



Владислав Иванов

ГОСЕТ:

ПОЛИТИКА
И ИСКУССТВО
1919 – 1928





Владислав Иванов

ГОСЕТ:

ПОЛИТИКА

И ИСКУССТВО

1919–1928

«ГИТИС»

Москва

2007





*Книга издана при финансовой поддержке
Международного исследовательского центра
российского и восточноевропейского еврейства*

Рецензенты:

кандидат искусствоведения

М. В. Юнисов

кандидат искусствоведения

Н. М. Вагапова

Иванов В. В.

ГОСЕТ: политика и искусство. 1919–1928. – М.: Российская академия театрального искусства – ГИТИС, 2007. – 464 с., илл.

ISBN 978-5-91328-019-0

Монография В. В. Иванова посвящена тому периоду в истории Государственного еврейского театра, когда во главе труппы стоял его основатель – А. М. Грановский. Культурная политика советских и партийных органов власти применительно к ГОСЕТу здесь трактуется не только как сумма идеологических деклараций, но и как последовательные экономические и организационные акции, определяющие основы существования театра. Изучение архивных свидетельств позволяет утверждать, что закрытие ГОСЕТа началось уже в 1920-е годы, а в 1949 году получило лишь окончательное оформление. В монографии тщательно анализируются этапы формирования труппы, пересматривается и во многих случаях уточняется и дополняется вся фактологическая сторона существования театра. Историческая реконструкция всех спектаклей, анализ художественной природы сценического искусства ГОСЕТа позволяют прийти к существенным обобщающим выводам. Исследование опирается на широкий круг архивных документов (РЦХИДНИ, ГАРФ, РГАЛИ, ГЦТМ им. А. А. Бахрушина и др.).

© Иванов В. В., 2007

© Российская академия театрального искусства – ГИТИС, 2007

От автора

Предлагаемая читателю книга призвана хоть бы отчасти компенсировать существующий труднообъяснимый пробел в отечественном театроведении. При всем видимом обилии театральной литературы у нас нет ни одной монографии, посвященной Государственному еврейскому театру. Конечно, есть книги о С. М. Михозлсе и В. Л. Зускине, воспоминания Н. С. Михозлс-Вовси, М. Е. Котляровой, том творческого наследия С. М. Михозлса, трижды переиздававшийся, каждый раз пополняясь. А между тем вряд ли нужно объяснять, что история ГОСЕТа не сводима к биографии двух его великих артистов. Михозлс и Зускин отнюдь не были гастролерами и работали в неслучайном окружении. Они принадлежали к тем людям, которые закладывали основы театрального искусства XX века, одним из главных требований которого стала профессиональная, творческая солидарность. И даже «ансамбль», кажется, «святое святых» сценического искусства, был только следствием того, что группа людей смогла объединиться и заговорить на одном языке. Вряд ли нужно напоминать, что спектакль не сводим к одной роли, даже если ее играл Михозлс или Зускин. «Монографически» рассматривая спектакль через призму одной роли, мы как бы возвращаем актера в предшествовавшую ему театральную эпоху, где царил солист. Я же попытался с максимально доступной полнотой восстановить все спектакли, поставленные с 1919 по 1928 год. Временные рамки объясняются тем, что на протяжении этого десятилетия во главе театра стоял режиссер Алексей Грановский, чья роль в формировании еврейского, – как и шире – российского, театра до сих пор оставалась нераскрытой и недооцененной. А между тем двигаясь в общем русле театральных исканий 1920-х годов, где тон задавали Вс. Мейерхольд, А. Таиров, Евг. Вахтангов, он смог утвердить собственное режиссерское видение сценического искусства. Такие его спектакли, как «Колдунья» по А. Гольдфадену, «Ночь на старом рынке» по И.-Л. Перцу и «Путешествие Вениамина III» по М. Мойхер-Сфориму, стали художественными событиями как еврейского, так и советского и – еще шире – европейского театра.

Другая важная тема книги – политико-государственные аспекты бытования ГОСЕТа. «Национальную политику», по моему убеждению, следует изучать не только по партийно-правительственным декларациям, но и по финансовым, организационным документам. И тогда оказывается, что история всевозможных закрытий театра начинается уже в начале 1920-х годов. Подготовка зарубежных гастролей, их триумфальный успех и драматическая развязка, приведшая к невозвращению Грановского в Россию, впервые рассмотрена со всей доступной полнотой на значительном массиве архивных документов и позволяет увидеть жизнь советского общества в пору «великого перелома».

Почитаю приятной обязанностью отметить ту жизненно-важную помощь, которую оказали исследованию Программа поддержки научно-исследовательских проектов (RSS-OSI/HESP) и Международный исследовательский центр российского и восточноевропейского еврейства.

С огромным удовольствием выражаю благодарность моим коллегам по Государственному институту искусствознания, прежде всего – всем сотрудникам Отдела театра, чьи советы, замечания и поддержка при обсуждении рукописи мне помогли. Сердечно признателен рецензентам книги Н. М. Вагаповой и М. В. Юнису за внимательный и заинтересованный разбор, а также Р. М. Доктор, В. Ф. Колязину, Е. Я. Суриц, М. В. Хализевой за помощь в предыздательской подготовке рукописи.

С благодарностью вспоминаю сотрудников музеев и архивов, при поддержке которых эта работа осуществлялась: Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ), Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ), Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (ЦГА СПб), Архив внешней политики РФ, Государственный центральный театральный музей (ГЦТМ) им. А. А. Бахрушина. Неоценимую повседневную помощь оказывали сотрудники Научной библиотеки Союза театральных деятелей и лично директор Вяч. П. Нечаев.

Ввести в научный оборот корпус европейской прессы удалось благодаря воодушевляющей помощи коллег и друзей: А. А. Борисова, Б. А. Ентина (Израиль), Р. М. Доктор (Германия), А. В. Смириной, О. А. Костина, Г. А. Элиасберг. Особая благодарность З. А. Абдуллаевой, великодушно предоставившей в мое распоряжение целый корпус материалов и С. А. Враговой, поддержавшей издание.

При публикации документов в настоящем издании приняты некоторые общие правила. Авторский синтаксис сохраняется, при этом

пунктуация и написание имен соответствуют современным нормам литературного языка. Недописанные, сокращенные слова восстановлены без специальных оговорок, кроме тех случаев, когда возможны разночтения. В квадратные скобки заключены слова предположительного чтения, а также слова-связки. Все формы выделения слов в документах и цитируемых печатных источниках передаются курсивом.

В книге использованы фотографии из фондов Научной библиотеки СТД, ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, из семейного архива Г. Спина-Рихтер (Гамбург), а также из архива автора.

Введение

Тема еврейского театра в диаспоре – это трагическая тема, в которой есть счастливые страницы. Это только для антисемитов евреев всегда слишком много. Для театра как культурного института евреев всегда слишком мало.

Отмена ограничений в правах по признаку «религии, вероисповедания и национальности», которая произошла в 1917 году, открыла дорогу национальной культурной активности. Но то же освобождение положило начало мощным ассимиляционным процессам, лишившим искусство почвы и зрителя. 1920-е годы стали недолгим историческим моментом социального, политического и культурного равновесия перед лицом приближающегося Холокоста и сталинских репрессий.

Существенную роль в судьбе еврейского театра сыграла проблема двуязычия, которая только на первый взгляд имеет малое отношение к собственно театральной проблематике.

На протяжении сотен лет, вплоть до XVIII века иврит объединял евреев всех стран рассеяния и сохранял свою исключительную роль в самых существенных сферах еврейской культуры, выражая эстетические, интеллектуальные, социальные, религиозные идеалы.

Идиш как разговорный язык евреев Центральной и Северной Европы сложился в основном в XVI веке. Его грамматической и лексической основой стал немецкий язык.

Функциональные различия языков вполне укладывались в формулу «молиться на иврите и торговаться на идиш» и следовали топографии «высокого» и «низкого», «избранного» и «массового».

В XIX веке усилиями крупных еврейских писателей идиш оформился как литературный язык, язык общения евреев Запад-

ной и Восточной Европы. Но долго еще, вплоть до XX века приходилось доказывать, что идиш – не «жаргон».

Для литераторов XIX – начала XX века вопрос языка был делом личного выбора, лишенным какой-либо окончательности. Они вели себя в этой ситуации пластично, писали как на иврите, так и на идиш, не абсолютизируя свой выбор.

После Октябрьской революции проблема двуязычия была радикально политизирована. Сквозь призму классовой борьбы идиш виделся языком трудящихся масс, а иврит – орудием борьбы буржуазии против еврейского пролетариата.

Выбирая между идиш и ивритом, выбирали разное понимание культурной традиции и судьбы еврейского народа.

Другой еврейский театр, «Габима», в те же 1920-е годы обитавший в Москве, выбирая библейский язык – иврит, был естественно приведен к идее «библейского театра». Ведь в начале XX века язык сохранял свой архаический характер и был мало приспособлен к передаче современных явлений и смыслов. Но дело не только в ограниченных возможностях языка. В идею «библейского театра» вложен личный экзистенциальный пафос.

Выбор иврита имел и другие, сугубо художественные последствия. В силу того обстоятельства, что иврит понятен немногим, режиссеры с неизбежностью должны были форсировать невербальные возможности театра. Именно невербальный сценический язык явился одним из слагаемых того универсализма, который позволял габимовцам говорить не только с евреями, но и со всем миром.

ГОСЕТ, выбирая идиш, выбирал диаспору как историческую судьбу и жизнь местечка как материал творчества. Возможно, и не с такой остротой, как «Габима», ГОСЕТ сталкивался с той же проблемой – проблемой зрительного зала, способного понимать язык, на котором говорят со сцены. Поэтому и здесь Алексею Грановскому приходилось искать свой невербальный сценический язык, истоки которого коренились в низовой зрелищной культуре. Программному универсализму «Габимы» оппонировал невольный художественный универсализм ГОСЕТа.

А между тем художественная практика сложнее и богаче любых программных установок. Так, «Гадибук» С. Ан-ского в постановке Е. Вахтангова стал символом, своего рода «Чайкой» театра «Габима». Между тем отношение к спектаклю в труппе было сложным, неоднозначным. Ведь «Гадибук» с точки зрения программы был «неправильным» спектаклем и на первый взгляд не имел никакого отношения к библейскому театру. Материалом для пьесы послужила та самая ненавистная жизнь еврейского местечка, которую габимовцы хотели «забыть», вытеснить великой библейской историей, где действуют евреи с выпрямленной спиной, глядящие гордо перед собой, а не в землю. А между тем «Гадибук» по-своему был, вероятно, самым библейским спектаклем, но в неприемлемом для габимовцев смысле. Он доказывал, что в искусстве все решают не вещи, а способ их видеть. «Гадибук» – спектакль не библейского сюжета, но библейского видения, библейского зрения и библейской, если хотите, боли.

ГОСЕТу были чужды попытки забыться в экзальтированном визионерстве и, таким образом, отрешиться от трехсот лет еврейской жизни. Средствами левого театра он фиксировал жизнь местечка как уходящую натуру.

В 1920-е годы «Габиму» часто обвиняли в том, что театр играет на языке «реакционном» и «мертвом», и противопоставляли ивриту живой язык трудящихся масс идиш. Горькая ирония истории заключается в том, что ныне иврит является живым языком народа, культуры и государства. Тогда как идиш оказался на грани исчезновения. И это тоже катастрофа, ведь гибнет целая культура на идиш.

Еврейское культурное возрождение первой трети XX века явилось как вызов прошлому и будущему. За спиной стояли века скитаний, погромов, бесправного прозябания в гетто. Впереди ждали белые и красные погромы, ужасы нацизма, двойной удар при сталинском режиме: первый в виде борьбы с национализмом, второй – борьбы с космополитизмом.

К исходу 1900-х годов национальная культурная активность, преодолевая вековые препоны, вырвалась на поверхность жизни,

захватывая все новые сферы художественной, просветительской и научной деятельности. Эти препоны были не только внешними, государственными установлениями, бытовыми предрассудками и проч., но и внутренними, укорененными в традиционном укладе местечковой жизни, сложившейся на протяжении столетий. Возникла парадоксальная ситуация, когда традиционный уклад был одновременно и препятствием, и опорой новой культурной активности.

Неуклонное разрушение его под действием многих экономических и политических факторов открывало новые пути и лишало еврейскую культуру почвы.

Еще сохраняли силу все царские запреты и ограничения, еще черта оседлости вновь и вновь заставляла евреев ощущать свое место, а жизнь гетто уже размывалась. Деятели еврейского возрождения начинают с того, что пытаются удержать ее артефакты. Составляются коллекции еврейских древностей, изделий народных художников и ремесленников, начинается серьезное изучение еврейского фольклора.

В 1901 году Саул Гинзбург и Песах Марек выпустили сборник текстов «Еврейские народные песни в России». Их призыв записывать музыкальный фольклор, которому без фиксации грозит исчезновение, был подхвачен в ноябре 1908 года группой энтузиастов, связанных с Петербургской консерваторией, большей частью учеников Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, А. К. Лядова, создавших Общество еврейской народной музыки. Среди основателей были Ш. Розовский, Л. Саминский, М. Гнезин, З. Кисельгоф, А. Житомирский. Создание Общества отражало возросший интерес к еврейскому мелосу и музыкальному фольклору. Позже в Общество влился музыкальный кружок Ю. Энгеля, затем в него вступили композиторы И. Ахрон, Ю. Вейсберг, А. Крейн, М. Мильнер и др. Целями Общества провозглашались: содействие изучению и распространению еврейской народной музыки (религиозной и светской); собирание народных песен и их аранжировка; издание нот и музыковедческих исследований; устройство музыкальных вечеров, лекций, концертов, оперных спектаклей; открытие публичных библиотек. В 1909–1912 годах

были изданы в Москве «Еврейские народные песни в музыкальной обработке Ю. Энгеля». Зусман Кисельгоф принял участие в этнографических экспедициях Семена Ан-ского по Волини и Подолии (1911–1914) и записал многочисленные образцы еврейской народной музыки. Специальные музыкальные фольклорные экспедиции были направлены в районы Витебска и Херсона.

В том же 1908 году по инициативе С. Дубнова на основе Историко-этнографической комиссии при Обществе для распространения просвещения между евреями в России (ОПЕ) было создано Еврейское историко-этнографическое общество. Во главе его стояли М. Винавер, С. Дубнов, М. Кулишер, С. Гольдштейн, М. Вишницер, Ю. Гессен. Деятельность Общества по розыску и публикации документов и материалов (главным образом по истории евреев России и Польши) сыграла огромную роль в развитии научной еврейской историографии и этнографии.

Общество любителей древнееврейского языка, ставшее самостоятельной организацией в 1907 году (до этого оно существовало как комиссия при ОПЕ), способствовало пропаганде иврита и развитию ивритской литературы. Председателем общества был Д. Гинцбург, вице-председателем Л. Каценельсон. В нем активно участвовали И. Маркон, А. Идельсон, И. Марголин. В своей практической деятельности Общество заботилось об обеспечении надлежащего уровня преподавания иврита в хедерах, иешивах и частных учебных заведениях. Все входящие в общество обязывались говорить между собой только на иврите. В 1910 году общество имело шестьдесят отделений в разных городах, например, в Варшаве, Лодзи, Екатеринославе, Белостоке.

Большим событием общественной и культурной жизни евреев стал выпуск 16-томной «Еврейской энциклопедии» (СПб., 1908–1913) на русском языке под общей редакцией барона Д. Гинцбурга, Л. Каценельсона, А. Гаркави, С. Дубнова. Энциклопедия способствовала возрождению национального самосознания евреев, вставших на путь ассимиляции.

Рост образовательного уровня российского еврейства способствовал подъему, а затем и расцвету (несмотря на жестокие цензурные ограничения) еврейской периодической печати. Тираж

ежедневной газеты на идиш «Фрайнд» достигал нескольких десятков тысяч экземпляров. Популярны были и издания на иврите: альманах «Ха-асиф» выходил тиражом 7 тысяч экземпляров. Крупнейшими изданиями были «Ахиасаф» и «Тушия» (иврит), «Идише библиотек» (идиш) И.-Л. Переца в Варшаве, «Мория» (иврит) в Одессе. Наибольшую культурную ценность имели литературно-исторические журналы и сборники, выходившие на русском языке: «Восход», «Еврейская старина» (ред. С. Дубнов, 1909–1930, Петербург–Петроград–Ленинград), «Рассвет» (ред. А. Идельсон, 1907–1914, Петербург) и др.

Подлинный научный подвиг совершил в фольклористике С. Ан-ский (Семен Акимович Раппопорт), возглавивший в 1911–1914 годах этнографические экспедиции по местечкам Волыни и Подолии. От забвения и гибели (накануне Перовой мировой войны, массовых погромов, гражданской войны и Катастрофы) были спасены многочисленные народные песни, сказки, загадки и т.п. Экспедиции также собирали предметы материальной культуры украинских евреев. В 1916 году в Петрограде на основе коллекций, собранных С. Ан-ским, был создан Еврейский историко-этнографический музей.

В народном искусстве виделся залог искусства будущего. Абрам Эфрос в статье «Лампа Аладдина. К выходу в свет капитального издания С. Ан-ского “Еврейская народная художественная старина”» писал: «Нас сжигает нечто от того же старинного пламени. Еврейское народное искусство, – к которому наконец-то решительно приковывает широчайшее общественное внимание Ан-ский своим поистине историческим собирательством, мы встречаем так же, как первенцы Rinascimento – свои статуи. Наше волнение так же любовно и страстно. Мы так же стремимся опереться в художественном своем делании на “добытую из недр красоту”. И так же чувствуем, что то, что будет создано молодой работой еврейства, – будет непохоже на эту красоту, но и так же выкормлено ею, как непохоже на красоту античную и, однако же, совершенно вскормлено ею искусство итальянского Возрождения. <...> Внутри нас прорастает и заполняет душевный наш небосвод огромное предчувствие приближающегося Возрождения.

Мы уже хмельны будущим»¹. И, подытоживая свои рассуждения, критик дает формулу нового еврейского искусства: «Нашего эстетического возрождения или не будет вовсе, или оно взойдет на тех же двух корнях, на которых всходит все мировое искусство современности – на модернизме и народном творчестве»².

В 1915 году по инициативе И. Гинцбурга было учреждено Еврейское общество поощрения художеств под председательством деятеля кадетской партии, адвоката М. Винавера, просуществовавшее до 1919 года. Наиболее значительной акцией Общества явилась выставка его членов, проходившая в апреле – мае 1916 года. Среди участников – М. Шагал, Н. Альтман, М. Маймон, П. Геллер, И. Бродский, С. Симхович, Э. Блох, А. Лаховский, М. Слепян и др. В России это был первый случай подобного рода. Современное еврейское искусство предстало в виде «школы», «направления» со своими специфическими художественными и формальными задачами.

Весной 1917 года было намечено открыть вторую выставку в Петрограде, однако инициативу перехватил московский филиал Общества. Зимой 1917 года в галерее Лемерсье открылась «Выставка картин и скульптуры художников-евреев». Из современных художников в ней принимали участие Н. Нис-Гольдман, И. Бродский, Б. Анисфельд, Л. Бакст, М. Шагал, Л. Лисицкий, И. Рабинович и др. Тот факт, что организаторы собрали столь разных художников, свидетельствует, что национальный принцип преобладал над художественно-эстетическим. Тот же критерий победил и на второй московской «Выставке картин и скульптуры художников-евреев» в 1918 году, где «живопись Абрама Маневича, всегда достаточно равнодушного к национально-художественной проблематике, соседствовала с работами Рыбака, а авангардные произведения Баранова-Россине и Школьника оказывались рядом с полотнами Геллера и Тепера, художников академической выучки»³.

После Февральской революции на Украине было сформировано национальное демократическое правительство – Рада. С июля 1917 года в ней имеют свое представительство почти все еврейские политические партии и общественные течения – от сио-

нистов и бундовцев до ортодоксальных традиционалистов. Образовано Еврейское министерство, во главе которого встал один из лидеров еврейского общественного движения Моше Зильберфарб. 8 января 1918 года Рада провозгласила национально-культурную автономию, то есть были законодательно утверждены еврейские национальные и политические права.

В Киеве сосредоточились значительные литературные силы: Д. Бергельсон, Дер Нистер, И. Добрушин, М. Литваков и др. По инициативе Н. Майзеля в Киеве была учреждена Культур-Лига, призванная объединить деятелей еврейской культуры⁴.

Некоторые члены ее Центрального комитета вошли в Центральную Раду, а М. Зильберфарб, который был еще и лидером еврейской левой партии Фарейнигте, стал министром по еврейским делам в украинском правительстве с сентября 1917 по январь 1918 года. М. Литваков вошел в состав Центральной Рады. В Декларации 1919 года провозглашено: «Культур-Лига опирается на три столпа: 1) еврейское народное образование; 2) литература на идиш; 3) еврейское искусство. Сделать наши массы народными. Сделать наших мыслителей еврейскими. В этом – цель Культур-Лиги»⁵.

На Украине были открыты вечерние народные университеты, около десятка драматических кружков, множество детских садов и сиротских домов. Культур-Лига располагала собственной периодической печатью. Среди ее журналов «Ойфганг» («Восход») и «Багинэн» («Начало»). В секцию искусства входили И. Рыбак, Л. Лисицкий, И. Чайков, А. Тышлер и др. С установлением на Украине, где преимущественно протекала деятельность Культур-Лиги, советской власти начался быстрый процесс превращения Культур-Лиги из автономной организации в бюрократический орган, управляемый евсекциями и еврейским бюро Наркомпроса, что в декабре 1920 года привело к эмиграции в Польшу почти всего руководства Культур-Лиги во главе с Н. Майзелем. Другая часть совершала стремительную эволюцию в обратном направлении, приближаясь к большевикам, а часто и опережая их в идеологическом рвении. Примером последнего может служить деятельность Моше Литвакова. Уже в 1921 году основные структуры

Культур-Лиги были ликвидированы, но отдельные ее подразделения продолжали существовать вплоть до 1925 года.

