дуэтов. Например, Петр Муравский и Ольга Малоземова, Александр Менакер и Мария Миронова. Но расскажем о каждом в отдельности.

Петр Муравский (Бартосяк) из Одессы поначалу выступал в мужском обрамлении. Он был родоначальником такого жанра, как *фельетон-беседа*, и в сопровождении дуэта баянистов П. и Д. Стрыгиных Муравский комментировал исполняемые под баян песни, связывая их с современностью. Как пишет эстрадовед О. Кузнецова:

«Говоря, казалось бы, о простых бытовых вещах, Муравский умел подметить в них столько смешного, нелепого и даже горького, что «мелочи жизни» оказывались достаточно серьезными объектами сатирического осмеяния. Делал это Муравский в своей мягкой, интеллигентной манере, не лишенной ироничности, язвительности и даже сарказма. Своеобразие выступлениям Муравского придавала его напарница-гитара, под ее переборы, используя мелодию какого-нибудь известного романса, он исполнял свои номера. Муравский был из той плеяды старых эстрадных артистов, которые владели, по его же определению, «фокусом», умели своим творчеством удивлять. Как правило, такие артисты были создателями собственного жанра на эстраде».

Во второй половине 20-х Муравский стал выступать дуэтом со своей женой Ольгой Нехлюдовой. В их тандеме он

был этакий свойский парень, «братишка», а она – капризная, недовольная новой властью барыня. В 30-е годы подобному дуэту уже не было места на советской эстраде, поэтому он прекратил свое существование, зато на свет родился другой – в лице супругов Александра Менакера и Марии Мироновой (родителей гениального артиста Андрея Миронова). Там роли распределялись следующим образом: он был интеллигентным и уравновешенным мужем, она – властной, капризной и энергичной женой, по делу и без дела понукающей своим непутевым, как ей казалось, супругом.

Дуэт Миронова – Менакер появился на свет в 1938 году и обрел постоянную прописку на сцене московского Театра эстрады и миниатюр, который был открыт 15 декабря того же года. Отметим эту дату, поскольку именно тогда началась первая сталинская «оттепель». Как уже отмечалось, существенную роль в ее расцвете играли евреи. Например, руководителями московского Театра эстрады и миниатюр были Николай Вальдман, Давид Гутман, Борис Петкер и Леонид Изольдов. Поскольку некоторое время в этом театре играл и наш герой – Аркадий Райкин, расскажем о нем чуть подробнее. Вспоминает А. Менакер:

«Театр пользовался успехом у москвичей. Ежедневно игралось по два спектакля – в 19.30 и в 22 часа. Если на первых сеансах бывал порой некоторый недобор, то вторые всегда шли с аншлагом. В ложе театра можно было видеть А. Таирова, А. Коонен, А.

Тарасову, В. Катаева, Ю. Олешу, С. Эйзенштейна и многих других артистов, писателей, режиссеров.

В театре была прекрасная и разнообразная труппа. В нее входили Рина Зеленая, Мария Миронова, Софья Мэй, Дина Нурм – прекрасные комедийные актрисы, и каждая имела свое лицо, свой жанр. Поэтому никто из них друг другу не мешал.

О Рине Зеленой, которая работала в этом театре со дня его основания, надо рассказать особо. Казалось бы, ничего сверхъестественного она не делала – имитируя детскую речь, выступала с рассказами о маленьких для больших, раскрывая своеобразный мир ребенка. Но, по сути дела, была создательницей особенного жанра на эстраде и много лет выступала в своем оригинальном репертуаре с огромным успехом. Ее любили все – и взрослые и дети. Она обладала огромным сценическим обаянием, и уже одно появление актрисы вызывало улыбку и радость. Многие пытались ей подражать, но даже приблизиться не могли к тому, что делала Рина Зеленая; они просто имитировали детскую манеру речи, а Рина Зеленая стремилась показать душевный мир ребенка. Она всегда записывала слышанные ею забавные детские высказывания, так что писателям, работавшим с ней, доставался подлинный материал...

На сцене Театра эстрады и миниатюр ею были созданы три маленьких шедевра: Буфетчица в «Антракте без антракта» (авторы Л. Ленч, А. Бонди, Р. Зеленая), Розалинда Лазуревская в «По существу вопроса» (В. Поляков и Р. Зеленая) и зубной врач

в миниатюре Л. Ленча «Одну минуточку». Три совершенно разных образа, три совершенно не похожие друг на друга женщины, с разной речью, разной пластикой, созданы ею.