За три года своего полноценного существования (1917–1920) в рамках Культур-Лиги оформилась национальная художественная школа. В феврале – марте 1920 года проходила первая и последняя выставка Культур-Лиги в Киеве. В ней приняли участие Н. Шифрин, М. Каганович, Н. Аронсон, М. Эпштейн, И. Рыбак, Ю. Яффе, И. Чайков, И. Пайлес, А. Тышлер и И. Рабичев. Выставить, как первоначально предполагалось, живопись Шагала, Альтмана и Фалька не удалось, так как Киев оказался изолирован в ходе Гражданской войны.

В 1922 году в Москве состоялась выставка Шагала, Альтмана и Штеренберга – членов московского филиала Культур-Лиги, основанного в 1918 году.

На этом бурном фоне театральная активность далеко не сразу приводила к существенным результатам.

В конце 1905 года был фактически отменен запрет играть на идиш, хотя по-прежнему получение разрешения на еврейские спектакли зависело от прихоти местного начальства. В 1908 году А. И. Каминский создал «Литерарише труппе» («Литературная труппа»; несколько позднее – «Фарейнигте труппе» – «Объединенная труппа»), просуществовавшую до 1910 года. В том же году драматург П. Гиршбейн при поддержке Х. Н. Бялика открыл труппу, известную как «Гиршбейн-труппе». Образцами для него были Московский Художественный театр и символистский театр Западной Европы. Однако идеи еврейского художественного театра не нашли поддержки ни у массового зрителя, ни у еврейской общественности. В 1910 году правительственный циркуляр подтвердил, что запрет на представления на идиш остается в силе. Но остановить развитие еврейского театра было уже невозможно. В 1912 году в России функционировали 16 трупп, из которых четыре были стационарные (две в Варшаве и по одной в Лодзи и Одессе). Но художественное качество их спектаклей заставляло деятелей еврейской культуры считать, что еврейский театр приходится строить на пустом месте.

¹ *Эфрос А.* Лампа Аладдина: К выходу в свет капитального издания С. Анского «Еврейская народная художественная старина» // Еврейский мир: Литературный сборник. / Под ред. А. Соболя и Э. Лойтера. М., 1918. Кн. 1. С. 298.

² Там же. С. 301.

³ *Казовский Г. И.* Еврейское искусство в России. 1900–1948: Этапы истории // Советское искусствознание № 27. М., 1991. С. 244.

⁴ Подробнее см.: *Казовский Г. И.* Художники Культур-Лиги. Иерусалим–Москва, 2003.

⁵ Основные задачи Культур-Лиги. 1918–1919. Киев, 1919. С. 6. (Идиш).
Цит. по: *Казовский Г. И.* Еврейское искусство в России. 1900–1948. С. 246.

Глава 1

ПЕТРОГРАДСКИЕ СЕЗОНЫ ЕВРЕЙСКОГО КАМЕРНОГО ТЕАТРА

Весной 1916 года появились первые сообщения об организации в Петрограде Еврейского театрального общества, учредителями которого стала группа литераторов и присяжных поверенных во главе с известнейшим адвокатом и политическим деятелем О. О. Грузенбергом: «Новое общество имеет целью содействовать всестороннему развитию еврейского театрального дела в России. Для достижения этой цели общество будет иметь попечение о нуждах еврейского театрального дела и об интересах еврейских театральных и сценических деятелей. Общество предполагает открывать отделения и в провинции. Спектакли будут устраиваться на разговорно-еврейском и еврейском языках»¹. В июле был принят его устав, в котором твердо подчеркнуто, что «театральные представления, устраиваемые обществом, могут происходить исключительно на древнееврейском и разговорно-еврейском языках»². Деятельность нового общества не должна была ограничиться Петроградом, а распространиться на всю Россию.

К осени 1916 года подготовительные работы были закончены, и 9 ноября в помещении петроградского адвокатского кружка состоялось учредительное собрание, на котором присутствовало около 200 человек. Собрание открыл О. О. Грузенберг, который «был единогласно избран председателем». В своем докладе он так сформулировал главную задачу ЕТО: «Наше общество задается целью создать еврейский театр. Но не театр, подобный американскому лубочному, а еврейский народный художественный театр с настоящей режиссурой и настоящим репертуаром. Создание это-

го театра есть еврейское народное дело первостепенной важности»³. Затем «о целях и задачах нового общества говорил Л. И. Левидов. Мысль о создании Еврейского театрального общества возникла в минувшем году во время состоявшегося в Москве всероссийского съезда деятелей народного театра⁴. <...> А. Р. Кугель указал на необходимость театра как зеркала народа. Евреи – театральный народ, ибо чувствительный народ, причем многовековая история, заставляя еврейский народ приспособляться к разным условиям жизни, развила в нем способность перевоплощения»⁵.

В совет Общества прошли: О. О. Грузенберг, М. С. Ривесман, А. Р. Кугель, Л. И. Левидов, С. А. Ан-ский, И. С. Ойзерман, К. О. Ковальский, С. А. Бялецкий, М. К. Коген, Д. И. Заславский, С. В. Чарный, Д. В. Высоцкий. В кандидаты членов совета: Н. И. Альтман, Л. С. Биск, И. А. Кайрич, И. С. Окунь, М. М. Розен, Н. И. Штиф.

Уже на первом заседании драматической секции 1 декабря 1916 года «Большинством голосов признано необходимым немедленно же приступить к открытию еврейской драматической студии»⁶. Тогда же решили «немедленно приступить к разработке вопроса об открытии еврейской театральной школы».

На следующем заседании, которое состоялось 9 декабря 1916 года, основным стало выступление М. М. Розена. Вот оно в протокольном изложении: «Еврейский художественный театр должен быть создан живым творчеством, а не изучением, и, следовательно, задача театральной студии – двойная: она служит мостом к художественной работе и школой для молодых, незаконченных артистических сил. В работе необходима коллективность. Первая начинающая работать группа должна быть объединена в художественной идее. Успех студии прямо пропорционален степени единства воззрений и взглядов участников. Последние должны отдаться делу всецело, – любительству, дилетантизму не должно быть места.

Говоря об участниках студии, приходится иметь в виду новые силы, ибо старые традиции не соответствуют художественным задачам и с ними нужно порвать.

В начале идет закрытая подготовительная работа в самой студии, и лишь по одобрении секцией результаты работы могут

быть представлены публично. Пьесы, принятые как материал для занятий в студии, вовсе не обязательны для постановки их в будущем.

Докладчик указывает, что в настоящее время весьма трудно подыскать руководителей студии и полагает возможным, в случае необходимости, обратиться к крупному режиссеру не еврею, который все же может указать общие формы художественного творчества. Для выявления национально-еврейских особенностей в театральном искусстве с режиссером в качестве его ближайших помощников будут работать 2–3 наиболее даровитых актера, и таким образом образуется режиссерская коллегия. К ней примыкают все лица, имеющие прямое отношение к постановке спектаклей в студии: это и литератор, дающий оценку той или другой предполагаемой к постановке пьесы, и художник (их даже может быть и два), ищущие декорации к пьесе, и преподаватели-лекторы, как по общим вопросам, как например, о еврейской литературе, фонетике, так и специально театральным – как грим, пластика, мимодрама и другие.

Состав этой коллегии предполагается в 10–12 максимум человек. В связи с такой постановкой дела в студии составлена смета расходов в сумме 30–40 тысяч рублей в год. <...> Успех начинания всецело зависит от людей, которые призваны будут стать во главе дела, и поэтому выбор этих лиц должен быть особенно тщателен»⁷.

За поздним временем прения по докладу М. М. Розена были перенесены на следующее заседание, которое состоялось 10 января наступившего 1917 года. Однако выступления в прениях окончательно запутали участников, далеких от практической театральной деятельности. Было решено: «Для детального рассмотрения указанного вопроса устроить следующее заседание с участием приглашенных режиссеров: гг. Ракитина, Мейерхольда и Гайдебурова»⁸.

На заседание 5 февраля из троих приглашенных явился только Юрий Ракитин, начинавший актером в Художественном театре, а с 1911 года служивший режиссером в Александринском театре. Но это собрание примечательно прежде всего тем, что в нем

впервые принял участие молодой, никому не ведомый А. М. Азарх, впоследствии ставший известным под фамилией Грановский, и сразу занял центральное положение. Первым был рассмотрен вопрос о вечере памяти великого еврейского писателя Ицхока Лейбуш Переца, умершего в Варшаве 3 апреля 1915 года. Эту вовсе не круглую дату и решило отметить Еврейское театральное общество. Единогласно было принято следующее решение: «Драматическая секция Еврейского театрального общества находит желательным устройство для членов общества вечера, посвященного памяти Переца как драматурга с чтением соответствующего доклада и иллюстрацией последнего художественным чтением в лицах некоторых произведений писателя. Вечер должен быть устроен не позже месячного срока со дня принятия изложенного решения. Собрание постановило просить прочесть доклад о литературной деятельности Переца – С.В. Нигера, выбор произведений для чтения поручить репертуарной комиссии, а самое устройство вечера комиссии из следующих лиц: гг. Азарха, Нигера и Ривесмана»⁹.

⁹ Авраам Азарх родился в Москве 11 сентября 1890 года в ассимилированной еврейской семье. Со времен Николая I Азархи владели большим имением в Смоленском уезде, случай редкий для русского еврейства. Тем не менее Азархи не смогли избежать обычной для евреев участи. В 1891 году они были вместе со многими другими евреями изгнаны из города, после чего обосновались в Риге, находившейся под сильным влиянием немецкой культуры. С детства Абрам Азарх свободно владел русским, немецким и французским языками. Первое театральное образование получил в Школе сценического искусства (СПб., 1910–1911), где одним из его учителей был А. А. Санин. В качестве выпускного экзамена поставил «Три сестры» А. П. Чехова и «Укрощение строптивой» В. Шекспира. В 1911 году во время гастролей Макса Рейнхардта с «Царем Эдипом» с подачи Санина стал помощником немецкого режиссера, затем уехал в Германию, где продолжил свое учение в Мюнхенском университете и Театральной академии. Одновременно работал в качестве помощника режиссера, художника по свету, инженера сцены. В сезоне 1912/13 годов работал непосредственно под руководством Рейнхардта. В 1914 году возвращается в Ригу, где на сцене Нового театра поставил собственную адаптацию «Филиппа II» Э. Верхарна. Атеистические выпады драматурга привели к скандалу и запрещению спектакля. Во время Первой мировой войны был призван в армию и служил в Комитете по снабжению продовольствием (1914–1917).

У Грановского словно на лице было написано, что он деятель. Стоило ему появиться в Театральном обществе, как на него сразу возложили и надежды, и обязательства. Любопытно, что первый и, быть может, случайный шаг его в сторону еврейской культуры оказался связан с именем Переца, трагического еврейского писателя, чья «Ночь на старом рынке» станет в середине 1920-х годов литературной основой одного из лучших спектаклей Грановского.

Затем собрание перешло к вопросу об «открытии театральной школы или студии» и выслушало сообщение Юрия Ракина, который «указал, что традиции в художественном смысле имеются лишь в Художественном театре (в Александринском их нет), где люди живут, работают, а за ними идут другие. И нам, по мнению оратора, нужны новые люди, которые посвятят себя всецело новому театру, ибо профессионализм будет губить дело. Пусть эти люди в течение года не покажут своей работы, пусть после создания одной пьесы останется всего 3–4 человека, искренне преданных делу, – эта маленькая группа становится школой, и по ее пути пойдут другие. Таким образом, школа есть результат работы. В школе вместе с тем необходим и педагогический элемент: читаются лекции (Брюсов), устраиваются беседы режиссеров с актерами; нужны практические занятия гримом. Но на первом плане работа в студии, необходимость которой признается г. Ракиным и для еврейского театра».

С возражением выступил А. М. Азарх, «указавший на необходимость на первых же порах театральной школы. Еврейскому театру приходится созидать начало, у него нет ничего: мы не владем ни голосом, ни телом, и, приступив к работе, мы совершенно должны отказаться от работы творческой, нам нужна работа академическая и нужны актеры, по крайней мере грамотные в сценическом отношении. После продолжительного обмена мнениями, выяснившего, что среди собравшихся нет людей, совершенно отрицающих школу, равно, как нет и абсолютных противников студии, драматическая секция большинством голосов признала необходимость открыть студию-школу.

После избрания А. М. Азарха членом секции собрание было объявлено закрытым»¹⁰.

Уже на следующем заседании, 16 февраля, был заслушан доклад А. М. Азарха об открытии театральной школы: «Докладчик полагает, что студия для практических закрытых спектаклей – явление губительное, студия – это продолжение любительства. Правда, созванный в Мюнхене съезд высказался против школ, но это потому, что образцовых школ не было. Остановившись подробно на программе единственной в России, удовлетворившей всем требованиям драматического искусства, театральной школе Петровского¹¹ и дополняя ее соответствующими пунктами программ немецких школ (Рейнхардт и Моисси), докладчик считает первым условием работы полное отрешение от совместительства. В первом полугодии ученики занимаются исключительно: словом, жестом и мимикой (дыхание, голос, речь, пластика, гимнастика по системе Далькроза и Дункан) и лишь на втором полугодии ученики суммируют восприятия, полученные от различных учителей»¹². Далее Грановский вкратце изложил и свои представления о годовой смете такого начинания. Его резюме «Необходимый минимум учеников – 18–20 человек, желательно – 40 [человек]». Его выступление ясно читалось как выступление руководителя будущей школы, что вызывало у некоторых членов репертуарной секции сопротивление: «Берхифанд, полагая, что театральная школа вырабатывает трафареты, считает особенно неудобным, что во главе школы стоит одно направляющее лицо. Ведь если индивидуальность ученика сможет сказаться не раньше второго полугодия пребывания в школе, то уже в первом полугодии должны быть представлены все современные течения в театре»¹³.

Дискуссия оказалась принципиальна и была вынесена на страницы печати. Если Грановский понимал школу по преимуществу технологически (постановка голоса, жеста и т.д.), то Берхифанд видел в школе инструмент передачи национальных традиций, а таковых в еврейском театре не находил: «Впервые воздвигнутые подмостки нашей сцены во вторую половину прошлого века носили на себе следы бессистемных влияний окружающего сценического шаблона. В смысле обстановочном, декоратив-

ном, наши сценические деятели брали образцом южнорусскую балаганную сцену, с примесью молдаво-румынской улицы и костюмов, а само “действие” – фабула являла разительный пример малоинтересного, а порою и бездарного подражания»¹⁴. Школа, по логике оппонента Грановского, невозможна, потому что отсутствует национальная театральная культура: «Еврейский театр пока еще не создал ничего, достойного копирования, художественного воспроизведения и методического исследования, т.е. не создал *тех именно элементов, с которыми знакомит и в которых ориентировать и призвана театральная школа*»¹⁵. Берхифанд указывает и выход из, казалось бы, безвыходного положения: «Нужно создать еврейскую театральную студию, которая собрала бы вокруг себя все лучшее, чем располагает в настоящее время еврейский художественный мир, и дать этому последнему возможность впервые выявить еврейское художественное слово. <...> Когда же еврейская сцена проявит достаточно деятельности, когда выяснятся конкретные формы еврейского драматического искусства, само собой народится театральная школа...»¹⁶. Оппонент у Грановского появился уже на первых же порах и оппонент достаточно серьезный, что, кажется, не помешало ему приступить к организационным шагам. О том свидетельствует доверенность, выданная 16 марта 1917 года за подписью руководителя совета Еврейского театрального общества Оскара Грузенберга: «Совет Еврейского театрального общества настоящим удостоверяет, что А. М. Азарх (Грановский) уполномочен вступать в переговоры с общественными организациями и частными лицами от имени Совета, а также получать следуемые деньги, как от частных лиц, так и от учреждений»¹⁷.

Активные шаги Еврейского театрального общества пришлось как раз на ту пору, когда происходила Февральская революция. Общую атмосферу тех дней дают почувствовать несколько абзацев из отдела хроники в «Театральной газете» от 19 марта 1917 года: «Л. В. Собинов, также находившийся на сцене, сказал: “Сегодняшним спектаклем наша гордость – Большой театр – открывает первую страницу своей новой свободной жизни. Под знаменем искусства объединились светлые умы и чистые, горячие сердца.

Искусство порою вдохновляло борцов идей и дарило им крылья... То же искусство, когда утихнет буря, заставившая дрогнуть весь мир, прославит и воспевает народных героев. И тогда два лучших дара человеческого духа – искусство и свобода – сольются в единый, могучий поток”. После этого многократно исполнена “Марсельеза” на текст К. Бальмонта: “Гимн свободной России”»¹⁸. Сладкое слово «свобода» упоминается теперь едва ли не в каждой строке. Как по волшебному мановению появляются и ее плоды.

Принял участие в торжествах и Грановский, о чем упоминает газетная хроника: «13 апреля в Михайловском театре состоится концерт-митинг, в котором примут участие г-жа Анна Мейчик, гг. Ахрон, Бильдштейн, артист Мариинской оперы М. А. Ростовский, симфонический оркестр Волынского полка под управлением М. О. Штеймана и еврейский хор. Революционные песни инсценированы режиссером А. Грановским»¹⁹. Вырученные средства предназначались в пользу Бунда, вышедшего из подполья.

Удивительно, что в этой атмосфере сбывающихся грез Еврейское театральное общество не спешило заявить о своей инициативе. А сам Алексей Грановский в ту самую пору, когда ему в руки шли все карты, неожиданно и необъяснимо уезжает в Норвегию и Швецию. Достоверно можно сказать только то, что он уезжает не ранее середины апреля 1917 года.

Грановский предлагал начинать с открытия театральной школы, что означало долгий путь к еврейскому театру. Но, возможно, победили те, кто считал, что необходимо приступить к безотлагательному созданию еврейского театра, и Грановский остался в одиночестве, что и привело к отъезду. Сам режиссер вспоминал об этом периоде кратко: «В связи с войной моя театральная работа была прервана до 1919 года (1917–1918 гг.). Скандинавия, Норвегия, Швеция – работа над рядом книг по теоретическим вопросам театра, которые не были окончены – ряд выдержек в виде статей помещен в разных заграничных и русских журналах»²⁰.

Александра Азарх, на которой перед отъездом женился А. М. Грановский, вспоминала: «С паспортами Керенского поехали мы в Швецию, потом были в Дании, Норвегии, и когда захотели вернуться в СССР, то оказалось, что здесь произошел пе-

реворот 17-го года, большевистский, и мы не можем с нашими паспортами возвращаться, так что пришлось довольно длительное время находится в Стокгольме в ожидании, пока там будет назначен посол. Послом был назначен Воровский. <...> И благодаря счастливому знакомству моему, случайному, с дочерью Воровского, мы получили советские паспорта»²¹.

В отсутствие Грановского идея возрождения еврейского театра вышла за рамки узкого круга ее почитателей и постепенно овладевала широкими культурными массами. В середине мая 1917 года «в Петрограде, в Екатерининском театре, состоялся митинг – “день еврейского театра”. С первой речью выступил присяжный поверенный Левидов, говоривший о будущем еврейского театра. М. А. Фишзон сетовал на интеллигенцию, не протянувшую руку помощи еврейскому театру в весьма трудную минуту его жизни. М. А. Фишзон призывал помнить, что если и сейчас попытка возрождения еврейского театра не будет поддержана, он будет обречен на окончательную гибель. Горячая речь артиста вызвала продолжительные овации по его адресу»²².

К исходу лета 1917 года появилось сообщение о том, что Еврейское театральное общество приступило к юридическому оформлению своей инициативы: «Передан на утверждение устав товарищества на паях под названием “Свободный еврейский театр” с основным капиталом в 250 000 рублей. Будет выпущено 2 500 паев по 100 рублей каждый. Инициаторами товарищества являются председатель Еврейского театрального общества сенатор О. О. Грузенберг, член того же общества Л. И. Левидов и др. При товариществе будет организован художественный совет. 28-го августа состоится в Киеве съезд еврейских артистов и хористов. Еврейское театральное общество примет участие в этом съезде»²³.

Съезд задержался до начала октября и прошел в Киеве в университете Святого Владимира. В нем приняло участие около 400 человек: «После торжественной речи г. Веритэ, устроена была манифестация с 2-мя оркестрами музыки, знаменами с надписями: “долгой старую балаганщину, да здравствует чистое искусство”, “театр, как школа, должен принадлежать государству” и др. На съезде присутствовали и приветствовали представители Вре-

менного правительства, всех социалистических партий, общественных, политических и культурных организаций, прессы, театров, а также виднейшие представители еврейской литературы»²⁴.

Но замыслам О. О. Грузенберга было суждено остаться только проектами. При Временном правительстве проблема заключалась в том, чтобы найти достаточные деньги для открытия театра. Наступила Октябрьская революция и принесла свои правила и условия. Теперь всеми еврейскими делами, в том числе и театральными, управляли Еврейский комиссариат, Центральное бюро Евсекций при ЦК РКП (б) и Еврейский отдел Наркомнаца, осуществлявшие идеологический диктат самым жестким образом. Идеям чистого искусства и еврейского художественного театра предстояло сочетаться с «диктатурой пролетариата на еврейской улице».

Вопреки настойчивым «слухам о большевистской резне» (А. В. Азарх-Грановская) весной 1918 года Грановский возвращается в Петроград. Несмотря на ширящийся энтузиазм еврейских театральных масс, он спустя год застаёт дело на прежнем месте.

Вероятно, в апреле он появляется у Ю. Юрьева, репетировавшего «Царя Эдипа», в качестве корреспондента «не то из редакции “Вечернего часа”, не то из “Вечерних биржевых ведомостей”»²⁵. Встреча произвела на Ю. Юрьева глубокое впечатление и имела далеко идущие последствия: «Он подробно и с большим интересом принялся меня расспрашивать о ходе наших репетиций, о том, какова интерпретация трагедии, и о принципах ее постановки. <...> Было несомненно, что в театре он – отнюдь не дилетант и что сценическое искусство было предметом его серьезного изучения. <...> И, далеко отойдя от первоначальной темы нашей беседы, я к концу ее сделал ему предложение взять на себя роль консультанта нашего спектакля – консультанта по режиссуре массовых сцен»²⁶. Опуская подробности, скажем лишь, что консультант вскоре стал единоличным режиссером «Царя Эдипа», показанного 21 мая 1918 года на арене цирка Чинизелли. Несмотря на нерасположение критики, Юрьев счел сотрудничество успешным и решил его продолжить: «Осенью в цирке Чинизелли будет организован цикл классических постановок Театра трагедии: “Макбет”, “Ричард Второй”, “Сарданапал”, “Борис Годунов”

и “Каин”. В этих постановках принимают участие: артист Ю. М. Юрьев, художник М. Добужинский, архитектор г. Таманов и режиссеры г. Грановский и г-жа Масловская»²⁷.