В «Антракте» Рина играла разбитную буфетчицу. Она сидела за буфетной стойкой и высказывала свои впечатления о зрителях: «А вот к нам в театр ходит одна женщина, такая хорошая, скромная женщина, и каждый раз приходит с мужем... и муж у нее каждый раз разный...»

Розалинда Лазуревская из «По существу вопроса» была «светской дамой» – вздорной, болтливой, больше всего в жизни любящей луну, шпроты и Изабеллу Юрьеву. В «Одной минуточке» Рина Зеленая играла несчастного зубного врача. Она то и дело просила своего пациента то открыть рот, то закрыть рот, то открыть ее сумочку, то закрыть ее сумочку. Рядом стоял телефон, и она без конца отрывалась: «Минуточку!» – говорила она и брала трубку, а пациент замирал с открытым ртом. Пациента замечательно, без единого слова, только иногда издавая какие-то звуки от мучительных зубных страданий, играл Аркадий Райкин...

Был в программе водевиль «Правдивый лжец» Э. Скриба, поставленный режиссером Р. Корфом. Миронова исполняла остроумно написанный Владимиром Поляковым монолог «У актерского подъезда». Она играла девушку-психопатку Кису, которая звонила из телефонной будки подруге и рассказывала, как ей удалось съесть след ноги певца Ивана

Козловского на снегу. Потом шла маленькая опера «Усы» на музыку Никиты Богословского с текстом В. Полякова, где высмеивались оперные штампы. На центральные роли были приглашены оперные певцы Театра имени Станиславского: баритон Н. Д. Панчехин и тенор В. И. Якушенко. Опера была пародийная, действие происходило в парикмахерской, где парикмахер все путал: одному, вместо того чтобы побрить голову, сбривал усы, другому, наоборот, оставлял усы и брил голову. Сочетание серьезных музыкальных тем с нелепыми ситуациями и поступками персонажей было остроумным и очень смешным.

Вспоминая сейчас о Московском театре эстрады и миниатюр, приходишь к убеждению, что его можно было бы считать образцом подобных театров. В его программе было найдено равновесие всех жанров. И труппа была очень точно подобрана...»

Сталинская «оттепель» конца 30-х дала новый импульс советскому искусству, в том числе и эстраде. Тому же московскому Театру миниатюр было разрешено воскресить многое из того, что было насильственно прервано еще в 20-е годы. Эта «оттепель» явилась стимулом к появлению на эстраде целой плеяды молодых талантливых драматургов и артистов, в том числе и Аркадия Райкина. Как пишет энциклопедия «Эстрада России. XX век»:

«Вокруг московского Театра миниатюр группировались молодые авторы. В программах театра

участвовали лучшие эстрадные артисты, рождались своеобразные синтетические номера (вроде сценки «Расставание» в постановке Сергея Юткевича и балетмейстера П. Кретова), шли поиски новых форм концерта, была возрождена форма обзора...

Отметим, что в труппе Московского театра эстрады и миниатюр Райкин работал недолго. Ведь его родным городом продолжал оставаться Ленинград, где ему и требовалось найти постоянную работу. И вот однажды его пригласил попробоваться на роль Шута в «Короле Лире» режиссер БДТ Лев Рудник. Райкин с удовольствием согласился, тем более что там же работал и его тогдашний друг Виталий Полицеймако. Однако именно пробы в БДТ едва не поставили крест на этой дружбе. Как будет вспоминать позднее сам Райкин:

«Я пришел на первую репетицию и понял: здесь меня «съедят». Как они все смотрели на пришлого! А больше всех сверлил меня глазами мой же товарищ Виталий Полицеймако. Оказывается, мы с ним были назначены на одну роль. Прекрасный был артист Полицеймако! Надо было видеть, как он Эзопа играл в «Лисе и винограде» Фигерейдо (постановка Г. А. Товстоногова). И человек был широкий. А вот не смог он тогда справиться со страстями актерскими. Тогда-то я, конечно, обиделся. А сейчас скажу так: могу его понять, могу. Потому что артист, который жаждет сыграть роль... О, это словами не опишешь!...»