Весной 1918 года Грановский сблизился с группой художественной интеллигенции, озабоченной будущим еврейского театра, куда входили драматург А. Вайтер, театральный энтузиаст М. Элькин, философ Б. Машавос, прозаик М. Ривесман, композитор С. Розовский, фольклорист З. Кисельгоф, историк С. Цинберг. Инициатива исходила от Элькина²⁸ и Вайтера²⁹. Именно последнего Грановский будет впоследствии упоминать как друга, приобщившего его к еврейскому театру и шире – к еврейской культуре.

Грановский на призыв откликнулся, хотя дела его в русском театре складывались вполне успешно. Основой труппы стали актеры – любители бундовского клуба им. Бр. Гроссера в Петрограде. Если вспомнить участие Грановского в благотворительном «концерте-митинге», устроенном в дни Февральской революции в пользу Бунда, можно сделать осторожное предположение о политических симпатиях этого аполитичного режиссера.

Газеты запестрели сообщениями. «Вечерние огни» объявили, что «спектакли Еврейского камерного театра открываются на будущей неделе. Предполагается поставить на первых порах “Гамлета” и “Натана Мудрого”»³⁰. Затем последовал анонс в «Обзрении театров», который через две недели был слово в слово перепечатан в московском журнале «Рампа и жизнь»: «В ближайшее время в Петрограде возникает “Еврейский камерный театр”. Во главе театра стоит группа известных писателей и художников. В репертуар войдут пьесы Шолом Аша, Переца и др. Спектакли будут происходить в театральном зале Еврейского общественного собрания, где уже приступлено к оборудованию сцены»³¹. Но дело не поддавалось такому почти революционному наскоку, и открытие театра в очередной раз было отложено. В мае 1918 года бундовский еженедельник «Еврейский рабочий» раскрыл имена организаторов: «В клубе им. Бр. Гроссера намечен ряд спектаклей образовавшегося кружка „Еврейский камерный театр” под управлением А. Азарха и М. Элькина. Первый вечер, посвящен-

ный произведениям Ш. Аша, состоится в клубе во вторник, 28-го мая. Будут поставлены “Amnein un Tamor” [“Амнон и Томор”] – библейская поэма и “Im Winter” [“Зимою”] – драматический этюд, музыка С. Розовского, декорация Быховского»³². Вечер Шолома Аша, на котором были представлены «Амнон и Томор» и «Зимою» Аша состоялся 13 июня 1918 года в помещении Еврейского общественного собрания (наб. Мойки, 66). Грановский сыграл роль Амнона, тогда как Элькину досталась роль Авессалома. Спектакль внимания почти не привлек, и слова единственного рецензента («и надо сказать, что попытка внести что-то новое в еврейский спектакль оказалась очень удачной»³³) звучали скорее утешением, чем признанием. Спектакль повторили еще раз 27 июня в клубе им. Бр. Гроссера. Хотя театральное начинание на том иссякло, оно дало жизнь названию «Еврейский камерный театр» и обозначило интерес Грановского к драматургии Шолома Аша. Можно предположить, что бледный опыт только подтвердил давнюю уверенность режиссера в приоритете театральной школы.

В том же июне с инициативой выступила власть, наполнявшая «национальную политику» реальным содержанием: «Комиссариат по еврейским делам открывает в ближайшем будущем студию еврейского народного театра. По этому вопросу ведутся переговоры с некоторыми видными еврейскими литераторами и артистами. Открытие студии состоится, как только будет подыскано подходящее помещение»³⁴.

Александра Азарх-Грановская вспоминала: «Я встретила мою приятельницу, работавшую юрисконсультком в Еврейском комиссариате. <...> Она мне задала вопрос: “Скажите, ваш муж еврей?” Я говорю: “Да”. – “Ну вот, а никто не знает, кто Грановский. А ведь он, говорят, очень талантливый режиссер”. Я говорю: “Говорят”. – “Знаете что, скажите, пусть он придет в комиссариат. Обязательно пусть придет. Мы ищем страстно режиссера, еврея, который может поработать и поискать, так сказать, пути национального театра”. Дома я рассказала Грановскому об этой встрече, и, подумав пару дней, он сказал: “А знаешь, я ведь давно мечтал о создании театра, о поисках в этом направлении. Пойду,

поговору»³⁵. Удивительно только то, что А. В. Азарх-Грановская описывает приглашение Еврейского комиссариата как точку отсчета биографии Грановского как еврейского режиссера и совершенно упускает из вида его «Еврейский камерный театр» под крылом Бунда.

К сожалению, не сохранились документы учреждающего характера (приказы, постановления, распоряжения), однако нам удалось выявить достаточное количество сопутствующих документов, позволяющих проследить все этапы формирования Государственного еврейского камерного театра, несмотря на путанность и противоречивость свидетельств.

Перед лицом новой власти Грановский продолжал отстаивать прежнюю идею приоритета театральной школы. Однако пространство для дискуссии оказалось предельно суженным, потому что в руках у власти оказалась монополия на ведение театрального дела. И потому Грановскому на протяжении осени и зимы приходилось постоянно искать компромисс: то соглашаться на студию для того, чтобы новый организм не был сразу втиснут в рамки театра, то принимать название «театр-студия», то «студия театра», то объявлять об открытии театра и «школы сценического искусства» при нем. Но Комнацу и Наркомпросу (как и Еврейскому театральному обществу) нужен был немедленный результат, и Грановского настойчиво вели к «театру».

А между тем бравурные летние сообщения о скором открытии «студии еврейского народного театра» не подтвердились. Несомненно, работа в этом направлении велась, но, скорее всего, она не выходила за рамки переговоров о намерениях. Косвенно это подтверждается тем фактом, что в отчете о деятельности Комнаца в разделе «Еврейский отдел», опубликованном в приложении к выпуску газеты «Северная коммуна» от 25 августа 1918 года, о еврейском театре не сказано ни слова.

Еврейский театр по самой своей природе был обречен быть слугой двух господ или тем самым ребенком при многих няньках. Как «театр» он подлежал ведению тех или иных структур Наркомпроса. Как «еврейский» – подчинялся Еврейскому отделу Комнаца и Еврейскому комиссариату. Это двойное подчинение

усугублялось формально юридически в самом уставе Комнаца, где культурно-просветительским отделам назначалось «общее административное руководство национальными учебными заведениями и заведование различными национальными культурно-просветительскими учреждениями», при этом финансирование осуществлялось «по соглашению с Комиссариатом народного образования»³⁶ наряду со школами, детскими садами, рабочими университетами и т.д.

20 октября 1918 года в Москве состоялась Первая всероссийская конференция еврейских комиссариатов и еврейских секций. На конференцию съехалось 36 делегатов из разных городов и местечек: Петроград, Пермь, Тамбов, Козлов, Воронеж, Курск, Дубровино, Себеж, Витебск, Орел, Елец, Саратов и др. Были также и представители Киева и Вильно, городов, на тот момент еще не охваченных советской властью. На конференции, проведенной как установочная, были изложены основные принципы «диктатуры пролетариата на еврейской улице». Среди других был заслушан и доклад Б. Оршанского «О еврейском театре». Его текст не сохранился. Но общее представление о нем можно составить по объяснительной записке заместителя наркома по еврейским национальным делам Ю. Шимелиовича, составленной через несколько дней после конференции в связи с открытием еврейской театральной студии в Москве и имеющей программный характер:

«В деле строительства нового еврейского театра еврейскому пролетариату приходится начинать заново. Существующий еврейский театр является попросту балаганом, в котором главное место занимают оперетки и мелодрамы с пресно бульварным и националистически шовинистическим содержанием. Этого мелко буржуазного и чисто базарного детища сознательный еврейский пролетариат всегда сторонился. <...>

Для того чтобы раз и навсегда покончить с пагубным и развращающим влиянием на широкие массы еврейских рабочих, бедноты со стороны еврейского театра, Центральный еврейский комиссариат по национальным делам решил начать следующую работу:

1) Устроить художественную театральную студию. Эту студию Еврейский комиссариат считает центром, вокруг которого будут концентрироваться все живые художественно-театральные силы, как местные, так и провинциальные из среды еврейских рабочих. К этому новому делу необходимо приступить немедленно, так как в скором времени, надеемся, откроются оккупированные места Литвы, Польши и Украины и нам необходимо там распространить наше влияние во всех культурных отраслях.

2) Создавая новый художественный театр для еврейских рабочих и бедноты, нам необходимо также создать соответствующий ему по духу репертуар. Существующий ныне еврейский репертуар надо почти целиком отбросить. Те немногие еврейские драмы, которые могут быть включены в новый репертуар, за время войны разошлись и являются в настоящее время библиографической редкостью. Но было бы совершенно недопустимым остановиться исключительно на еврейских пьесах. Необходимо познакомить еврейские трудящиеся массы с лучшими произведениями других народов. Необходимо создать новый *европейский репертуар на еврейском языке*.

3) Можно, не преувеличивая, сказать, что нет ни одного города и даже местечка, где находится хотя бы маленькая группа еврейских рабочих, чтобы там не существовал драматический кружок, откуда к нам каждый день поступают требования на драматические произведения. Но нет сомнения, что те драмы, которые подходят к театру, не подходят для драматических групп. Им необходимы большей частью одноактные пьески с разъяснениями характера данной пьесы и ее главных ролей.

Принимая это во внимание, Еврейский комиссариат приступает к изданию репертуара *исключительно для любителей*. Острую необходимость в таком репертуаре особенно подчеркнула закончившаяся 24 октября конференция еврейских комиссариатов и культурно-просветительных отделов. Все как один просили пьесы для своих драматических кружков.

4) Строя совершенно новый театр, необходимо познакомить трудовые массы с искусством вообще и театральным искусством в частности.

Для этого Еврейский комиссариат ведет переговоры с еврейскими литераторами-специалистами для издания целого ряда книг и сборников по теории и истории театра. Предполагаем также издание ежемесячного журнала, посвященного специально вопросам искусства театра.

5) Еврейский комиссариат открывает целый ряд клубов для еврейских детей. Необходимо их снабдить соответствующим репертуаром. Еврейский комиссариат приступает к изданию целого ряда *детских пьесок*.

Принимая во внимание острую необходимость во всем выше перечисленном, Еврейский комиссариат просит прилагаемые при сем сметы рассмотреть и утвердить в срочном порядке»³⁷.

В этом документе впечатляет широта и комплексность подхода. Еврейский профессиональный театр здесь видится верхушкой целой системы учреждений, охватывающей как формы детской театральной активности, так и любительские инициативы рабочих групп. Среди прилагаемых бумаг смета на репертуар для еврейского рабочего театра, на детскую театральную библиотеку, на издание сборников по теории и истории театра. В смете перечисляются также и пьесы, предполагаемые к публикации. Среди них в основном произведения достойные и признанные: «Белая кость», «Бог мести», «На пути к Сиону», «Амнон и Томор», «Саботай Цви» Шолома Аша, «Янкель-кузнец», «Габри и женщины», «Айзик Шефтель», «Фамилия Цви» Давида Пинского, «Пустая корчма», «Обручение по ту сторону» Переца Гиршбейна, «Король», «Miserege», «Голод» Семена Юшкевича. Из европейских авторов рекомендованы «Мещане», «Дачники», «Враги», «Старик» Максима Горького, «Жан и Мадлен» Октава Мирбо, «Ткачи», «Одинокие», «Эльга», «Извозчик Геншель» Герхарта Гауптмана.

Лишь после того, как была спущена директива из Москвы, закипела работа в петроградском Комнаце. В его отчете за период с 23 ноября по 2 декабря говорится: «Энергично работает театральная секция. На днях открывается театр и драматическая студия»³⁸.

Несколько позже, уже 3 марта 1919 года, Грановский в своем отчете о деятельности театра так излагал последовательность со-

бытий: «1-го декабря 1918 года Еврейским отделом Комиссариата по делам национальных меньшинств А. Грановскому было поручено приступить к организации еврейского театра. В первых числах января, когда организационная работа была почти закончена, [решением] заместителя народного комиссара по просвещению³⁹ после доклада заведующего театром о плане ближайших работ студия была переведена в ведение Севпроса⁴⁰. В начале февраля заместителем народного комиссара по просвещению было предложено заведующему студией⁴¹ сделать подробный доклад комиссару отдела театров и зрелищ⁴² о ходе работ и программе театра-студии. Результатом доклада был приказ комиссара о переводе студии в ведение отдела театров и зрелищ»⁴³.

Последовательность событий, изложенная А. Грановским, в некоторых случаях подтверждается сопутствующими документами. Так, 14 декабря 1918 года Еврейский отдел Комнаца выдает ему удостоверение: «Дано сие тов. А. М. Азарху (по сцене Грановскому) в том, что он состоит заведующим театральной школы-студии при Еврейском отделе Комнаца СКСО. Отдел просит все учреждения, которых это касается, оказать всяческое содействие тов. Азарху в исполнении возложенных на него обязанностей»⁴⁴. А еще через день в отдел театров и зрелищ СКСО уходит «расходная смета на организацию и содержание театральной студии и школы при культурно-просветительском отделе Еврейского отдела Комнаца СКСО. Просим возможно скорее ее рассмотреть и о решении своем известить Еврейский отдел»⁴⁵. Торопливость заведующего культурно-просветительским отделом можно понять. Его отдел дышал на ладан. Уже 26 ноября 1918 года коллегией Наркомнаца было принято решение о ликвидации культурно-просветительских отделов, учрежденных в июле 1918 года, в структуре Наркомнаца и переводе их в подчинение Наркомпроса. Практическая реализация этого постановления растянулась едва ли не до конца зимы 1919 года.

«Подробный доклад» от 3 февраля 1919 года, на основании которого еврейский театр-студия был переведен в отдел театров и зрелищ, сохранился, и его есть смысл привести полностью:

«Время работы.»

Организационный период продолжался с 1-го января и [дефект листа. – В. И.]

С 15-го января началась правильная систематическая работа по следующему плану:

План работы

Студия делится на 2 части:

- а) Студию
 - б) Школу сценического искусства.
- В студии работа делится на 2 части:
- а) теоретическую работу,
 - б) практическую работу (репетиционную).

Теоретическая работа заключается в занятиях пластикой (руководитель Б. Г. Романов), упражнениях в гриме (руководитель Г. В. Александров), практике сцены (А. Грановский и Р. Унгерн).

Практическая – в работе над постановкой спектакля.

В настоящее время готовятся следующие постановки:

1) “Вечер Шолома Аша”

- а) “Амнос и Томор” в 3-х картинах, музыка С. Розовского
- б) “Зимой”, картина в 1-м действии
- в) “Грех”, картина в 1-м действии, музыка С. Розовского

Все 3 пьесы в постановке А. Грановского.

“Нора” Ибсена в постановке Р. Унгерна

В *Школе* занятия ведутся по следующей программе:

Постановка голоса – К. А. Аленева – 4 ч.

Мимодрама – Р. А. Унгерн – 4 ч.

Ритмическая гимнастика – Б. Г. Романов – 4 ч.

Еврейский язык – М. С. Ривесман – 4 ч.

Сценическое искусство – А. М. Грановский – 4 ч.

Грим – Г. В. Александров – 4 ч.

Еврейская литература – 4 ч.

Пение. Хор – 4 ч.

С этих пор (период 15 января – 1 февраля) работа шла без малейших уклонений от намеченной мною программы – без пропусков со стороны преподавателей и при 3% пропусков со стороны учащихся»⁴⁶.

Сохранившиеся списки труппы и платежные ведомости позволяют достаточно точно определить динамику формирования труппы. С 1 января 1919 года в штате еврейского театра-студии числилось всего лишь два сотрудника: заведующий труппой А. М. Грановский и его секретарь Л. В. Майзель. 5 января в штате появляется профессор С. О. Майзель, заведующий технической частью. На его открытия в области сценического освещения Грановский возлагал большие надежды.

В первой половине января Алексей Грановский проводит вступительные просмотры, по итогам которых формируется актерский набор: Елена Вайнер (р.1884), Соломон Вовси (по сцене Михоэлс, р.1890), Анна Магид (р.1874), Герман Маннес (по сцене Бар-Сиони, р.1890), Берта Марголис (по сцене Бяльская, р.1894), Соломон Мельников (р.1870), Лидия Мурская (1897), Ной Фельтенштейн (по сцене Нефеш, р.1877), Роза Якобсон (р.1888). Все они зачислены с 15 января. Кстати, с 15 января Грановский «исключается из списков служащих Комнаца как покинувший службу» и тем освобождается от должности заведующего подотделом печати и издательств Комнаца. Теперь он целиком посвящает себя театру.

В начале февраля в «Петроградской правде» и чуть позже (11 февраля) в «Северной коммуне» появляются первые официальные сообщения: «При Комиссариате народного просвещения открывается еврейский театр-студия и театральная школа при нем. Задачи студии и школы – создание еврейского художественного театра и подготовка кадров опытных мастеров еврейской сцены. Состав преподавателей: режиссеры А. Грановский и Р. Унгерн, арт. гос. театров Б. Г. Романов, арт. гос. театра К. Д. Оленева, М. С. Ривесман, Г. В. Александров и др. Желающие вступить в школу или принять участие в работах студии должны сообщить свои фамилии и адрес или зайти лично для получения анкетных листов по следующему адресу: Фонтанка 64, кв. 9. Занятия в студии и школе вечерние, от 5 до 10 часов»⁴⁷.

Набор в театр продолжался. 21 января зачисляется А. Мирлина (р.1900), 25 января – Зинаида Левина (р.1899), Евгения Эпштейн (р.1894) и Анатолий Шульман (по сцене Берсон, р.1870),

28 января – Эстер Карчмер (р.1901), 29 января – Сара Кантор (р.1894), 1 февраля – Ида Фельтенштейн (по сцене Абрагам, р.1889) и Михаил Штейман (р.1884), 16 февраля – Эсфирь Рывкина (р.1901), 19 февраля – Наум Кирсанов (наст.фам. Шульман). Между 15 января и 17 февраля была принята группа артистов: Исаак Розенбаум (р.1886), Любовь Ром (р.1899), Моисей Блюмберг, Беньямин Трейвас, Ефим Гринблат, Мария Гринблат, Михаил Каплан, Евгения Шахнович, Софья Штейн, Берта Двинская, Исай Фейнберг. Затем 23 марта – Анна Кизельштейн (р.1897), 15 мая – Оттилия Лихтенштейн (р.1903), 25 мая – Евгения Гольдман (р.1897) и Израиль Магаршак (р.1902), 15 июня – Григорий Шор, Моисей Дубицкий, 8 августа – Борис Азарх (р.1903) и Елена Вайнер (р.1884), 15 сентября Евгения Абрамович (р.1894) и Александра Азарх (р.1892), 1 ноября – Дебора Перельсон.

Во время январских просмотров Грановский отдавал предпочтение тем, кто не испорчен театральной рутинной, а значит, тем, у кого отсутствует сценический опыт. Но безоговорочная ставка на неопитов, на святой беспримесный пламень любви к еврейскому театру привела к результатам, вызвавшим тревогу Грановского, и вернула все к тем же проблемам театральной школы. Уже на первом заседании Руководящей коллегии театра-студии, состоявшемся 17 февраля, первым был заслушан «доклад Грановского о том, что ввиду различного уровня знаний и способностей студистов следует их разбить на две группы, собственно театр и школу при нем, причем ученики (сотрудники) участвуют в постановках, как мимисты, танцовщики и т.д.»⁴⁸. Предложение было поддержано остальными членами Руководящей коллегии (М. Ривесман, З. Кисельгоф, Р. Унгерн). В заключении Грановский подчеркнул, что «для каждого необходимы индивидуальные занятия. Уловить особенности каждого – задача режиссера и педагога»⁴⁹.

По итогам детального обсуждения способностей и знаний каждого студийца были составлены два списка, которые приложили к протоколу⁵⁰.

Примечательно, что уже вторым пунктом на этом заседании было заслушано «Заявление комитета работников театра». От

имени коллектива артистов выступил Соломон Вовси и заявил, что «лекции слишком сложны и многие их совсем не понимают». Вовси пекся вовсе не о себе. Показательно, что харизма Михоэlsa дала о себе знать с первых же его шагов в студии. Резкость его формулировок не показалась излишней. На том же заседании артист был введен в один из руководящих органов студии – литературно-художественный совет наряду с литератором Ривесманом и музыкантом Кисельгофом.

В цитированной докладной записке от 3 февраля Грановский утверждал, что «с 15-го января началась правильная систематическая работа», и, вероятно, несколько преувеличил скорость включения труппы в работу. Месяцем позже в аналогичном по жанру документе режиссер уточняет: «театр со дня основания (23 января) работает непрерывно 7 раз в неделю без перерывов»⁵¹. Так возникла дата, которая впоследствии стала для историков источником многих недоразумений.

Многokrратно рассказанная легенда о том, что Грановский брал только молодых людей, не имеющих никакого сценического опыта, требует уточнений. Уже в конце февраля – начале марта была расклеена афиша «Еврейского театра-студии и школы сценического искусства» при Отделе театров и зрелищ СКСО, в которой объявлялся отдельный прием в Студию и Школу, причем «в Студию принимаются по испытанию лица со сценическим опытом и знанием разговорного еврейского языка»⁵².

Несмотря на всю неискушенность студийцев, когда учиться приходилось всем: и тем, кто проходил по составу театра, и тем, кто числился в школе, Грановский с самого начала задал ураганный темп работы. 28 января он начинает репетиции «Греха» Шолома Аша. 29 января Рудольф Унгерн приступает к «Норе» Ибсена⁵³. 2 февраля Грановский запускает «Амнон и Томор» Аша⁵⁴, а 3 февраля – «Зимою» Аша⁵⁵, 20 февраля – «Во тьме» Гиршбейна⁵⁶. В феврале же Грановский начинает репетировать «Привидения» Ибсена⁵⁷, а 4 марта состоялась первая читка «Слепых» Метерлинка. 26 марта Унгерн провел первую репетицию «Уриэля Акосты» Гуцкова⁵⁸. Позже в планах возникают драматургические опусы, созданные внутри театра. 17 мая Грановский начинает

репетировать собственный «Пролог», построенный на вариациях на темы комедии дель арте, и где-то в те же дни приступает к одноактной пьесе С.Михозлса «Строитель».

В этот период Грановский, кажется, представляет роль театрального художника весьма функционально. Он может пригласить Мстислава Добужинского оформлять «Зимою» Аша и «Во тьме» Гиршбейна. Может сам оформить спектакль, как он это сделал в «Амнос и Томор» и «Грехе» Аша, «Строителе» Михозлса. Предполагал оформить «Перед рассветом» Вайтера, «Испорченный праздник» Шолом-Алейхема, «Непрошенную» Метерлинка, «Жизнь человека» Андреева. Может привлечь художника-исполнителя П. Шильдкнехта («С волной» Аша, «Агенты» и «Мазлтов» Шолом-Алейхема) или использовать студийца, обладающего художественными наклонностями, как это было в случае Зинаиды Левиной («Нора» Ибсена, «Зимою» Аша). Для выявления общей тенденции мы здесь намеренно перечисляем подряд как осуществленные, так и неосуществленные постановки. Однако уже внутри этой тенденции различимы перемены.

В петроградские сезоны единственным театральным художником в ГОСЕТе оставался Мстислав Добужинский. Грановский его не звал, хотя и был знаком с ним ранее⁵⁹. Пригласил же художника Рудольф Унгерн⁶⁰, который поставил с ним «Уриэля Акосту». Но постепенно Грановский был вынужден признать Добужинского и изменить свое отношение к самому значению театрального художника. Об этом свидетельствует то, что режиссер передал ему «Зимою» Аша, которую начинала оформлять З. Левина, и пьесу Гиршбейна «Во тьме», за которую взялся было сам.

Зимой 1919 года Грановскому, вероятно, казалось, что он все может сделать сам: сочинить и декорации, и костюмы, и пьесу. Но практика короткими, иногда совсем незаметными толчками разворачивала Грановского в сторону нового значения театрального художника. Пройдет не так много времени, и тема «художники театра Грановского» станет одной из самых впечатляющих тем 1920-х годов.

Начало работы оказалось столь бурным, что уже в марте появились сообщения о скором открытии театра: «Открытие спек-

таклей в еврейском театре-студии предполагается в первых числах апреля»⁶¹.

Между тем литературно-редакционная коллегия по разработке репертуара была готова предъявить первые результаты своей деятельности. Как не без гордости отчитывался Грановский, она «между прочим, выпустила образцовые переводы “Бориса Годунова” Пушкина и его же “Скупого рыцаря”»⁶².

Начиная постановку нескольких одноактных пьес, Грановский должен был выбрать принцип, по которому он будет компоновать их в спектакль. В начале предполагалось, что точкой отсчета будет автор, режиссер планировал все пьесы Аша играть в один вечер, который так бы и назывался «Вечер Шолома Аша». В предполагаемой композиции был расчет и смысл. Открывать спектакль должны были библейские сцены «Аммон и Томор», возвращающие к истокам еврейского народа, затем следовал драматический этюд из тусклой повседневной современной жизни местечка («Зимою»), а завершала бы спектакль кладбищенская притча о грешнике и спасении души. Из скромных драматических эскизов Аша режиссер надеялся выстроить едва ли не эсхатологический цикл, охватывающий прошлое, настоящее и трансцендентальное будущее еврейского народа. Но, судя по всему, в ходе репетиций стало очевидно, что стилистическая разношерстность «Греха», «Зимою» и «Аммона и Томор» угрожает художественной целостности спектакля, превращая его в театральные концерты. Грановский был вынужден отказаться от единства авторского и искать единство театральное. Но от самой идеи собрать драматургические миниатюры в авторский вечер он не отказался. В следующем сезоне он размышлял над «Вечером Метерлинка», «Вечером из произведений Переца» и приступил к «Вечеру Шолом-Алейхема», премьеры которого состоялась уже в Москве.

Сохранился набросок докладной записки, предназначенной, вероятно, в Отдел театров и зрелищ, где Грановский размышлял о природе студийности, в рамках которой он видел существование своей труппы: «Студию мы мыслим как место, где создаются новые формы, куются основы театрального искусства».

ва. Это лаборатория, где производятся эксперименты, это место исканий для внешних и внутренних форм театра. Аппарат “театра для публики” слишком громоздок, слишком сложен для производства опытов, и не всякую лабораторную работу можно продемонстрировать публике, которой мы обязаны давать всегда нечто готовое. Все наши театры, объединенные в Отделе безусловно должны иметь свою лабораторию и цель ее тройная: 1) подготовка опытных режиссеров (техническая безграмотность наших режиссеров убийственна, они находятся в полной зависимости от техников, монтеров, бутафоров и художников, так как не в состоянии делать им ни указаний по существу, ни руководить их работой); здесь режиссер научится владеть и техническим аппаратом сцены, и массой (толпой), и актером, 2) искание новых форм театрального искусства (война рутине, которая как моль заедает наши театры), опыта упрощенных постановок (считаясь с хозяйственным положением театров), но отнюдь не считая “упрощением” набившие всем оскомину “сукна” (безусловно, антихудожественный прием декорационного искусства), 3) подготовка артистов.

Казалось бы, странным, что на 3-й план здесь ставится актер – 1-й в “настоящем” театре – здесь в студии он отступает на 2-й план, так как мы его отнюдь не можем рассматривать как готового артиста»⁶³. Примечательно и то, что как приоритетный определяется постановочно-технологический аспект студийных экспериментов. Работа с актером «отодвигается на 2-й план», хотя, если артистов «нельзя рассматривать как готовых», то именно на них следовало бы сосредоточить внимание.

В записке явно прочитывается недовольство состоянием своей труппы, засильем «людей 2-го плана» и желание вывести вопрос на принципиальную высоту и изменить статус студий в системе коммунальных театров.

12 мая 1919 года, когда значительная часть работы была выполнена и проступали контуры открытия первого сезона, который Грановский предпочитал называть «гастролями», он докладывал М.Ф. Андреевой, комиссару Отдела театров и зрелищ Северной коммуны:

«Вверенный мне театр-студия откроется в средних числах июня, согласно указаниям отдела под названием Еврейский камерный театр в помещении Малого театра.

Гастроли театра продолжаются 10 дней по следующей программе.

I-й вечер 1) “Пролог” А.М.А., музыка А. Маргуляна, декорации и постановка А. Грановского, 2) “Строитель”, соч. С. Вовси, муз. А. Маргуляна, постановка и декорации А. Грановского, 3) “Слепые” Метерлинка, перевод А. Магид, музыка И. Ахрона, декорации и костюмы А. Бенуа, 4) “Грех” Ш. Аша, муз. С. Розовского, декорации А. Грановского.

Все постановка Грановского.

II-й вечер “Уриэль Акоста”, пер. М. Ривесмана, музыка С. Розовского, декорации по эскизам класса декорационной живописи школы Штиглица под руководством Добужинского и Грановского.

Постановка Р. Унгерна.

III-й вечер 1) “Зимой” Ш. Аша, декорации Добужинского “Во тьме” П. Гиршбейна, декорации Добужинского “Аммон и Томор”, библейская легенда в 3-х картинах, музыка С. Розовского, хореография Б. Романова, декорации и костюмы А. Грановского.

Все в постановке А. Грановского.

В настоящее время монтировочные работы произведены следующие: 1) в центральных мастерских под руководством П. Н. Шильдкнехта все декорации к I-му вечеру.

В ближайшие дни начинается работа над II и III вечером. Репетиционные работы закончены следующие:

“Грех” Ш. Аша, 2) “Во тьме” Гиршбейна и 3) “Зимой” Ш. Аша, остальные пьесы заканчиваются.

Все декорации и аксессуары делаются портативными, так как театр рассчитывает на передвижение»⁶⁴.

Документ проясняет многое. Во-первых, то, что само название «Еврейский камерный театр» было спущено Отделом театра и зрелищ. И то, что Грановский, быть может, и не возражая по сути, считал его преждевременным. Именно здесь впервые в до-

кументах театра встречаются названия пьес, сочиненных режиссером и первым актером: «Пролог» и «Строитель». И обе сразу же включены в состав «Первого вечера». Оказывается, что декорации «Уриэля Акоста» сначала были даны как тема ученических работ в классе декорационной живописи школы Штиглица, а Добужинский и Грановский осуществляли руководство. (В премьерной программке стоит уже только М. Добужинский.) Выдвигается здесь и новый вариант первого вечера. От былой всеохватной композиции уже не остается и следа. Грановский соединяет «Слепых» Метерлинка с «Грехом» Аша и «Строителем» Михозлса, предваряя три миниатюры «Прологом» собственного сочинения. Такое сочетание заведомо ведет к тому, что тема прошлого, настоящего и будущего еврейского народа вытесняется темой тщетных усилий заблудшего слепого и грешного человечества. Безусловно, Абрам Эфрос был прав, и символизм в 1919 году выглядел уже весьма подержанным⁶⁵. Но, судя по всему, Алексей Грановский понимал это, и, вводя «Пролог», разыгрываемый вечными театральными масками Пьеро и Колумбины, он сознательно снижал аллегории, сводя патетику к театральной игре.

Открытие первого сезона Еврейского камерного театра приближалось в обстановке, менее всего располагающей к творчеству. 21 мая 1919 года было опубликовано распоряжение комиссара Отдела театров и зрелищ М.Ф. Андреевой: «Согласно постановлению комитета обороны от 19 мая 1919 года, коим все театры, как коммунальные, государственные и частные, так и кинематографы и все вообще зрелища на время мобилизации прекращаются, настоящим таковые объявляются закрытыми впредь до особого распоряжения»⁶⁶. Частичное возобновление спектаклей началось с 27 мая, но уже 1 июня сезон был закрыт.

Только 24 мая в «Петроградской правде» появилась хроникальная заметка, в которой был объявлен окончательный состав Первого вечера: «Для открытия пойдет “Пролог”, “Слепые” Метерлинка с музыкой Ахрона, “Грех” Шолома Аша с музыкой Розовского»⁶⁷. Там же сообщалось, что открытие Еврейского камерного театра состоится в июне. Его ждали с большим нетерпе-

нием, заведомо веруя, что «теперь мы накануне осуществления первой попытки создания художественного еврейского театра»⁶⁸. Все в нем вызвало напряженный интерес. И то, что «в открываемся в 20-х числа июня в Малом театре еврейском театре-студии большое место будет отведено балету. В одной из пьес Шолом Аша выступит балерина государственных театров Е. А. Смирнова»⁶⁹. И то, что «с 21 июня в Еврейском камерном театре под управлением А. Маргуляна начинаются оркестровые репетиции музыкальных иллюстраций. Для открытия театра режиссером Грановским написан специальный пролог-арлекиада»⁷⁰. И то, что «из участников студии при участии учеников консерватории и солистов синагоги образован большой хор под управлением З. Кисельгофа»⁷¹. И то, что «в легенде “Амнон и Томор” и в “Слепых” будут испробованы новые приспособления для освещения по системе С. О. Майзеля»⁷².

Назначенное на 22 июня 1919 года⁷³ открытие снова передвинулось. 19 июня была опубликована афиша предстоящих выступлений, которые должны были начаться 28 июня: «28 июня, 1, 6, 10 июля – “Пролог”, “Слепые”, “Грех”; 29 июня, 2, 8 июля – “Строитель”, “Амнон и Томор”, “Зимою”; 4, 5, 9 июля – “Уриэль Акоста”»⁷⁴.

Но 24 июня появляется заметка о новой задержке: «По причинам технического характера открытие спектаклей Еврейского камерного театра в помещении Малого театра отложено на неделю»⁷⁵. И вот 29 июня в «Петроградской правде» появляется сообщение: «3 июля в помещении Малого театра (Фонтанка, 65) открывается Еврейский камерный театр (Студия). Репертуар: 3, 5, 10, 15 июля “Слепые” Метерлинка, музыка Ахрона, “Грех” Ш. Аша, муз. Розовского. 4, 6 и 15: “Зимою” и “Амнон и Томор” Аша. Муз. Розовского, танцы О.О.Преображенской. 9, 11 и 13: “Уриэль Акоста” Гуцкова»⁷⁶. На следующий день сообщение «Петроградской правды» подтверждают «Известия Петросовета»⁷⁷.

2 июля «Жизнь искусства» сообщает: «3-го июля в Малом театре начинаются спектакли Еврейского камерного театра (студии). Это первая попытка создать еврейский стильный художественный театр. Спектакли театра – результат пятимесячной студийной работы»⁷⁸. Новая труппа дебютировала 3 июля 1919 го-

да⁷⁹. Спектакль состоял из трех одноактных пьес. К «Прологу» А.М.А.⁸⁰ музыку написал Арнольд Маргулян, а сам Грановский придумал декорации и костюмы. «Слепые» М. Метерлинка⁸¹ в переводе Анны Магид шли под музыку Исидора Ахрона и в декорациях Анны Бенуа. В «Грехе» Ш. Аша⁸² Грановский был не только постановщиком, но и автором эскизов декораций и костюмов. Музыку сочинил С. Розовский.

Спектакли ждали. В газете «Жизнь искусства» появились три развернутые рецензии, чего в эту пору не удостоивались и признанные театры. В первой из них Г. Ромм, заведомо поддерживая «сумрачный путь любовных исканий», был сдержан в оценке конкретных спектаклей. Он с сожалением констатировал, что «Пролог» «вряд ли может показаться особенно ценным», ибо не содержит «специальных задач Еврейского камерного театра, а как вступительный аккорд к открытию спектаклей вообще, он оказался бледным перепевом мотива, не раз использованного при обязательном участии, как и на этот раз, Пьеро и Коломбины»⁸³. Мирила его с «Прологом» только «музыка А. Маргуляна и декорации несколько, впрочем, страдавшие, как и весь «Пролог», от слишком сильного освещения»⁸⁴. Иное дело «Слепые», которые поставлены «интересно, местами торжественно, но я бы не сказал одухотворенно». Режиссерская культура Грановского была несомненна уже в первом же спектакле: «Декорации, отдельные положения и группировки задуманы скульптурно красиво». Но студийцы с трудом удерживались в заданном стилизующем рисунке и «часто порывались сбиться с тона в сторону большей правдивости, нет-нет – в особенности у мужчин – заговаривал темперамент, но как послушные студийцы, они осаживали его сами». В этой способности «осадить» себя, подчинить «школе» и дисциплине виделся «несомненный залог плодотворности студийной работы». В постановке «Греха» Шолома Аша режиссер акцентировал не «быстрые переходы от проклятья к прощению», не «яркий нервный подъем толпы», но «картинность группировок», ритуальную замедленность и торжественность движений. Бытовой смысл пьесы от этого «несколько проигрывал, но общий тон взят художественно верно. Некото-

рые исполнители (например, могильщики), декорации, музыка и хор очень хороши»⁸⁵.

Другой рецензент благосклонно отметил, что «переводчица “Слепых” Метерлинка Анна Магид и актеры Студии рассеяли вчера ложное представление еврейской интеллигенции о неблагозвучности еврейского разговорного языка – жаргона. На деле же оказалось, что он полон глубокой выразительности, лиризма, пафоса и музыкально-звуковой красочности», но счел необходимым «указать молодому театру на некоторые дефекты: злоупотребление медленными темпами и внезапными акцентами»⁸⁶.

Крайняя недоброжелательность рецензии, появившейся в «Хронике еврейской жизни», объясняется, вероятно, общей сионистской ориентированностью газеты, для которой был неприемлем сам выбор идиша. Ведь, выбирая идиш, выбирали историческую судьбу: жизнь в диаспоре. Прежде всего сопротивление вызвало то, что студия оказалась «детисцем комиссариата народного просвещения». Надо сказать, что для иронии рецензента было достаточно оснований. Еврейское театральное общество выпустило к открытию театра специальную брошюру, чья патетичность провоцировала на сарказм: «В ней много восторгов (правда, преждевременных), восклицаний и прописных букв в таких словах, где им по правилам грамматики, совсем не полагается быть; зато в ней очень мало смысла и совсем нет ответа на вопрос о цели открывающегося театра, театра на разговорно-еврейском языке. <...> Правда, одна из статей так и называется “Наши цели и задачи”, но кроме тавтологии, что целью еврейского театра является создание еврейского театра, мы в ней ничего не нашли»⁸⁷.

Определив драматургический опус самого Грановского как «нелепейший», рецензент к нему больше не возвратился. Остальные пьесы «характерны тем, что в них очень много слов и очень мало действия» и выбор их объясняется только тем, что играть собственно некому: «Режиссура студии не показала нам ни одного мало-мальски талантливому или хотя бы подающего надежды артиста»⁸⁸. Но автор хотел «быть беспристрастным» и не мог «обойти молчанием, что вся внешняя обстановка спектакля: декорации, свет, монтировка и костюмы (не все) были снос-

ны». И все же его резюме безжалостно: «Если студия хочет жить и работать впредь, то пусть она раньше в скромной келейной работе отыщет свой путь к богам и займет свое место под солнцем и лишь тогда отважится показать себя нам, взыскательным зрителям»⁸⁹.

Упреки в отсутствии ясного понимания художественных задач нового театра справедливы. Более того, они спровоцированы самим Грановским, который в своей статье «Наши цели и задачи», опубликованной в вышеуказанной брошюре, писал: «Каким наш Театр будет? Каким богам он будет служить? На этот вопрос мы ответить не можем. Мы не знаем наших богов... Мы ищем их...»⁹⁰. И все же в спектакле были «странности», предвещавшие будущее. Рецензент их тоже разглядел, но отнес к недоразумениям: «Пьеса Шолома Аша, кроме того, вообще не сценична и выбор ее не заставляет хвалить руководителя студии. В ней много драматизма и художественности, но ставить ее на сцене нельзя. Даже при нынешнем огрубении нравов никому не может доставить эстетического или художественного удовлетворения сцена опускания зашитого в саван мертвеца в могилу, которого, к тому же, и земля только что отказалась принять (в этом заключается сюжет пьесы). Несколько лет тому назад в Петрограде, на Литейном, существовал специальный «Театр ужасов», где показывали подобные вещи, но это было только для любителей сильных ощущений и устроители добросовестно предупреждали зрителя, что он у них найдет»⁹¹.

Композиция второго вечера, включавшая «Строитель» С. Михоэлса⁹², «Амнон и Томор»⁹³ и «Зимой» Аша, в целом повторяла схему первого вечера с той поправкой, что место «Слепых» Метерлинка заняло символистское сочинение собственного изготовления.

Тысячи лет люди строят башню, пытаясь достичь высот, где укрылись «боги красоты и правды», покинувшие «темную и лживую землю»: «одно поколение строило башню, а другое разрушало ее». Утром приходил новый строитель, исполненный веры и сил, а к вечеру он падал раздавленный неотвратимым временем и ничего не достигший. Библейское прошлое (легенда о кровосме-

сительной страсти Амнона к своей сестре) и будничное еврейское настоящее («Зимою») включаются как частное подтверждение универсальной тщеты человеческих усилий. В основу своих композиций Грановский кладет не художественный принцип, а идею, и идет от общего к частному. Соединяя символистское, мифологическое и натуралистическое, режиссер стремится к универсальности, понятой механистически. Но критика увидела в его усилиях только художественный эклектизм: «Если театр предназначен для почти не знакомой с ним еврейской народной гущи – зачем давать ему прежде всего символизм “Строителя” и Метерлинка? Если в вершину угла поставлен реализм “Греха” и “Зимою” – зачем опять-таки “Строитель” и “Слепые”? Если это театр вообще, отличающийся от других лишь языком, если это дань удовлетворению национального самолюбия, то почему единой темой театра являются евреи и еврейство?»⁹⁴.

Что касается театрального содержания, то в «Аммон и Томор» критик находил лишь «один из бесчисленных для таких пьес трафаретов»: «Два-три воина в глубине сцены, большое ложе сбоку, танцы с обязательным покрывалом, экзотический элемент, “богато” представленный парой лиц шоколадного цвета – чего же еще? Исполнитель роли Амнона блеснул хорошей фигурой и манерами оперного премьеры средней руки, Томор – не блеснула ничем, Давид – тоже. Сама легенда поблекла от однообразия игры, мимики и сценических положений и ничем не заполненной пустоты сцены»⁹⁵. В психологическом этюде «Зимою» «чеховские тона <...> были муссированы до того, что паузы стали интервалами, а легкая печаль – тоскливостью и скукой. Спасали пьесу только яркая сочность исполнения ролей свахи (г-жа Вайнер), кухарки (г-жа Абрагам) и матери (г-жа Магид)». Совет критика – «И, может быть, еще не поздно свернуть и поставить на время в угол дразнящее знамя Еврейского камерного театра и развернуть опять скромное знамя Студии»⁹⁶ – попал в самое болезненное для Грановского место. Уж он-то всегда был против поспешного статуса театра. По его убеждениям, начинать следовало даже не со студии, а со школы сценического искусства. Но люди, стоявшие во главе как Еврейского театрального общества,

так и Отдела театров и зрелищ, с начальственным максимализмом всегда требовали от него театр немедленно. Теперь Грановскому приходилось отвечать по счетам, которые он подписывал не по своей воле. Его ответ последовал незамедлительно и был опубликован в газете «Жизнь искусства»: «Еврейский камерный театр, продолжая оставаться той же Студией, был вынужден по техническим причинам изменить свое название»⁹⁷.

Тем временем «показательные спектакли» Еврейского камерного театра продолжались. Но в афишу приходилось вносить коррективы. Премьера «Уриэля Акосты» «ввиду сложности постановки» была перенесена с 9 на 11 июля⁹⁸.