Итак, в БДТ Райкину попасть было не суждено, что, впро-

чем, только пошло во благо как ему самому, так и советскому искусству в целом. Не став Шутом на сцене драматического театра, он в итоге достаточно скоро станет Шутом всея Руси на эстраде. И начался этот путь осенью 1939 года, когда Райкин оказался зачислен в штат только что созданного в Ленинграде в рамках все той же сталинской «оттепели» Театра эстрады (улица Желябова, 27, до революции – Большая Конюшенная улица). Отметим, что с 1770 года в этом здании помещалась гостиница и Демутов трактир, а в 1878 году был открыт роскошный ресторан художественной интеллигенции и богемы «Медведь», существовавший до Октября 1917-го. В советские годы в доме № 27 размещался Новый ТЮЗ, пока в 1939 году это здание не отдали Театру эстрады в качестве прокатной площадки «Ленконцерта», не имеющего своей труппы. Одним из организаторов и руководителей ТЭ был тот самый Исаак Гершман, который до этого был директором московского театра «Эрмитаж» и первым начал привлекать к его постановкам Райкина. Естественно, когда Гершман был назначен руководителем Театра эстрады, он не мог не продолжить своих контактов с молодым артистом. Так Райкин стал вести в ТЭ конференсы. А затем стал актером созданного тогда же на базе ТЭ нового театра – миниатюр и эстрады.

Таким образом, таких театров (ТЭиМов) в СССР в ту пору было два: один московский, созданный за год до этого, и ленинградский. Повторимся, все это было результатом на-

ступившей сталинской «оттепели»: из тюрем и лагерей возвращались тысячи невинно осужденных в последние годы людей, а в идеологии царило пусть относительное, но свободомыслие.

Вспоминает А. Райкин: «Осень 1939 года. Я был уже довольно известным в Ленинграде артистом, успешно прошли и летние гастролы в московском «Эрмитаже». Однажды две ленинградские актрисы Надежда Копелянская и Зинаида Рикоми, профессиональные певицы, премьерши недавно закрывшегося мюзик-холла, подошли ко мне с предложением создать театр миниатюр (естественно, что, не будь определенного импульса с «верхов», никогда бы две, пусть и известные, актрисы не смогли бы создать целый театр. – *Ф. Р.*). Не было ничего – ни труппы, ни помещения, ни руководителя, ни средств. Первое время собирались на квартире у Рикоми. Пригласили Константина Эдуардовича Гибшмана, одного из корифеев русской дореволюционной эстрады, занимавшего ведущее положение еще в дореволюционных театрах миниатюр. Пришел художник Петр Снопков, впоследствии он оформит не одну нашу программу. Людмила Давидович, тонкий остроумный человек, прекрасный литератор, в прошлом выступавшая как актриса на эстраде «Балаганчика», написала несколько текстов. Помню песенку двух шарманщиков, я должен был ее исполнять в паре с Гибшманом. Сначала думали, что у нас будут лотки с мороженым, которое мы продаем. Потом, уже не помню почему, решили стать

шарманщиками. Тогда все делалось быстро и просто. Вместо шарманки Снопков надел на нас старые венские стулья с вынутыми сиденьями. Потом обмотал нижнюю часть стульев красными платками. Концы их мы должны были крутить, распевая песенку. Вспоминать это сегодня смешно – нечто вроде капустника! И ведь имело успех у публики, изголодавшейся по таким представлениям...»

Небольшое уточнение напрашивается по поводу фразы о том, что у нового театра не было своего помещения. Оно было – Театр эстрады на Большой Конюшенной. Поэтому главным администратором ТЭиМа стал директор ТЭ Исаак Гершман.

Отметим, что новый театр следовал тем лучшим традициям, которые были присущи еще дореволюционной эстраде. Именно поэтому в нем поначалу ведущую скрипку играли актеры, которые начинали свой путь в искусстве до революции: Константин Гибшман и Зинаида Ракоми. По словам А. Райкина:

«Иной раз столкнешься – в мемуарах ли, в ученых ли книгах – с дежурными сетованиями на то, что молодой советской эстраде (опере, оперетте, цирку и т. д.) достались в наследство лишь рутинка и пошлость, и подумаешь: полноте! Да как же не стыдно такое писать!

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.