Итак, 11 июля 1919 года состоялась третья премьера. За «Уриэлем Акостой» в постановке Рудольфа Унгерна закрепились репутация безусловной неудачи⁹⁹. А между тем с существенными оговорками («как представление не создал собой особой ценности») спектакль оказался единственным из всех, показанных в июле 1919 года, получившим положительный отзыв критики: «И если сравнить игру студийцев в «Уриэле» и в мелких пьесах, то сравнение будет в пользу первого. Здесь почти не было промахов. В течении всего вечера сцена и все исполнители жили одним настроением. Ушли в эпоху, в обстановку и сущность развернувшейся драмы. И если были недочеты исполнения, то не было диссонансов»¹⁰⁰. Отмечалась игра И. Розенбаума, чей «Акиба вышел очень верным и его общепризнанная декоративная красивость была развенчана во славу истины», «внимательная сосредоточенность» и «искренность» в игре Н. Нефеша (Манассе) и А. Берсона (де Сильва). К простодушным оценкам Г. Ромма можно, конечно, относиться сдержанно. И все же нельзя не признать, что толк в театре он знал. Масштаб и природу таланта Михоэлса критик распознал сразу, увидев в актере не исполнителя («он, впрочем, исполнителем и не был»), но творца. «Художественная правда» образа лежит в отказе от красивости и патетичности: «Тем Уриэль и мощен, что его сила внешне незаметна, тем и красив, что красота его внутренняя, а наружность обыденна, тем и выделился среди людей, что он простой, такой же как они и огромно другой в то же время»¹⁰¹.

Это непосредственное описание не дает никаких оснований для выводов историка, что «начинающему Михоэлсу вредили <...> напыщенность декламации и связанность движений»¹⁰². Скорее можно предположить иное. Опытный и умный режиссер Рудольф Унгерн, много работавший в провинциальных антрепризах, ориентированных на культурное ведение дела, в «Уриэле Акосте» преодолевал выродившуюся романтическую декламационную традицию и стремился к простоте и естественности, предпочитая внутреннюю красоту внешней, демократизируя героя, отказывая ему в котурнах, подчеркивая не то, что делает героя исключительным, но то, что его сближает с другими людьми.

Уже 1 ноября 1919 года Р.А. Унгерн был «уволен согласно поданному им самим заявлению»¹⁰³. Причиной тому стал, скорее всего, скромный успех «Уриэля Акосты», а не его провал. Немаловажную роль сыграло и выявившееся расхождение в художественных пристрастиях. Унгерн в значительной мере был ориентирован на традицию психологического искусства. Тогда как Грановский изначально отдавал предпочтение экспериментам с театральной формой, и 18 января 1920 года он сам приступил к репетициям «Уриэля Акосты».

Осенью 1919 года Абрам Эфрос, один из руководителей московской Еврейской студии, зашедшей в «тупик», прибыл в Петроград для встречи с Грановским. Эфрос позднее вспоминал: «В помещении Еврейского камерного театра шел ремонт, и ни одной постановки я не видел. Грановский возместил это щедрыми беседами и истинным шармом, не авгурствуя и ничего не тая, поделился своими планами, сомнениями, предположениями. <...> Становилось ясно, в чем он силен и в чем слаб. Он был настоящим человеком сцены, знающим, чего он хочет и умеющим достигать цели. Но профессионал обгонял в нем идеолога. Репертуар был модернистский – Метерлинк и Шолом Аш, с добавкой в виде Гуцкова; осуществлялся он (я это видел по фотографиям!) приемами эстетского и условного театра <...> “Почему же это еврейский театр?” – спросил я Грановского. “Но ведь мы играем на еврейском языке! – ответил он и, подумав, сказал: – В Москве думают, что этого мало?” <...> Грановский сначала осторожно,

потом решительно признался, что не видит для своего театра никаких перспектив в Петрограде, что вокруг него не те люди, какие нужны, что он охотно бы переехал в Москву вместе с ядром труппы, что в нее можно было бы влить лучшую часть московской студии <...>¹⁰⁴. Пробыв дня два в Петрограде, Эфрос уехал, пообещав передать «все его соображения Москве». Существует еще одно описание этого эпизода, принадлежащее Александре Азарх, которая вспоминает о том, что вместе с А. М. Эфросом приехал и М. И. Литваков, также входивший в руководство московской Еврейской студии¹⁰⁵. При толковании возникших расхождений трудно принять сторону одного из мемуаристов. Абрам Эфрос в воспоминаниях 1949 года не мог не учитывать того обстоятельства, что Моше Литваков был репрессирован в конце 1930-х годов. Но, с другой стороны, в воспоминаниях А. В. Азарх содержится такое количество ошибок памяти, что на них нельзя всецело полагаться.

Грановский продолжил репетиции. Хотя по-прежнему театр не располагал собственной сценой, планов было много и даже по сравнению с прошедшим, крайне напряженным сезоном их стало еще больше. В сезоне 1919–1920 годов он собирался осуществить следующие постановки:

1) «Бог мести» Ш. Аша. Декорации А. Якубовича, костюмы переделываются из имеющихся в запасе мастерской театра.

2) «Перед рассветом» А. Вайтера. Художник Грановский, костюмы Грановского. 3 [костюма] будут затребованы в центральной мастерской.

3) «О чем поет скрипка» Л. Переца. Композитор И. Ахрон, художник М. Добужинский. Костюмы: часть из имеющихся в запасе мастерской театра, 8 [костюмов] будут затребованы в центральной мастерской.

4) «Вечер из произведений Переца». Музыка – Ахрон, Розовский, художник Альтман, Шагал, Грановский. Костюмы – из имеющегося гардероба и 7 [костюмов] – из центральной мастерской.

5) «С волной» Ш. Аша. Художник – Шильдкнехт, костюмы – из имеющихся в запасе.

6) «Мазлтов» Шолом-Алейхема. Музыка – Ахрона. Художник – Шильдкнехт. Костюмы – из имеющихся в запасе.

7) «Агенты» Шолом-Алейхема. Художник Шильдкнехт. 1 акт в сукнах. Костюмы – из имеющихся в запасе.

8) «Испорченный праздник» Шолом-Алейхема, инсценированный рассказ. Музыка – Ахрон. Художник – Грановский. 1 акт в сукнах.

9) «Непрошенная» Метерлинка. Музыка – Ахрон. Художник – Грановский. Костюмы: 5 – в мастерской театра, 7 – в центральной мастерской.

10) «Жизнь человека» Л. Андреева. Музыка – Ахрон. Художник – Грановский. Костюмы: 11 – в мастерской театра, 21 – в центральной мастерской.

11) Одна из шекспировских трагедий. Музыка – Ахрон, художник – Грановский

12) Одна из мольеровских комедий. Музыка – Ахрон, художник – Грановский¹⁰⁶.

По этим документам видно, что Натан Альтман и Марк Шагал появились в орбите театра до переезда в Москву. Возможно, что это произошло под влиянием встречи с Абрамом Эфросом. Но обращает на себя внимание и тот факт, что Грановский не осознавал эту ситуацию как проблему художественного выбора. Он просто приплюсовал Альтмана и Шагала вместе с неизвестным А. Якубовичем к Добужинскому и Шильдкнехту.

К 4 февраля 1920 года, которым датирован этот план, была проделана существенная часть работы, о чем можно узнать из «объяснительной записки», прилагавшейся к плану, в которой фиксировалось «состояние работ в настоящие минуты»:

«"Бог мести". Закончена работа над 1 и 2 актом и закончится до 20 февраля работа над 3-м актом.

“Перед рассветом” – последние чистовые репетиции.

“Мазлтов” – работа закончена.

“Агенты” – работа закончена.

“Испорченный праздник” – работа закончена.

“Скрипка”, “С волной” и “Вечер Переца” – в подготовительной стадии и будут закончены к 20 марта.

Остальные постановки будут реализованы после поездки театра: июнь – октябрь.

Одновременно в новых составах возобновляются все 7 постановок 1-го периода работы (до выступлений в Малом театре)¹⁰⁷.

Самоотверженная работа студийцев по-прежнему не имела реальных перспектив. У них была десятикомнатная квартира, где можно репетировать, но отсутствовало помещение, где можно было бы показывать спектакли. Если в сезоне 1918/19 года им была выделена на десять дней сцена Малого театра, то в сезоне 1919/20 года труппе не удалось показать ни одного спектакля.

Тем временем Абраму Эфросу удалось склонить представителей Центрального бюро Евсекций и Центротeatра к переговорам о переводе ГОСЕКТа в Москву. Алексей Грановский командирован в Москву с пока еще туманной формулировкой «для переговоров с Наркомпросом, Комнацем и Центротeatром по вопросу об устройстве спектаклей Еврейского камерного театра в Москве. Петроградское театральное отделение просит все учреждения оказывать тов. *Азарху* (Грановскому) содействие в исполнении возложенного на него поручения»¹⁰⁸.

В свою очередь Грановский перед отъездом обращается в Петроградский театральный отдел: «Так как я уезжаю с 1 апреля в командировку, то обязанности заведующего театром будет исполнять член правления С. М. Вовси, подписи которого прошу верить»¹⁰⁹.

В Москве Грановскому удалось заручиться поддержкой ЦБ Евсекций. Надо полагать, что здесь существенную роль сыграла не только активность Абрама Эфроса, но и тот факт, что Моисей Альтшуллер, командированный ЦБ Евсекций в Петроград для руководства Комнацем, стал в феврале 1920 года еще и членом правления Еврейского камерного театра.

ЦБ Евсекций обладало опытом сотрудничества с Центротeatром. Еще недавно, 16 февраля 1920 года, яростный демарш председателя ЦБ С. Диманштейна вынудил Центротeatр лишить субсидии театр «Габима» как клерикальный и чуждый трудовым массам. Теперь «евсеки» добивались того, чтобы Еврейский камерный театр был переведен в Москву как революционный и на-

сущно необходимый трудовым массам. Существенным аргументом в пользу ГОСЕКТа было и то соображение, что он мог бы стать идеологическим противовесом «клерикальному и антиреволюционному» театру «Габима», окончательного закрытия которого так и не удалось добиться.

По прибытии Грановского в Москву и при его участии вопрос о театре рассматривался в нескольких инстанциях. 7 апреля 1920 года ЦБ Евсекций постановило:

«а) Петроградский Еврейский камерный театр должен быть признан государственным финансируемым театром;

б) создать специальный фонд на расходы по переезду его из Петрограда в Москву;

в) модус управления театром в Москве остается тем же, что в Петрограде»¹¹⁰.

На следующий день, 8 апреля, Еврейский комиссариат направляет в Центротeatр смету ГОСЕКТа и в приложенной объяснительной записке подчеркивает следующее:

«1) Еврейский камерный театр является единственным государственным театром в Советской республике с чисто академическим показательным значением.

2) Театр в первые годы своего существования не может заниматься регулярной спектакльной работой, так как театру приходится много работать лабораторно.

3) Театр одновременно проделал и проделывает большую работу в разработке еврейской драматической литературы и народной музыки.

Поэтому Евком просит Центротeatр поставить единственный государственный еврейский театр в возможно более благоприятные условия работы»¹¹¹.

Заседание Центротeatра состоялось 19 апреля 1920 года и проходило под председательством А. В. Луначарского. Докладчиком по этому вопросу выступил С. Диманштейн, комиссар по еврейским делам и секретарь ЦБ Евсекций, который предложил Центротeatру утвердить решение Еврейского комиссариата о переводе Еврейского камерного театра из Петрограда в Москву, «обеспечить его работников пайком и льготами, которыми поль-

зуются московские театры, признанные имеющими государственное значение». Во главе театра он предлагал поставить А. М. Грановского, С. М. Михозлса, А. М. Эфроса, З. Г. Гринберга и представителя Еврейского подотдела Отдела национальных меньшинств Наркомпроса. Кроме того, Диманштейн просил предоставить ГОСЕКТу помещение театра бывш. «Драмы и комедии». Представленный проект особых возражений не вызвал. Правда, М. Д. Эйгенхольц указал, что было бы целесообразно перевести еврейский театр не в Москву, а в «один из провинциальных центров, где имеются те широкие еврейские массы, художественные нужды которых театр будет обслуживать». Сомнения режиссера Б. С. Неволина простирались еще дальше, и он предложил «самый вопрос о государственном характере этого театра передать на обсуждение Научно-художественной коллегии ТЕО». Но победила точка зрения, которую активно отстаивал А. М. Эфрос, доказывая «необходимость перевода театра именно в Москву как центр советского строительства и тот пункт, где сосредоточены сейчас все учреждения, направляющие еврейскую культурную работу». В итоге было принято постановление, в котором театр «признается имеющим государственное значение и переводится в Москву. Относительно же помещения предлагается правлению театра войти в переговоры с Художественным подотделом МОНО¹¹², в распоряжении которого находится помещение театра бывш. «Драмы и комедии»»¹¹³.

Уже на следующий день, 20 апреля, Еврейский комиссариат обращается с письмом к О. Д. Каменевой, заведующей Художественным подотделом МОНО, в котором объясняет необходимость переезда ГОСЕКТа именно в Москву:

«1) В Москве приблизительно 100 000 евреев населения, которые лишены художественного театра и вынуждены довольствоваться прежними театрами-балаганами.

2) В Москве сосредоточены все элементы,двигающие еврейскую культуру (писатели, музыканты, художники).

3) В Москву как центр приезжают организаторы провинциального театра, и здесь должен находиться образцово-показательный театр.

4) Москва есть центр универсальной культуры всей советской республики.

<...> Комиссариат по еврейским национальным делам надеется, что Художественное МОНО Московского совета сделает все от него зависящее для устройства театра в Москве»¹¹⁴.

Казалось бы, все идет на лад. Необходимые суммы отпущены, ремонт общежития заканчивается. Приглашаются новые сотрудники, набирается оркестр. В руководящий состав театра входит крупный деятель Наркомпроса Зорах Гринберг, поддержавший инициативу Грановского еще летом 1918 года. Абрам Эфрос становится заведующим художественной частью. С 1 июня 1919 года московская Еврейская театральная студия вливается в ГОСЕКТ и отныне называется Театральная студия при Государственном еврейском камерном театре¹¹⁵. «Но тут начинаются для ГОСЕКТа поразительные и непонятные злоключения. В Петрограде ГОСЕКТа уже нет и быть не может, а в Москве ему устроиться не дают. Театру не дают помещения»¹¹⁶. Положение театра в Москве начало напоминать петроградский бездомный вариант. 23 августа ЦБ Евсекций составляет отношения в ЦК РКП (б), в котором дает хронику московских «ведомственных распрей и неразберихи», определявших судьбу ГОСЕКТа: «Все подлежащие и не подлежащие органы расписываются в любви и внимании к ГОСЕКТу, признают в словах и постановлениях его необходимость и общегосударственное значение – а помещения не дают.

1) Первоначально ЦБ, Евком с одобрения *Центротейатра* обратились в Художественный подотдел МОНО с предложением предоставить ГОСЕКТу помещение “Драмы и комедии”, тогда еще совершенно свободного, если не считать халтурных спектаклей, дававшихся в нем от времени до времени Союзом транспортных рабочих. Художественный подотдел МОНО по самым несерьезным мотивам отказал предоставить просимое помещение ГОСЕКТу.

2) Коллегия Наркомпроса неоднократно опротестовывало этот отказ и настойчиво требовала от Художественного подотдела МОНО объяснений, но этот подотдел МОНО игнорировал за-

прос и постановление органов власти, которым подответственен, либо просто сослался на однажды данный ответ.

3) Наконец, заведующая Художественным подотделом МОНО признала важным вопрос о помещении для ГОСЕКТа и обратилась с письмом (копия при сем) к наркому А. Луначарскому, в котором считает справедливым предоставление ГОСЕКТу помещения Электротeatра на Арбате, принадлежащее Фото-Кино отделу Наркомпроса.

4) Нарком А. Луначарский, который все время возмущался “скандальным и несправедливым поведением” Художественного подотдела МОНО (подлинные слова тов. Луначарского) по отношению к ГОСЕКТу, по получении указанного письма обратился к тов. Лещенко, заведующему Фото-Кино отделом с письмом (копия при сем) в котором обращает внимание Фото-Кино отдела на необходимость ликвидировать скандал с ГОСЕКТом.

5) Тов. Лещенко, получив официальное письмо тов. Луначарского, заявил, что хотя его ведомство и не призвано ликвидировать подобные скандалы, но он также возмущается создавшимся положением. Однако тов. Лещенко выразил согласие отдать ГОСЕКТу помещение Художественного Электротeatра, если Художественный подотдел МОНО предоставит Фото-Кино отделу “Колизей” (на Чистых прудах) в виде компенсации.

6) ГОСЕКТ обратился в Художественный подотдел МОНО с просьбой предоставить Фото-Кино отделу помещение “Колизея” взамен Художественного Электротeatра, который подотдел считает справедливым предоставить ГОСЕКТу. Последовал отказ, сопровождаемый предложением руководителям ГОСЕКТа заняться вопросом о необходимости закрытия к нему не относящихся театров.

Коллегия Наркомпроса обращается в Художественный подотдел МОНО, последний, отказывая во всем, обращается с просьбой к наркому Луначарскому, предлагая для ГОСЕКТа помещение, принадлежащее Фото-Кино отделу. Нарком обращается с письмом к заведующему Фото-Кино отдела, к которому ГОСЕКТ не относится, обращая его внимание на необходимость ликвидировать скандальное положение. Фото-Кино отдел с сожалением

отсылает ГОСЕКТ в тот же подотдел МОНО с предложением обменять судьбу ГОСЕКТа на помещение “Колизея”. Художественный подотдел МОНО в ответ на предложение Фото-Кино отдела предлагает ГОСЕКТу участвовать в закрытии опереточного театра на Никитской.

Все это смахивает на анекдот, который, однако, угрожает еврейским трудящимся крахом единственного в республике показательного театра.

Ввиду того, что здесь происходят какие-то ведомственные распри и неразбериха, причем все ведомства, одинаково признавая положение скандальным, отсылают ГОСЕКТ от одного к другому, мы сочли необходимым обратиться в ЦК, который единственно мог бы своим авторитетным вмешательством в срочном порядке ликвидировать этот вопиющий культурный скандал, который грозит принять характер и крупного политического скандала»¹¹⁷.

В ответ на жалобу ЦБ Евсекций вопрос о помещении ЦК РКП (б) передал в президиум Моссовета. На заседании президиума от 3 сентября 1920 года было решено: «предложить Художественному подотделу МОНО в течении 7 дней предоставить помещение для Еврейского театра»¹¹⁸. Созданная комиссия осмотрела три помещения, представленные О. Д. Каменевой «и остановилась на одном, которое сравнительно больше подходит под театр – клуб “Романовка”»¹¹⁹. Но «Романовка» в то время являлась клубом для военных. Предстояло пройти еще один этап бюрократических злоключений, связанный с ведомственным переподчинением здания на Малой Бронной. Этот живописный в подробностях процесс занял два месяца и стал, по экзальтированному выражению Х. Крашинского, «еще одной страницей к мартирологу еврейского театра». Мало того, что помещение «Романовки» было не приспособлено к спектаклям, оно к тому же еще находилось в буквально разоренном состоянии. Но такая малость уже не могла остановить.

Алексей Грановский приступил к переезду. 10 ноября 1920 года он издал распоряжение по театру, согласно которому в Москву переводятся артисты Елена Борисовна Абрамович, Анна Савельевна Кизельштейн, Эстер Иосифовна Карчмер, Елена Заха-

ровна Вайнер, Любовь Иосифовна Ром, Евгения Борисовна Эпштейн, Герман Борисович Маннес, Борис Михайлович Азарх, Соломон Абрамович Мельников, Ной Львович Фельтенштейн, Исаак Львович Розенбаум. Грановский брал с собой не только артистов, но и секретаря (Л. В. Майзель), заведующую гардеробом (Л. И. Гликман), управделами (Л. И. Гиллерсона)¹²⁰. Перечень от 10 ноября страдает очевидной неполнотой. Существовал, вероятно, дополнительный список, в который входили Соломон Михайлович Вовси, Михаил Давыдович Штейман, Александра Вениаминовна Азарх. Так, глубокой осенью 1920 года начался исход труппы ГОСЕКТа из Петрограда. Впереди была Москва и целая жизнь.

¹ Хроника за неделю // Еврейская жизнь. М., 1916. № 13. 27 марта. Стлб. 34.

² Театральное общество // Еврейская жизнь. М., 1916. № 29. 17 июля. Стлб. 27.

³ Открытие Еврейского театрального общества // Еврейская жизнь. М., 1916. № 47. 20 ноября. Стлб. 28–29.

⁴ Всероссийский съезд деятелей народного театра проходил в Москве с 25 декабря 1915 по 5 января 1916 года. 1 января состоялось заседание, посвященное отдельным национальностям. Доклад о еврейском театре сделал С. Ан-ский.

⁵ Хроника // Театр и искусство. Пг., 1916. № 53. 13 ноября. С. 924.

⁶ Протокол общего собрания драматической секции Еврейского театрального общества 1 декабря 1916 года. Заверенный маш. текст. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 530. Л. 1–1 об.

⁷ Протокол соединенного заседания совета Еврейского театрального общества и драматической секции 9 декабря 1916 года. Заверенный маш. текст. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 530. Л. 17–17 об.

⁸ Протокол заседания драматической секции и репертуарного комитета Еврейского театрального общества 10 января 1917 года. Заверенный маш. текст. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 530. Л. 45.

⁹ Протокол соединенного заседания драматической секции и репертуарной комиссии Еврейского театрального общества 5 февраля 1917 года. Заверенный маш. текст. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 530. Л. 47.

¹⁰ Там же.

¹¹ Школа сценического искусства основана в Петербурге в 1909 году А. П. Петровским, А. А. Саниным, С. И. Яковлевым и И. Ф. Шмидтом. В 1914 году вместо Санина и Шмидта в руководство вошли М. Г. Савина и А. Ф. Каменка, а прежний состав преподавателей (Р. А. Унгерн, Н. Н. Сладкопевцев, Н. В. Петров, Н. И. Беккер, Н. Н. Тамарин, А. В. Ширияев и др.) пополнили

Е. И. Тиме, К. М. Миклашевский и Е. М. Беспятов. Просуществовала до 1919 года.

¹² Протокол соединенного заседания драматической секции и репертуарной комиссии Еврейского театрального общества 16 февраля 1917 года. Заверенный маш. текст. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 530. Л. 48.

¹³ Там же. Л. 48 об.

¹⁴ *Берхифанд А.* Театральная школа или драматическая студия // Еврейская неделя. Пг., 1917. № 6. Стлб. 43.

¹⁵ Там же. Стлб. 44.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Доверенность А. М. Азарху (Грановскому) за подписью председателя совета Еврейского театрального общества *О. О. Грузенберга*, товарища председателя *М. С. Ривесмана* и члена совета *Л. И. Левидова* от 16 марта 1917 года. Подписанный маш. текст. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 530. Л. 49.

¹⁸ Хроника // Театральная газета. М., 1917. № 12. 19 марта. С. 7.

¹⁹ Хроника // Обозрение театров. Пг., 1917. 11 апреля. С. 15.

²⁰ Автобиография Грановского Алексея Михайловича, основателя и руководителя московского Государственного еврейского театра. 1926 год. Маш. копия. – РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 2. Ед. хр. 128. Л. 51.

²¹ *Азарх-Грановская А. В.* Воспоминания: Беседы с В. Д. Дувакиным. Иерусалим–Москва, 2001. С. 94–95.

²² Слухи и факты // Театральная газета. М., 1917. № 20. 14 мая. С. 6.

²³ В Еврейском театральном обществе // Еврейская неделя. Пг., 1917. № 32. 13 августа. С. 23.

²⁴ Съезд еврейских артистов // Театральная газета. М., 1917. № 39–40. 4 октября. С. 5.

²⁵ Скорее всего, речь идет о газете «Вечерние ведомости», выходявшей при участии сотрудников «Биржевых ведомостей». Ни на страницах «Вечернего часа», ни на страницах «Вечерних ведомостей» не удалось обнаружить текстов за подписью «А. Азарх» или «А. Грановский». Если Ю. Юрьев прав и Грановский работал для одной из этих газет, то, скорее всего, в качестве безымянного хроникера.

²⁶ *Юрьев Ю.* Записки. Л.-М., 1948. С. 577.

²⁷ Хроника. Слухи и вести // Театр и искусство. Пг., 1918. № 22–23. 30 (17) июня. С. 229.

²⁸ *Элькин Мендель (1874–1962)*, литератор, переводчик, театральный деятель. Родился в селе Броже (район Бобруйска, Белоруссия) в бедной деревенской семье. Учился на стоматолога. В Бобруйске играл в любительской труппе. Начал печататься в 1900 году. Был активистом бобруйской организации Бунда. В 1919–1920 годах в Вильно, а затем в Варшаве, где пробовал себя в режиссуре («Виленская труппа»). В 1923 году эмигрирует в США. В Нью-Йорке стал одним из основателей Еврейского Театрального Общества. В середине 1920-х годов представлял интересы Грановского в связи с подготовкой американских гастролей ГОСЕТа. Преподавал в собственной драматической студии и редак-

тировал журнал «Теалит». Позже – библиотекарь ИВО (букв. Идишская научная организация).

²⁹ *Вайтер А. (Айзик-Меер Девинишский; 1878–1919)*, драматург. Писал на иврите, русском, польском и идише. В конце 1890-х годов примкнул к Бунду, редактировал его издания. Многократно арестовывался. После 1905 года отошел от революционной деятельности. В 1907–1912 годах издал в Вильно пьесы «Фартог» («Перед рассветом»), «Ин фаер» («В огне») и «Дер штумер» («Немой»). После Октябрьской революции прибыл в Петроград, затем жил в Нижнем Новгороде, Минске, Бобруйске. В начале 1919 года возглавил еврейское издательство в занятом Красной армией Вильно, после падения советской власти был без суда расстрелян польскими легионерами.

³⁰ Театр и музыка // Вечерние огни. Пг., 1918. 26 апреля. С. 4.

³¹ Хроника // Обзорение театров. Пг., 1918. 28 апреля. С. 8; Хроника Петрограда // Рампа и жизнь. М., 1918. 12 (29) мая. С. 15.

³² Годовщина клуба Бр. Гроссера // Еврейский рабочий. Пг., 1918. № 2. 23 мая. С. 8.

³³ Еврейский камерный театр // Новый путь. М., 1918. № 4. 16 июня. Стлб. 32.

³⁴ Еврейская студия // Еврейская трибуна. Пг., 1918. № 3–4. 3 июня. С. 16.

³⁵ *Азарх-Грановская А. В.* Указ. соч. С. 95.

³⁶ Положение Комиссариата по делам национальностей Союза коммун Северной области (СКСО). Июнь 1918 года. Маш. копия. – ЦГА СПб. Ф. 75. Оп. 1. Д. 10.

³⁷ Объяснительная записка за подписью зам. комиссара по еврейским национальным делам Ю. А. Шимелиовича. 30 октября 1918 года. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 24. Д. 510. Л. 4–4 об.

³⁸ Обзор деятельности национальных комиссариатов и отделов с 23 ноября по 2 декабря 1918 года. Еврейский отдел. 7 декабря 1918 года. Заверенный маш. текст. – ЦГА СПб. Ф. 75. Оп. 1. Д. 29. Л. 176.

³⁹ *З. Гринберг.*

⁴⁰ *Севпрос* – Комиссариат по делам просвещения СКСО.

⁴¹ *А. М. Грановский.*

⁴² *М. Ф. Андреева.*

⁴³ Краткий отчет о деятельности Еврейского театра-студии *А. М. Грановского* заведующему художественной частью Отдела театров и зрелищ СКСО от 3 марта 1919 года. Подписанный маш. текст. – ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2430. Л. 5.

⁴⁴ Удостоверение, выданное Еврейским отделом Комнаца *А. М. Азарху* от 14 декабря 1918 года. Маш. копия. – ЦГА СПб. Ф. 75. Оп. 1. Д. 100. Л. 82.

⁴⁵ Отношение Еврейского отдела Комнаца в отдел театров и зрелищ СКСО от 16 декабря 1918 года. Маш. копия. – ЦГА СПб. Ф. 75. Оп. 1. Д. 100. Л. 84.

⁴⁶ Доклад № 1 заведующего Еврейским театром-студией *А. М. Грановского* комиссару отдела театров и зрелищ СКСО *М. Ф. Андреевой* от 3 февраля 1919 года. Подписанный маш. текст. – ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2430. Л. 4–4 об.

⁴⁷ Театр и музыка // Петроградская правда. 1919. № 29. 7 февраля. С. 4.

⁴⁸ Протокол № 1 заседания Руководящей коллегии Еврейского театра-студии отдела театров и зрелищ СКСО от 17 февраля 1919 года. Маш. копия. – ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2422. Л. 1–1 об.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Распоряжение № 12 по Еврейскому театру-студии от 17 февраля 1919 года за подписью заведующего художественной частью А. М. Грановского. Подписанный маш. текст. – ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2430. Л. 32.

«Театр: 1) Е. З. Вайнер, 2) С. М. Вовси, 3) Н. Л. Фельтенштейн, 4) А. З. Магид, 5) Е. Б. Абрамович, 6) И. С. Фельтенштейн, 7) С. А. Мельников, 8) Р. И. Якобсон, 9) Б. Д. Марголис, 10) И. П. Розенбаум, 11) М. И. Блюмберг, 12) Л. И. Ром, 13) М. Д. Штейман, 14) А. Б. Шульман, 15) Н. А. Кирсанов.

Школа: а) сотрудники театра: 1) С. Л. Кантор, 2) Б. Х. Трейвас, 3) Л. В. Мурская, 4) А. В. Азарх, 5) И. С. Фельтенштейн, 6) Е. Б. Эпштейн, 7) Г. Б. Маннес; б) ученики школы: 8) А. Г. Мирлина, 9) Е. П. Гринблат, 10) М. О. Каплан, 11) З. В. Левина, 12) Е. О. Шахнович, 13) С. Б. Штейн, 14) Б. М. Двинская, 15) Э. И. Карчмер, 16) Э. М. Рывкина. В число последних был условно принят Монфред».

⁵¹ Краткий отчет о деятельности Еврейского театра-студии заведующего художественной частью А. М. Грановского заведующему художественной частью отдела театров и зрелищ СКСО от 3 марта 1919 года. Подписанный маш. текст. – ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2430. Л. 5.

⁵² Афиша Еврейского театра-студии и школы сценического искусства. [Февраль–март] 1919 года. Типограф. – ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2430. Л. 17.

⁵³ Распределение ролей в «Норе» Г. Ибсена: Хельмер – И. Розенбаум, Нора – Е. Абрамович, Ранк – С. Вовси, Кростад – Н. Фельтенштейн, Анна-Мария – И. Фельтенштейн, Служанка – Р. Якобсон, Посыльный – Г. Маннес, Фру Линне – Е. Вайнер. Декорации – З. Левина. – ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2430. Л. 13.

⁵⁴ «Амнон и Томор» Ш. Аша. Постановка, декорации и костюмы – А. Грановский. Музыка – С. Розовский. Хореография – Б. Романов. Хормейстер – З. Кисельгоф.

Амнон – С. Вовси, Авессалом – Н. Фельтенштейн, Авишогом – С. Мельников, Томор – Е. Абрамович, Давид – Н. Шульман, Прислужницы – Л. Мурская, А. Азарх, А. Мирлина, С. Штейн, Слуги – М. Каплан, И. Фейнберг, Воины – Б. Трейвас, И. Розенбаум, Мальчик – Е. Шахнович. – ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2430. Л. 11.

⁵⁵ «Зимой» Ш. Аша. Постановка – А. Грановский. Декорации – М. Добужинский. Музыка – С. Розовский. Помощник режиссера – С. Вовси. Мать – А. Магид, 1-я дочь – Р. Якобсон, 2-я дочь – Б. Марголис, Сваха – Е. Вайнер, Жених – Г. Маннес. – ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2430. Л. 10.

⁵⁶ Распределение ролей в «Во тьме» П. Гиршбеина. Постановка – А. Грановский. Декорации – М. Добужинский.

Файбе – С. Мельников, Пешке – Р. Якобсон, Фейче – Л. Ром, Бейниш – А. Шульман, Абрамел – М. Блюмберг. – ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2430. Л. 15.

⁵⁷ Распределение ролей в «Привидениях» Г. Ибсена. Постановка – А. Грановский.

Регина – Мильнер, Е. Абрамович, Освальд – С. Вовси, М. Блюмберг, Фру Альвинг – Е. Вайнер, А. Магид, Пастор – Н. Фельтенштейн, Столяр – Н. Шульман. – ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2430. Л. 13.

⁵⁸ «Уриэль Акоста» К. Гуцкова. Пер. М. Ривесмана. Режиссер – Р. Унгерн. Декорации по эскизам класса декорационной живописи школы Штиглица под руководством М. Добужинского и А. Грановского. Музыка – С. Розовский.

Акоста – С. Вовси, М. Блюмберг, И. Розенбаум, Бен Акиба – С. Мельников, Де Сильва – А. Шульман, Н. Нефеш (Фельтенштейн), Де Сантес – М. Штейман, Бен Иохан – М. Блюмберг, Г. Маннес, Менасе Вандерстратен – Н. Фельтенштейн, А. Шульман, Юдифь – Е. Абрамович, Мильнер. – ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2430. Л. 14.

⁵⁹ Грановский познакомился с Добужинским еще летом 1918 года благодаря Ю. Юрьеву в «Театре трагедии», а затем сотрудничал с ним в Оперном театре на Кронверкском зимой 1918/19 годов, где Грановский очень недолго состоял заведующим сценической частью, тогда как Добужинский был заведующим художественно-декоративной частью.

⁶⁰ Приглашению предшествовала совместная работа над «Севильским обольстителем» Тирсо де Молина в театре Художественной драмы (б. Литейный театр). Премьера состоялась 6 октября 1918 года.

⁶¹ Театр и искусство. Еврейская театр-студия // Искусство коммуны. Пг., 1919. № 67 (260). 26 марта. С. 4.

⁶² Краткий отчет о деятельности Еврейского театра-студии заведующего художественной частью А. М. Грановского заведующему художественной частью отдела театров и зрелищ СКСО от 3 марта 1919 года. Л. 5.

⁶³ Проект докладной записки А. М. Грановского в Отдел театров и зрелищ СКСО. Февраль 1919 года. Автограф. – ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2430. Л. 6.

⁶⁴ Доклад заведующего Еврейским театром-студией А. М. Грановского комиссару театров и зрелищ М. Ф. Андреевой от 12 мая 1919 года. Подписанный маш. текст. – ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2430. Л. 39.

⁶⁵ См.: Эфрос А. М. Художники театра Грановского // Искусство. М., 1928. Т. IV. Кн. 1–2. С. 56.

⁶⁶ Театральная хроника // Известия Петроградского совета рабочих и крестьянских депутатов. 1919. № 112 (305). 21 мая. С. 2.

⁶⁷ Театр и музыка // Петроградская правда. 1919. № 114. 24 мая. С. 2.

⁶⁸ Ромм Г. Еврейский театр // Жизнь искусства. Пг., 1919. № 148. 28 мая. С. 1.

⁶⁹ Театральная хроника // Известия Петроградского совета рабочих и крестьянских депутатов. 1919. № 132 (325). 16 июня. С. 2.

⁷⁰ Хроника // Жизнь искусства. Пг., 1919. № 167. 19 июня. С. 3.

⁷¹ Еврейский камерный театр // Жизнь искусства. Пг., 1919. № 178. 2 июля. С. 1.

⁷² Там же.

⁷³ Хроника // Жизнь искусства. Пг., 1919. № 155. 5 июня. С. 2.

⁷⁴ См.: Афиша Еврейского камерного театра // Жизнь искусства. Пг., 1919. № 167. 19 июня. С. 2.

⁷⁵ Хроника // Жизнь искусства. Пг., 1919. № 171. 24 июня. С. 2.

⁷⁶ Сегодня в театрах // Петроградская правда. 1919. №143. 29 июня. С. 4.

⁷⁷ См.: Театральная хроника. Еврейский театр // Известия Петроградского совета рабочих и крестьянских депутатов. 1919. № 144 (337). 30 июня. С. 4.

⁷⁸ Еврейский камерный театр // Жизнь искусства. Пг., 1919. № 178. 2 июля. С. 1.

⁷⁹ В связи с этим выглядит неубедительной и не документированной датировка Первого вечера Еврейской студии в Петрограде 23 января 1919 года, предложенная Р. М. Брамсон в «Краткой летописи жизни и творчества С. М. Михозлса» (Соломон Михайлович Михозлс: Статьи, беседы, речи; Воспоминания о Михозлсе / Вступит. ст., ред. и примеч. К. Л. Рудницкого. 3-е изд., доп. М., 1981. С. 538). Без каких-либо новых аргументов эта датировка была автоматически воспроизведена М. М. Гейзером в его книге «Соломон Михозлс» (М., 1990. С. 39). Еще более фантастическую хроникую создания театра предложила Краткая еврейская энциклопедия: «ГОСЕТ <...> был создан в 1921 на базе евр. театральной студии (осн. 30.6.1919) при театр. отделе нар. Комиссариата просвещения в Петрограде» (Иерусалим, 1992. Т. 2. Стлб. 193). Здесь в одной фразе скопилось сразу три ошибки. ГОСЕТ учреждался как Еврейский театр-студия в декабре 1918 года. Свои первые спектакли сыграл уже под грифом Еврейского камерного театра. Под этим названием и был переведен в Москву в 1920 году. На протяжении петроградских сезонов ГОСЕТ входил в систему коммунальных театров и подчинялся Отделу театров и зрелищ СКСО, который не является театральным отделом Наркомпроса.

⁸⁰ «Пролог» А. М. Грановского. Постановка и декорации – А. Грановский. Музыка – А. Маргулян.

Пролог – Н. Кирсанов, Пьеро – Бизнес, Коломбина – Л. Мурская, Лакей – М. Каплан, М. Штейман.

⁸¹ «Слепые» М. Метерлинка. Пер. А. Магид. Постановка – А. Грановский. Декорации и костюмы – А. Бенуа. Музыка – И. Ахрон.

Отец – Каменцев, Старший слепой – И. Розенбаум, Первый слепорожденный – С. Михозлс, Второй слепорожденный – Н. Кирсанов, Третий слепорожденный – Г. Бар Сиони, Первый слепой – Н. Нефеш, Второй слепой – М. Штейнман, Третий слепой – М. Мем-Бейс, Четвертый слепой – С. Мельников, Глухой слепой – М. Дубицкий, Молодой слепой – А. Кизельштейн, Старшая слепая – Е. Вайнер, Первая слепая – И. Абрагам, Вторая слепая – С. Кантор, Третья слепая – З. Левина, Четвертая слепая – А. Мирлина, Седая слепая – А. Магид, Помешанная слепая – Р. Якобсон, Молодая слепая – Б. Бяльская, Первая молящаяся слепая – Е. Абрамович, Вторая молящаяся слепая – Э. Карчмер, Третья молящаяся слепая – Э. Рывкина.

⁸² «Грех» Ш. Аша. Постановка и декорации – А. Грановский. Музыка – С. Розовский.

Раввин – И. Розенбаум, Габе – А. Берсон, Первый дайон – Н. Кирсанов, Второй дайон – М. Дубицкий, Первый могильщик – С. Мельников, Второй могильщик – Г. Бар Сиони, Третий могильщик – М. Штейман, Неизвестная – А. Азарх. В массовых сценах была занята вся студия. Все три пьесы шли в со-

провожении оркестра, которым руководил А. Маргулян. Кроме того, в спектакле принимал участие хор театра под управлением З. Кисельгофа. Сценическим освещением заведовал проф. С. Майзель. Парики и гримы – Г. Александров.

⁸³ Ромм Г. Еврейский камерный театр // Жизнь искусства. Пг., 1919. № 181–182. 6 июля. С. 2.

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Открытие Еврейского камерного театра // Петроградская правда. 1919. № 150. 8 июля. С. 2.

⁸⁷ Юл. Я. Еврейский камерный театр // Хроника еврейской жизни. 1919. № 22–23. Стлб. 16.

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ Там же.

⁹⁰ Грановский А. М. Наши задачи и цели // Еврейский камерный театр: К его открытию в июле 1919 года. Пг., 1919. С. 7.

⁹¹ Юл. Я. Указ. соч.

⁹² «Строитель» С. М. Михозлса. Постановка и декорации – А. Грановский. Музыка – А. Маргулян.

Вчера – С. Михозлс, Сегодня – Л. Мурская, Завтра – А. Азарх. В частной коллекции Ю. А. Лабаса хранится фотография, запечатлевшая актерское участие А. М. Грановского в спектакле. (Опубликовано в кн.: *Азарх-Грановская А. В.* Указ. соч.) Остается неясным, какую именно роль принял на себя режиссер.

⁹³ «Амнон и Томор» Ш. Аша. Постановка и декорации – А. Грановский. Хореограф – О. О. Преображенская.

Царь Давид – А. Шульман, Амнон – Н. Кирсанов, Авессалом – М. Штейман, Ионодав – С. Вовси, Томор – Е. Абрамович, Первый раб – М. Каплан, Первая рабыня – Л. Мурская, Вторая рабыня А. Кизельштейн.

⁹⁴ Ромм Г. Еврейский камерный театр // Жизнь искусства. Пг., 1919. № 183. 18 июля. С. 1.

⁹⁵ Там же.

⁹⁶ Там же.

⁹⁷ Еврейский камерный театр (письма в редакцию) // Жизнь искусства. Пг., 1919. № 187–188. 12–13 июля. С. 2.

⁹⁸ См.: От Еврейского камерного театра // Петроградская правда. 1919. № 151. 9 июля. С. 4.

⁹⁹ См.: Рудницкий К. Михозлс – мысли и образ // Соломон Михайлович Михозлс. Указ. изд. С. 13.

¹⁰⁰ Ромм Г. «Уриэль Акоста» (Еврейский камерный театр) // Жизнь искусства. Пг., 1919. № 189. 15 июля. С. 1.

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² Рудницкий К. Указ. соч. С. 13.

¹⁰³ Рапорт об изменениях в составе служащих Еврейского камерного театра от 4 ноября 1919 года. Типографский бланк, автограф. – ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2135. Л. 50.

¹⁰⁴ Соломон Михайлович Михозлс. Указ. изд. С. 323.

¹⁰⁵ *Азарх-Грановская А. В.* Указ. соч. С. 104.

¹⁰⁶ План работы Еврейского камерного театра на 1920 год за подписью *А. М. Грановского* от 4 февраля 1920 года. Подписанный маш. текст. – ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2132. Л. 3.

¹⁰⁷ Объяснительная записка к плану работ на 1920 год за подписью *А. Грановского*, заведующего театром, и *С. Вовси*, заведующего сценической частью, от 4 февраля 1920 года. Подписанный маш. текст. – ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2132. Л. 4.

¹⁰⁸ Удостоверение, выданное *А. М. Грановскому* заведующей Отделом театра и зрелищ *М. Ф. Андреевой* от 26 марта 1920 года. Подписанный маш. текст. – ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2135. Л. 77.

¹⁰⁹ Заявление *А. М. Грановского* в Петроградский театральный отдел от 3 апреля 1920 года. Подписанный маш. текст. – ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2135. Л. 79.

¹¹⁰ Протокол № 49 заседания ЦБ Евсекции при ЦК РКП (б) от 7 апреля 1920 года. Маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 1. Л. 91.

¹¹¹ Докладная записка Еврейского комиссариата в Центротейатр от 14 апреля 1920 года. Маш. копия. – ГАРФ. Ф. Р-1318. Оп. 1. Д. 600. Л. 4.

¹¹² МОНО – Московский отдел народного образования.

¹¹³ В Центротейатре // *Вестник театра*. М., 1920. № 63. 4–9 мая. С. 9.

¹¹⁴ Докладная записка Еврейского комиссариата заведующей Художественным подотделом МОНО *О. Д. Каменевой* от 20 апреля 1920 года. Маш. копия. – ГАРФ. Ф. Р-318. Оп. 1. Д. 600. Л. 14.

¹¹⁵ См.: Отношение управления Государственного еврейского камерного театра в бюро Центротейатра от 5 июня 1920 года. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 24. Д. 363. Л. 1.

¹¹⁶ Отношение ЦБ Евсекций в ЦК РКП (б) от 23 августа 1920 года. Маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 52. Л. 15.

¹¹⁷ Там же. Л. 15–16.

¹¹⁸ Докладная записка *Х. Крашинского* в ЦБ Евсекций от 8 октября 1920 года. Автограф. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 52. Л. 17–18.

¹¹⁹ «Романовкой» назывался комплекс зданий на углу Тверского бульвара и Малой Бронной. В конце XIX века владельцем этих построек, восходящих к 1830-м годам тогда стал *М. С. Романов*, который задумал открыть здесь «публичный концертный зал». Он отказался от скромного проекта архитектора *Н. Д. Струкова* и обратился к известному архитектору *И. М. Поздееву*, однако и его проект был использован весьма произвольно. В 1894 году началось строительство. Новое здание заняло двор жилого квартала. За ним почти официально закрепилось название концертный зал «Романовка». См.: *Анисимов А. В.* Театры Москвы: Время и архитектура. М., 1984. С. 105–106. В этом здании ГОСЕТ играл с 1922 по 1949 год. Ныне здесь находится Театр на Малой Бронной.

¹²⁰ См.: Распоряжение по Еврейскому коммунальному театру от 10 ноября 1920 года за подписью заведующего театром *А. М. Грановского*. Подписанный и заверенный маш. текст. – ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2135. Л. 91.

Глава 2

МОСКОВСКИЙ ПРИТОК

Параллельно формированию Еврейского камерного театра в Петрограде были предприняты усилия по созданию Еврейской театральной студии в Москве, аналогичной по задачам. Первым упоминанием о ней можно считать сообщение в октябрьском Информационном обзоре Наркомнаца:

«Культурно-просветительный отдел Центрального еврейского комиссариата проявляет усиленную деятельность. При Центральном комиссариате в начале ноября открывается еврейская учительская семинария, организуется библиографическая и статистическая секция и центральная еврейская научная библиотека, готовятся к печати книги по европейской и еврейской культуре, открываются театр и драматическая студия»¹. Обращает на себя внимание тот факт, что речь идет об открытии и театра, и студии.

Тогда же Театральная секция Еврейского комиссариата разослала по городам, а больше по местечкам театральную анкету, в которой, сообщая об открытии еврейского театра-студии и желая, «чтобы провинциальные любительские кружки были бы представлены самым широким образом в организуемом пролетарском театре»², просила ответить на целый ряд вопросов. Кроме вопросов о поле, возрасте и семейном положении были и другие, просящие театральный опыт и культурный багаж любителей. Ответы не заставили себя ждать. Уже в декабре они посыпались из самых разных мест: Слуцк, Кричев, Тамбов, Двинск... На многих из них стоит резолюция Наума Липовского, того самого антрепренера, который еще осенью 1917 года пытался «открыть в Москве еврейскую студию, к работе в которой будут привлечены

молодые литераторы и артистические силы. В настоящее время Н. С. Липовским ведутся переговоры с Б. С. Борисовым³ и Марком Арнштейном⁴ относительно приглашения их в новую студию в качестве режиссеров»⁵.

15 октября 1918 года Еврейский комиссариат обращается в Театрально-музыкальную секцию просветительского отдела Московского Совдепа с просьбой «предоставить в распоряжении открываемого нами Еврейского рабочего театра помещение бывшего Петровского театра»⁶. Петровский театр находился на Петровских линиях и в сезоне 1917/18 года здесь давал спектакли театр миниатюр М. Н. Нининой-Петипа с Д. Г. Гутманом в качестве главного режиссера, который в феврале 1918 года перешел во владение А. Н. Вертинского. Таким образом, Еврейский рабочий театр предполагали открыть в «злачном», по понятиям его строителей, месте и изначально готовили ему отнюдь не массовую, а камерную аудиторию.

Получив отказ, спустя месяц Еврейский комиссариат снова возвращается к вопросу о помещении: «Еврейский комиссариат по национальным делам просит Театральный отдел предоставить ему театр “Зон” или театр Южного для представлений на два-три раза в неделю и для ежедневных репетиций. Наша труппа теряет много лишнего времени и не может начать свою работу только из-за отсутствия помещения»⁷. Но и в этой просьбе было отказано.

К 30 октября разработаны сметы и составлены все необходимые документы, которые были отправлены в Театрально-музыкальный отдел Московского Совета рабочих и крестьянских депутатов.

Однако инициатива Еврейского комиссариата осталась не поддержана Театральным отделом Наркомпроса, которым тогда руководила О. Д. Каменева. А именно у нее и просили денег на Еврейскую студию. Несколько позже, когда разгорелись баталии вокруг субсидии «Габимы», Х. С. Крашинский, секретарь Еврейского отдела Наркомнаца, тогда еще пытавшийся совмещать чиновничье функционирование и актерскую деятельность, жаловался в ЦБ Евсекций:

«Считаю долгом партийного и советского работника указать ЦБ, как высшему партийному органу, на препятствия, встречаемые еврейскими соработниками на своем пути, которые не только тормозят нашу работу, но и компрометируют нас в глазах еврейских трудящихся, ибо последние приписывают нашу неудачу нашей неспособности и неорганизованности.

Остановлюсь на более ярких фактах.

В качестве заведующего Театральной секцией Культпросветительского отдела Евкома⁸ на мою долю выпала организация еврейского передвижного театра в конце 1918 года.

По выработанному плану, утвержденному коллегией Евкома, театр этот должен был иметь своей базой Москву, где в течение 3–4 месяцев в год подготавливался бы репертуар, а в остальные месяцы объезжать более крупные центры Западного края и Белоруссии.

Принимая во внимание агитационное значение театра, <...> а также полное отсутствие более или менее приличного театра воспитательного характера на еврейской улице, мы имели полное основание надеяться, что наш план встретит полную поддержку со стороны тех советских органов, от которых это зависит.

На этом основании нами проделана была вся предварительная организационная работа, разосланы были циркуляры, анкетные листы и прочие материалы.

В короткое время составилась коллектив из 18 человек артистов, приглашен был режиссер, и приступлено было к репетиционным работам.

Одновременно нами была подана в ТЕО смета с объяснительной запиской, в которой изложены были все мотивы, побудившие нас взяться за организацию этого театра, его задачи и перспективы.

Но при первой встрече с заведующей ТЕО т. Каменевой она обнаружила полное нежелание пойти нам навстречу, которое в скором времени перешло во враждебное отношение по всем нашим театральным заданиям. Считая подобное отношение т. Каменевой плодом простого недоразумения, мы старались всеми средствами ее убедить, как в личных разговорах, так и в допол-

нительных записках (объяснительных), но она осталась неумолимой. Смета утверждена не была, и наш театр после трех месяцев своего жалкого существования в феврале 1919 г. вынужден был ликвидироваться.

Средства, как на поддержание его кратковременного существования, так и на ликвидацию его, нами получены были от Наркомнаца»⁹.

Первый состав Еврейской студии удалось реконструировать по платежным ведомостям, сохранившимся в архивах Еврейского комиссариата по национальным делам. В них указывается также и дата принятия на работу. Возглавляет список режиссер Браиловский Семен Иосифович, зачисленный с 29 ноября 1918 года. Следом перечисляются актеры. 15 ноября был зачислен Мирон Осипович Шварц, 1 декабря – Софья Ильинична Левитина, Елена Вайнштейн, Семен Давыдович Барон, Хаим Самуилович Крашинский, Илья Самойлович Рабинович (Рогалер), Зина Соломоновна Оршанская, Фрида Давыдовна Слоним, 2 декабря – Рахиль Ильинична Именитова, 5 декабря – Е. Б. Цирлина, Адель Максимовна Мазур, 7 декабря – Ида Григорьевна Блюмкина, 10 декабря – Иосиф Яковлевич Цейтлин¹⁰, 15 декабря – С. А. Певзнер, Ричард Гаврилович Рабинович, Яков Исаакович Ней, Моисей Исаакович Ней, суфлер Вениамин Соломонович Бухштейн.

Согласно сохранившимся ведомостям, последняя зарплата выплачивалась студийцам за период с 15 января по 1 февраля 1919 года. После этого Еврейский комиссариат, в ведении которого находилась студия, был вынужден ее ликвидировать. Причины объяснялись в докладной записке, адресованной в Наркомнац: «Вынужденные вследствие отказа Театрального отдела Наркомпроса утвердить нашу смету по Театральной секции, Еврейский комиссариат по национальным делам вынужден ликвидировать уже работавшую труппу; просим Наркомнац выделить тридцать четыре тысячи сто двадцать пять (34 125) рублей на уплату жалованья за вторую половину января и первую половину февраля и за две недели ликвидационные из средств, отпущенных Наркомпросом для культурно-просветительного отдела Еврейского комиссариата»¹¹.

Тем не менее в феврале появились первые официальные сообщения: «Еврейский комиссариат открывает три профессиональных театра в Москве, Минске и Вильно.

В их репертуар входят еврейские драматурги Шолом Аш, Шолом-Алейхем, Перец, Пинский и др.; из европейских и русских – Шекспир, Шиллер, Ибсен, Гауптман, Островский, Горький и др.

Руководство художественной стороной дела находится в руках литераторов: гг. Нигера, Эльяшева, Мукдойни, Элькина, Вайтера, Аржанского [Оршанского. – В. И.] и других.

Спрос на театр со стороны еврейского рабочего класса и городской бедноты таков, что театры обеспечены полными сборами.

Как на ценную черту организации дела, нужно указать на проект устройства при театрах кратких курсов для актеров по дикции и постановке голоса, мимике и пластике, истории театра и литературы и театральным направлениям.

Содержание трех театров обойдется свыше 1 милл. руб.»¹².

Однако студия возродилась только к лету. На этот раз попечение попыталась перехватить Культур-Лига. Вероятно, от первого состава уже мало кто остался, и появились заметки о проведении вступительных экзаменов:

«При московском отделении Еврейской Культур-Лиги открывается театральная студия. В состав преподавателей студии входят: Ф. Ф. Комиссаржевский, К. Станиславский, Бернади, Саянова, Легат, Бебутов, Эфрос, Энгель, Гохберг, арт. Театра ХПСРО А. П. Лишин. В качестве заведующего студией приглашен помощник Ф. Ф. Комиссаржевского А. П. Лишин. Вступительные экзамены начнутся 1-го сентября сего года.

Справки выдаются ежедневно в канцелярии студии по Б. Чернышевскому, д. 13, кв. 2»¹³. Примечательно, что среди перечисленных мало кто имеет отношение к собственно еврейской культуре. Разве что Абрам Эфрос, чья роль в становлении театра на идиш оказалась действительно существенной. Музыкальный критик и композитор Юрий (Йозель) Энгель, увлекшийся еврейской музыкой, ни в работе театральной студии, ни в спектаклях ГОСЕТа участие так и не принял. И в возникшем антагонизме

ГОСЕТ – «Габима» принял сторону последней, написав музыку к «Гадибуку». Давид Гохберг здесь анонсирован как специалист по фонетике и грамматике идиш, автор многих учебников и знаток еврейской литературы.

Бросается в глаза преобладание представителей театра Художественно-просветительного союза рабочих организаций (ХПСРО). Не говоря уже о Федоре Комиссаржевском, успевшем, видимо, что-то пообещать организаторам студии перед отъездом в Эдинбург, здесь В. М. Бебутов, В. Бернарди, заведующий музыкальной частью, и А. П. Лишин. Последний назначался на роль руководителя студии.

Любопытно появление здесь фамилии Станиславского. Станиславский проявлял сочувственное отношение к попыткам вовлечения еврейского театра в круг современных художественных исканий. Осенью 1917 года он встречался с Наумом Цемахом, который убедил его поддержать студию «Габима». Тогда Станиславский рекомендовал своего ученика Евгения Вахтангова в качестве художественного руководителя «Габимы», вслед за которым в студию пришли и другие педагоги, прямо или косвенно связанные с Художественным театром: Алексей Стахович, Леонид Леонидов, Сергей Волконский. Позже, с октября 1920-го по апрель 1921 года, Станиславский вел занятия со студийцами «Габимы», Армянской студии и студиями Вахтангова и Михаила Чехова.

Поэтому появление Станиславского в числе педагогов Еврейской театральной студии не кажется невозможным. Но ясно и то, что этот замысел так и не был осуществлен. Объяснение тому, может быть, кроется в первом официальном заявлении от имени правления студии, которое появилось на страницах «Известий ВЦИК» 12 октября 1919 года:

«В последнее время очень часто происходит недоразумение в виду смешивания, как разными государственными учреждениями и организациями, так и частными лицами открывшейся Еврейской театральной студии со студией “Габима”».

Правление Еврейской театральной студии при Наркомпросе считает ввиду этого довести до всеобщего сведения, что студия не имеет ничего общего со студией “Габима”, которая преследует

совершенно иные цели и задачи. Еврейская театральная студия стремится воспитать актера и создать театр для широких народных масс, “Габима” же ведет всю свою работу на чуждом массам древнееврейском языке»¹⁴.

Готовность едва только открывшейся студии к политическим обвинениям в адрес художественных инверцев вряд ли импонировала Станиславскому, тем более в адрес «Габимы», неформально числившейся одной из студий Художественного театра.

Здесь обращает на себя внимание и другое. Еврейская студия меняет учредителя. В первых числах июня называлась Культур-Лига. Осенью речь идет уже о Наркомпросе.

8 июня 1919 года на заседании ЦБ Евсекций был рассмотрен вопрос «об отношении к Культур-Лиге и принято решение: “В центральной России наше отношение к Культур-Лиге должно быть отрицательным. Взаимоотношения на Украине определяются Украинским областным бюро Евсекций”»¹⁵. Уже в начале 1919 года Культурно-просветительный отдел Еврейского комиссариата, которому принадлежала инициатива открытия Еврейского рабочего театра, был переведен в подчинение Наркомпроса. Это обстоятельство делает понятным появление Еврейского подотдела Наркомпроса в качестве учредителя студии. Сменив один комиссариат на другой, студия осталась в прежних руках, не позволивших ей ускользнуть под крыло Культур-Лиги. И все же участие Культур-Лиги в формировании идейно-творческих предпосылок ГОСЕТа было существенным. Моше Литваков, один из руководителей Культур-Лиги, с осени 1919 года принимает активное участие в деятельности Еврейской театральной студии и читает курс лекций по истории еврейской литературы. Художник Исаак Рабичев вместе с членами московского филиала Культур-Лиги Марком Шагалом, Натаном Альтманом, Робертом Фальком станут основными художниками театра. Писатель Иехескель Добрушин начиная с 1922 года берет на себя функции режиссера-драматурга.

Итак, 1 сентября, как было обещано, состоялись вступительные экзамены. В этот день было принято семь человек и назначен день следующего экзамена – 4 сентября. Но и его оказалось не-

достаточно. Тогда появилось объявление о новом просмотре желающих – 15 сентября.

Итоги прошедшим экзаменам были подведены в конце октября: «С 1-х чисел октября функционирует в Москве еврейская театральная студия. Постановка и школьная работа ведутся на ново-еврейском языке (жаргоне). Студийцы, приехавшие подчас из дальних еврейских местечек бывшей черты оседлости, приняты по конкурсному экзамену. В студии ведется школьная работа. Курс сценических упражнений ведут А. Б. Велижев, В. М. Бебутов, Легат, Румер, Гохберг и другие. Ряд лекций обещали К. С. Станиславский, Ф. Ф. Комиссаржевский (по приезде его) и другие¹⁶. Заведует студией Г. Н. Лишин. Параллельно со школьной работой ведутся работы над двумя постановками: режиссер Виталий Зак ставит пьесу Шолом-Алейхема «Люди» – сюжет пьесы из жизни еврейского пролетариата – и режиссер А. П. Лишин мистическую драму Гиршбейна «Пустая карта»¹⁷. Исполнители – ученики студии. На музыку и декорации объявлен конкурс для молодых еврейских композиторов и художников. Помещается студия в Б. Чернышевском пер., д.12. Открытие сезона не ранее конца января. Театр отремонтирован заново»¹⁸.

Велижев, Бебутов, Гохберг и другие приступили к занятиям. Станиславский и Комиссаржевский, вначале заявленные как педагоги студии, теперь обозначены как обещавшие прочесть «ряд лекций». Едва набранные студийцы уже приступают к репетициям. Виталий Зак, в начале 1920-х годов известный как фельетонист Чернояров, а затем ставший вполне популярным либреттистом, в 1919 году пробует себя как режиссер и репетирует пьесу Шолом-Алейхема «Люди», а А. П. Лишин – «Пустую корчму» Гиршбейна. Более того, на январь 1920 года запланировано открытие сезона. Но пожар, случившийся в помещении на Чернышевского, вероятно, в декабре 1919 года эти планы нарушил.

А. М. Эфрос позже вспоминал: «Осенью 1919 года москвичам, опекавшим первую, возникшую после революции еврейскую студию, стало ясно, что она в тупике. Мы не видели для нее будущего. Молодежь занималась истово, учителя были опытные, обучение подходило к концу. Школу надо было превратить в те-

атр. Но как? Мы этого не знали». В этих воспоминаниях многое вызывает вопросы. Если только в сентябре были проведены вступительные экзамены, то о каком завершении обучения могла идти речь? Ясно одно, что настоящего театрального лидера в студии не было. Но, вероятно, дело не только в этом. Само существование студии было каким-то эфемерным. Оно даже не успело отложиться в формулярах, неизбежных для организации, находящейся на государственном балансе и попечении. Сохранившиеся документы столь скудны, что даже не позволяют установить состав московской студии.

Вскоре после того, как Центротeatр принял решение о переводе Еврейского камерного театра в Москву, в его бюро поступило письмо об организационном слиянии двух трупп: «Управление Государственного еврейского камерного театра и правление Московской еврейской театральной студии доводят до Вашего сведения, что студия переходит в ведение управления Государственного еврейского камерного театра с 1 июня 1920 г. Студия будет именоваться: Театральная студия при Государственном еврейском камерном театре. С 1-го июня вся ответственность за художественную часть и расходование денег принимает на себя управление Государственного еврейского камерного театра»¹⁹.

¹ Информационный отдел при Народном комиссариате по делам национальностей. Еврейский стол. Обзор № 14. За время с 6 по 26 октября 1918 года. Информатор *И. Рабинович*. 1 ноября 1918 года. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. Р-1318. Оп. 1. Д. 858. Л. 27.

² Театральная анкета и обращение Театральной секции Культурно-просветительского отдела Еврейского комиссариата по национальным делам. Маш. текст за подписью Б. Оршанского. Б.д. – ГАРФ. Ф. Р-1318. Оп. 1. Д. 412. Л. 32.

³ *Борисов (наст. фам. Гурович) Борис Самойлович (1873–1939)* – актер. В 1895–1897 годах входил в состав украинской труппы под руководством М. Л. Кропивницкого. Затем работал в театрах Бобруйска, Оренбурга, Томска, Харькова и др. С 1903 по 1913 год работал в театре Корша, где в основном играл комедийные роли: Фамусов, Городничий, Крутицкий, Ванюшин, Счастливец и др. Особое место в его творчестве заняли роли, сыгранные в пьесах еврейских авторов, – Я. А. Гордина, С. С. Юшкевича, Д. Я. Айзмана, Ш. Аша. Был одним из ведущих актеров театра «Летучая мышь». В 1922 году открыл театр миниатюр «Коробочка». В 1923–1924 годах «король русского смеха» по при-

глашению импресарио Сола Юрока гастролировал в Нью-Йорке. По возвращении из США с 1925 года работал в театре Корша, хотя постепенно все больше уделял внимание эстраде.

⁴ *Арнштейн Марк* (1878–1942(43)?) – драматург и режиссер. С 1901 года стал писать и печататься на идиш. Известность ему принесла одноактная пьеса «Вечная песнь», поставленная в Риге в 1905 году. Под псевдонимом Анджей Марек снял первые еврейские фильмы: «Хасидка и отступник» (1911), «Шестой отец» (1911), «Миреле Эфрос» (1912). С 1914 года жил в США, где ставил свои пьесы. В 1916 году вернулся в Россию. Был директором русского театра в Витебске. С 1919 года снова живет в Америке, где продолжает писать и режиссировать. С 1921 года работал в Еврейском художественном театре в Нью-Йорке. В 1923 году создал еврейский театр в Аргентине. В 1924 году побывал в Чили и Бразилии, после чего вернулся в Польшу, где поставил пьесы «Гадибук» С. Анского и «Голем» Г. Лейвика в собственном переводе. Ставил спектакли в Кракове, Лодзи и других городах. Во время Второй мировой войны ставил спектакли в варшавском гетто.

⁵ Хроника. Слухи и вести // Театр и искусство. Пг., 1917. № 39. 24 сентября. С. 671.

⁶ Отношение Еврейского комиссариата по национальным делам в Театрально-музыкальную секцию Просветительского отдела Московского Совдепа от 15 октября 1918 года за подписью *С. М. Цвибака* (вместо наркома) и секретаря *С. Г. Томсинского*. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. Р-1318. Оп. 1. Д. 854. Л. 27.

⁷ Отношение Еврейского комиссариата в ТЕО Наркомпроса от 12 декабря 1918 года за подписью наркома *С. М. Диманштейна*, заведующего культурно-просветительным отделом *С. Г. Томсинского* и заведующего театральной секцией *Б. М. Оршанского*. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. Р-1318. Оп. 1. Д. 412. Л. 10.

⁸ Евком – Еврейский комиссариат, Комиссариат по еврейским делам.

⁹ Докладная записка *Х. С. Крашинского* в ЦБ Евсекций при ЦК РКП (б). Б. д. Автограф. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 52. Л. 1.

¹⁰ Платежная ведомость труппы Еврейской студии с 1 по 15 декабря 1918 года. Маш. текст. 1918 год. – ГАРФ. Ф. Р-1318. Оп. 1. Д. 854. Л. 54–54 об.

¹¹ Докладная записка Еврейского комиссариата за подписью временно исполняющего обязанности народного комиссара *Липкина* и заведующего театральной секцией *Б. М. Оршанского*. – ГАРФ. Ф. Р-1318. Оп. 1. Д. 854. Л. 91–91 об.

¹² На новых путях. Национальные театры. Еврейские театры // Вестник театра. М., 1919. № 8. 20–23 февраля. С. 3.

¹³ Еврейская студия // Известия ВЦИК. М., 1919. № 118. 3 июня. С. 2.

¹⁴ Еврейская театральная студия // Известия ВЦИК. М., 1919. № 228. 12 октября. С. 4.

¹⁵ Протокол заседания ЦБ Евсекций при ЦК РКП (б) от 8 июня 1919 года. Маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 1. Л. 8.

¹⁶В списке педагогов студии, датированном 1920 годом, от заявленных в 1919 году преподавателей не осталось почти никого: «Дыхание – 4 ч. – Лобанова О. Г.; Пластика – 4 ч. – Гальперн П. А.; Хоровое пение – 4 ч. – Хейфец Н. Л.; Постановка голоса – 4 ч. – Дьячкова П. П.; Практика сцены – 4 ч. – Грановский А. М.; История стилей – 2 ч. – Эфрос А. М.; История театра – 2 ч. – Эфрос Н. Е.; Еврейский язык – 4 ч. – Печеник; Стилистика и ритм еврейского языка – 2 ч. – Гофштейн Д.; История еврейской литературы – 2 ч. – Литваков М. И.; Фехтование – 4 ч. – Житков» (ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 24. Д. 591. Л. 2).

¹⁷Имеется в виду пьеса Переца Гиршбейна «Пустая корчма».

¹⁸Еврейская театральная студия // Вестник театра. М., 1919. № 39. 28 октября – 2 ноября. С. 11.

¹⁹Отношение управления Государственного еврейского камерного театра в бюро Центротейтра от 5 июня 1920 года. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 24. Д. 363. Л. 1.

Глава 3

ПЕРВЫЕ МОСКОВСКИЕ СЕЗОНЫ

Еврейский камерный театр ехал в Москву не с пустыми руками. Еще 4 февраля 1920 года в объяснительной записке к плану работы на 1920 год Грановский описывал «состояние работ в настоящие минуты»:

«1) “Бог мести”. Закончена работа над 1 и 2 актом и закончится до 20 февраля работа над 3-м актом.

“Перед рассветом”. Последние чистовые репетиции.

“Мазлтов” [«Поздравляем!»] – работа закончена.

“Агенты” – работа закончена.

“Испорченный праздник” – работа закончена.

“Скрипка”, “С волной” и “Вечер Переца” – в подготовительной стадии и будут закончены к 20 марта»¹.

Теперь предстояло эти начерно законченные работы довести до премьеры. С новой остротой встал вопрос о том, каким быть еврейскому театру, который Эфрос обсуждал с Алексеем Грановским еще осенью в Петрограде. Позже Моше Литваков, тогдашний заведующий литературной частью и идеолог театра, так описал ситуацию выбора пути: «Долгие годы экзальтированные интеллигенты и озабоченные покровители духовности готовились к созданию “серьезного” еврейского театра. Что означала для них эта “серьезность”? Пространное толкование литературы на сцене путем тщательного натаскивания актеров, ибо в старом еврейском театре они отрицали не только возникшую впоследствии уличную пошлость, но и традиционную оживленность, народное звучание, арлекинство, пластический экстаз. Их идеал – хотя бы отдаленное подобие Московского Художественного театра, где

душевные перипетии русских интеллигентов превратятся в еврейскую восторженность внука местечкового Баал-Шема, – одним словом, своего рода идишистская “Габима”². Конечно, следует помнить, что слова эти писались в 1923–1924 годах, когда противостояние Еврейского камерного и «Габимы» стилизовалось в духе противостояния Мейерхольда и Художественного театра. Но в словах Литвакова таится и более глубокая правда. Его формула («Государственный еврейский театр как раз и явился одним из выражений этого экстаза масс. Он воплощение “авойдо мисимхо” – служение искусству с радостью, с порывом. Этот экстаз не таится в глубинах души, он вырывается из каждой части тела»³) возвращает нас к традиции хасидизма.

Московская еврейская студия в качестве приданого могла предложить только свое помещение по адресу Большой Чернышевский переулок, дом 12. Здание «было выстроено в 1902 году московским купцом I гильдии Л. И. Гуревичем, занимавшим вместе с семейством весь второй этаж доходного трехэтажного дома. <...> Парадные гостиные бывших хозяйских апартаментов, между которыми сломали перегородки, превратились в зрительный зал театра – в нем помещалось не более 90 человек»⁴.

После пожара его с большим трудом удавалось привести в приемлемый вид. Но Грановского уже ничто не могло остановить. Он планировал открыть свой первый московский сезон в здании в Большом Чернышевском переулке с тем, чтобы уже с апреля перейти в реконструированное здание б. «Романовки». При всей спешке он не мог ограничиться простым ремонтом и стремился дать больше, чем от него могли ожидать. В мемуарной литературе существуют две точки зрения на то, кто был инициатором росписи зрительного зала. Одна принадлежит М. Шагалу: «Мне предложили расписать стены в зрительном зале»⁵. Сделать такое предложение мог только Грановский, директор и художественный руководитель театра. Согласно А. Эфросу же, сам Шагал заявил, «что будет одновременно с декорациями писать “еврейское панно” на большой стене зала»⁶. Мемуары – источник не слишком надежный. В предлагаемой ситуации предпочтение, вероятно, следует отдать Марку Шагалу. Память Абрама Эфроса

слишком концептуальна, подчинена идее национального «обращения» космополитичного Грановского. Для нас же сей штрих существенен. Он дает понять, что Алексей Грановский не просто поддался проповеди Эфроса, подвигшей его принять новую художественную веру. Он действовал как ведущий, а не ведомый.

Так или иначе в этих панно Шагал увидел «возможность перевернуть старый еврейский театр с его психологическим натурализмом и фальшивыми бородами, <...> выразить то, что считаю необходимым для возрождения национального театра»⁷. Художник так описывал атмосферу тех дней:

«— Вот, — сказал Эфрос, вводя меня в темный зал, стены в твоём распоряжении, делай, что хочешь.

— Это был брошенный, разбитый дом — богатые хозяева уехали.

— Смотри, — продолжал Эфрос, — здесь — зрительные ряды, там — сцена.

— А я, признаться, видел здесь — остатки кухни, там...

— Долой старый театр, провонявший чесноком и потом! Да здравствует...

— И я приступил к работе.

— Холсты были расстелены на полу. Рабочие и актеры ходили прямо по ним.

— В залах и коридорах всюду шел ремонт, опилки набивались в тюбики с красками, прилипали к эскизам. Шагу не сделаешь, чтобы не наступить на окурок или огрызок.

— И тут же на полу лежал я сам.

— Это было даже приятно. По еврейскому обычаю на землю кладут покойника. Родные усаживаются в изголовье и оплакивают его.

— Вообще люблю лежать, уткнувшись в землю, шептать ей свои горести и мольбы»⁸.

В течение сорока дней художник не только оформил спектакль «Вечер Шолом-Алейхема»⁹, но и написал композицию «Введение в еврейский театр» по глухой продольной стене зала, которая прямо «подводила» к сцене. Панно имело «геометризованный фон, все формы которого — круги, прямоугольники, ци-

линдры – символичны: это солнце, луна, планеты, в своей совокупности представляющие картину мироздания, как арену вечного спектакля жизни»¹⁰. Центром его стало изображение Абрама Эфроса, на руках вносящего Шагала в праздничное театральное пространство. А. С. Шатских не без основания усмотрела «в этом мотиве эксцентричное обыгрывание известного религиозного сюжета “сретения”, принесения младенца Иисуса во храм»¹¹. «Размашистому шагу шагаловского “крестного отца” вторит балетное па Грановского, уныло-серьезное лицо которого не ведаёт о самочинном поведении ног, зятянутых в легкомысленное балетное трико»¹². Явление Шагала приветствует оркестр, которым дирижирует человек в лапсердаке и картузе. Под музыку выделяет коленца Михоэлс. «И дирижер, и флейтист, и коза с лукавой мордой, и танцор вписаны в диск – словно огромная грампластинка он вращается вокруг центра с фигурой скрипача, чья голова в шутовском колпаке с бубенчиками, не в силах противиться коловращению, покачиваясь, отделилась от тела»¹³. Композиция могла бы называться буквально «Введение Шагала в Еврейский камерный театр». Впрочем, в ней крылся и другой смысл, согласно которому Еврейский камерный театр являлся введением к еврейскому театру будущего, смыкающийся с темой введения еврейского театра в мировой.

В простенках между окнами по противоположной стене располагались четыре вертикальных панно с музами еврейского театра – «Музыка», «Танец», «Драма», «Литература».

«Танец» вернее было назвать «Пляска». В нем отсутствовали изящные танцевальные движения и позы. Самозабвенно пляшет, неуклюже топоча, тучная женщина, разодетая в платье с кружевами. Но простонародность жестов вынесена в обобщенное универсальное пространство.

Если сваха – всегдашняя участница местечковых свадеб и праздников, то несомненным героем этих народных действий является Бадхен, которого Шагал поставил в центр композиции «Драма».

Еще Талмуд упоминает о профессиональных шутах, обязанностью которых было веселить подверженных меланхолии людей, а также забавлять жениха и невесту. В средневековой рав-

винской литературе говорится о еврейских странствующих певцах, бадханим и лейцаним. По-видимому, они традиционно участвовали в свадьбах, ханукальных и пуримских праздниках и играли у евреев ту же роль, что гистрионы и менестрели в Западной средневековой Европе. Постепенно бадханы создали своеобразную народную поэзию на иврите и идише.

«Музыку» представляет излюбленная Шагалом фигура зеленоликого скрипача.

Наиболее статичен и, казалось бы, отъединен от всеобщего веселья переписчик Торы, грезящий поэзией («Литература»). Однако его вывернутая и неустойчивая поза грозит разрешиться то ли паденьем, то ли странным гротесковым танцем. Над его ухом корова трубит имя Шагала, означенное еврейскими письменами.

Поверх простеночных панно и окон тянулся длинный узкий фриз с пиршественным застольем («Свадебный стол»). Простые блюда из курицы и кубки с вином, вилки и чашки, золотистая белая булка даны с сверхнатуральной отчетливостью и силой.

На том торце, где находились входные двери в зрительный зал, почти квадратное панно «Любовь на сцене» на тему традиционного дуэта классического балета. Бесплотные, тающие фигуры танцовщицы и ее партнера «как бы растворены в умиротворенной “хореографии” кругов, квадратов, линий, треугольников»¹⁴.

По стенам струился, все обнимая и все охватывая, уходя высь и свешиваясь сверху, фантастический еврейский мир, парадоксально пронизанный интернациональными темами и мотивами. Сама декорация переставала быть обособленным элементом, подлежащим отдельному разглядыванию, но погружалась в стихию жизни, взятой в художественном и фантастическом измерении. «Шагаловская коробочка» оказывалась волшебной камерой-обскурой, превращающей все в искусство.

А. С. Шатских описывает также «раздвигающийся занавес сцены с геральдической композицией двух симметричных профильных “портретов” козлов, мудрых, колдовских тварей с богатой мифологической биографией»¹⁵. Мифологическая биография этих «тварей» не только богата, но и в значительной мере актуализирована.

В начале 20-х годов с темой козлиного происхождения театра активно выступал Н. Н. Евреинов. Серия его статей, книг, докладов, быть может, не всегда убедительных, но непременно будоражащих, стала фактом культурного сознания этого времени. В 1921 году появляется его статья «Зачатки трагедии в Древней Руси» как «компендий подготовляемой к печати работы “Ряженая коза и начало древнерусской трагедии”»¹⁶. Затем выходят его книги «Происхождение драмы» (1921) и «Зачатки трагедии в Древней Руси» (1921), «Происхождение трагедии. Фольклористический очерк» (1921) и «Первобытная драма германцев» (1922). Евреинова особенно интересуют народы с запоздалым театральным развитием. Наличие признаков культа козла в его глазах свидетельствует об их несомненной причастности к генезису театра. В 1924 году он выпускает свою лучшую книгу о происхождении театра. Она называется «Азazel и Дионис». В ней очередь доходит и до превратностей театрального развития еврейского народа. Николай Евреинов выводит древнегреческую «козлиную песнь» из «драматического обряда козлоотпущения (или козлоудаления), практиковавшегося у евреев в Иом-Киппур, то есть день прощения, понимавшийся как “День Очищения” (от грехов)”¹⁷.

У истоков исторических штудий Н. Н. Евреинова стоит его лекция «Театр и эшафот. К вопросу о происхождении театра как публичного института»¹⁸. С этой лекцией он объездил юг России с лета 1918-го по лето 1920 года. Последний год он провел в основном в Сухуми в имении своего давнего друга – художника князя Шервашидзе. Именно в это время у него родилась идея целого цикла исследований, возможно, разработанного в отдельных звеньях. В сентябре 1920 года Евреинов вернулся в Петроград. Не исключено, что отголоски его парадоксальных гипотез докатились и до Марка Шагала, знавшего театрального парадоксалиста еще по совместной работе в «Привале комедиантов» (1917).

Есть основания предполагать, что «портреты козлов» на занавесе Государственного еврейского камерного театра свидетельствовали не только о происхождении театра как такового, но и о древнем еврейском вкладе, как он представлялся в начале 20-х годов.

Возникла фантазмагорическая ситуация, когда Эфрос, стоящий на сцене, комментировал действия Эфроса, изображенного на панно. Тема «введения» словно мультиплицировалась. Эфросу, вводящему Шагала в еврейский театр, вторил Эфрос, вводящий публику в еврейский театр. Надо сказать, что и то, и другое «введение» в конечном счете потерпело неудачу.

В последние годы исследователи часто интерпретируют шагаловские театральные панно как зашифрованное послание и пытаются найти ключи к нему в идишистских корнях сюжетов, надписей, образности (Б. Харшав¹⁹, З. Амишай-Майзельс²⁰, Л. Ф. Кацис²¹). Правда, возникающий из этих усилий образ ревнителя «кошерного театра» не всегда представляется достаточным.

Наряду с оформлением зрительного зала Марк Шагал писал декорации к трем миниатюрам Шолом-Алейхема, входившим в спектакль, первоначально называвшийся «Вечер Шолом-Алейхема»: одноактная пьеса «Агенты» и инсценировки рассказов «Мазлтов» и «Форштертер Пейсах» («Испорченная Пасха»).

Как видно из выше цитированного документа, репетиции спектакля начались еще в Петрограде. Более того, в «Объяснительной записке к плану работ на 1920 год», датированной 4 февраля 1920 года, А. М. Грановский, как заведующий театром, и С. М. Михозэлс, как заведующий сценической частью, докладывая в Отдел театров и зрелищ о «состоянии работ в настоящие минуты», сообщали, что «работа закончена»²². В ГЦТМ им. А. А. Бахрушина хранится эскиз П. Шильдкнехта к «Агентам», на котором прилежно, как по линейке, вычерчен натуральный вагон третьего класса в провинциальном поезде с входным тамбуром, скамьями и воробьями на телеграфных проводах за окнами. Все в нем достоверно и буквально.

В Москве Грановскому и его «штабу», в который входили А. Эфрос, М. Литваков, С. Михозэлс, «Вечер Шолом-Алейхема» представлялся «пустячком для открытия сезона, пропущенным на сцену только потому, что его было легко сладить и им было легко заполучить первую публику»²³.

Ирина Дуксина, сотрудник декорационного отдела ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, обратила мое внимание на обратную сторо-

ну эскиза Шильдкнехта, где тонкими, едва различимыми карандашными линиями обозначена схема, уничтожающая работу Шильдкнехта. набросаны скамьи с высокими спинками, а поверх прочерчена дуга железнодорожного пути с ползущим по ней паровозиком. Это даже не рисунок, а графическое изложение идеи. Конечно, соблазнительно было бы приписать эту почеркушку Марку Шагалу, но линии слишком робки и неуверенны для руки художника. Возможно, что эта схема-размышление сделана Алексеем Грановским. Возможно, что она родилась из какой-то беседы с Марком Шагалом.

Так или иначе, участие Марка Шагала изменило дух и смысл работы. Незамысловатые места действия (кухня еврейского дома, вагон) он претворил в духе «визионерского мира своих картин»²⁴. Художник, в отличие от, скажем, набиравших силу в ту пору конструктивистов и супрематистов, не отказывался от предметного мира, а пересоздавал его.

Когда зрители входили в зал, они видели на стенах «еврейскую вакханалию или карнавал Шагала как введение в еврейский театр». Затем в глаза бросался «строгий занавес из черного бархата с перевернутой белой козочкой». С поднятием занавеса возникал «схематичный вагон, уходящий куда-то в туманную даль: “едут, – но знают ли, куда?”». Тема неизвестно куда ведущей дороги, души, гонимой с места на место, становилась сюжетообразующей для спектакля в целом. В миниатюре «Мазлтов» мотив закольцовывался в тот момент, когда реб Алтер (С. Михозлс), «своего рода воплощение еврейской легенды о Дон Кихоте, тянется в неприкаянное пространство с болезненным вздохом надежды: “Бо-о-же мой-ой!”»²⁵.

Шагал не имитировал на сцене купе, но пустил по арке игрушечный состав и тем иронически определил масштаб происходящих событий. В эскизе к «Мазлтов» художник сохранял интерьер кухни, где над плитой свисала доска с еврейскими буквами. Но среди мирной утвари вдруг вклинивался геометрически правильный сегмент, на стене вверх ногами располагалось изображение козы. Теснота и скученность еврейского существования и одновременно неустойчивость. В эскизе к «Испорченной Пасхе» огром-

ные ноги торчали из лежащего на боку щита с фонарем. Предметный мир сохранялся, но обычные связи в нем были нарушены. Элементы взаимодействовали согласно новой парадоксальной логике.

На художественные предложения Шагала театр ответил поразному. Для Грановского, не знавшего жизни местечка, эскизы являли жизнь чуждую, почти экзотическую, требующую рационального понимания и осмысления. Михоэлсу, выходцу из традиционной еврейской среды, они возвращали в фантастическом виде то, что ему было известно кровно, из поколения в поколение, что составляло материю его детства. Шагал так впоследствии вспоминал:

«В разговоре он чутко следил за мыслью, схватывал ее на лету и – весь угловатый, с торчащими острыми локтями – устремлялся к самой сути. Это незабываемо!

Долго присматривался он к моим панно, просил дать ему эскизы. Хотел вжиться в них, свыкнуться с ними, попытаться разглядеть, понять.

И однажды, спустя месяц или два, вдруг радостно заявил мне: – Знаете, я изучил эскизы. И понял их. Это заставило меня целиком изменить трактовку образа. Я научился по-другому распоряжаться телом, жестом, словом»²⁶.

Поразительно, что именно Абраму Эфросу, которому отчасти принадлежит честь введения Шагала в еврейский театр, вынес вердикт, отлучающий художника от театра: «Теперь можно признаться, что Шагал заставил нас дорогой ценой купить еврейскую форму сценических образов. В нем не оказалось театральной крови. Он делал все те же свои рисунки и картинки, а не эскизы костюмов и декораций»²⁷. Справедливость этого приговора вызывает серьезные сомнения. Ведь даже самое главное обвинение Эфроса («зритель видел множество перспектив»), с замечательной точностью выраженное в метафоре зрителя-мухи, говорит только о том, что художник пытался внедрить в театр систему обратной перспективы, предполагающую движущуюся точку зрения.

Можно предположить, что расхождение театра и художника было вызвано вовсе не отсутствием понимания законов сцены у Шагала, но стремительной радикализацией художественной жиз-

ни России, той самой радикализацией, из-за которой Шагал уже бежал из Витебска. Наступала эра конструктивизма в театре. Шагал был не ко двору как слишком станковист, слишком декоративист, слишком живописец.

В 1927 году, когда Грановский еще возглавлял ГОСЕТ, Михоэлс рассказывал своему первому биографу Михаилу Загорскому о том, каким «откровением» стала для него работа с Марком Шагалом, от которого артист «впервые узнал закон живописных и театральных контрастов, <...> впервые получил понятие о том, что такое условность в искусстве и как, какими путями она образует свою собственную солнечную систему, в которой играющий занимает совершенно иное положение по отношению к окружающим его вещам и людям, чем в жизни»²⁸.

Декорации «Вечера Шолом-Алейхема» продолжали дело, начатое Шагалом в серии панно. Зрительный зал и сцена образовывали нерасторжимое целое.

Костюмы к миниатюрам были подобраны «из имеющихся в запасе»²⁹. Лапсердаки, пиджаки, жилеты, брюки были самые натуральные, доставшиеся не от прежних спектаклей, но от прежней жизни. Как вспоминал Шагал: «Накануне открытия театра мне принесли кучу старой одежды, которую я стал наспех раскрашивать. В карманах попадались хлебные и табачные»³⁰. Сырая действительность была непереносима для художника. Еe предстояло превратить в факт искусства: «Он собственноручно расписывал каждый костюм, превращая его в сложное сочетание пятен, палочек, точек и усеивая мордочками, зверюгами и загогулинками. Он явно считал, что зритель – это муха, которая улетит со своего кресла, сядет к Михоэлсу на картуз реб Алтера и будет тысячью кристалликов своего мушиного глаза рассматривать, что он, Шагал, там начудесил»³¹.

Именно в работе над «Вечером Шолом-Алейхема» возник у Михоэлса его «угловатый, резкий, кованый жест, именно отсюда появилось у него ощущение движения, как ритмического колебания сценической фразы в пространстве»³².

Однако, столкнувшись с нерасчленимой природной, физиологической данностью актера, которую невозможно изменить

движением кисти, Шагал временами испытывал глубокую досаду. Так, гримируя Михоэлса для Менахем-Менделя («Агенты»), он разрисовал одну половину лица «желтой, другую – зеленой краской, правую бровь поднял на несколько сантиметров выше левой, складки у носа и губ разместил так, что они словно разбежались в разные стороны по лицу. По замыслу художника и режиссера, этот чудовищно-ассиметричный грим призван был передать экспрессию и динамику образа Менахем-Менделя, мечущегося в поисках грошового заработка, юркого, торопливого, вездесущего и неудачливого страхового агента»³³. И далее Я. Гринвальд, скорее всего со слов самого Михоэлса, рассказывает о том, как Шагал гримировал артиста: «Захваченному своими представлениями о динамичности образа Менахем-Менделя художнику хотелось так перекосить лицо артиста, чтобы оно выражало стремление к полету. Но ему все время мешал... глаз Михоэлса. Долго возился Шагал с этим неожиданным препятствием и, наконец, с досадой сказал: “Ах, если бы у вас не было правого глаза! Что бы я только не сделал с вами?”»³⁴.

Менахем-Мендель – «человек воздуха», обуреваемый фантастическими планами скорейшего обогащения, потерпев фиаско на одном поприще, судорожно бросается в новую авантюру.

В вагоне персонаж Михоэлса не появился, а «откуда-то выскочил, словно пробка из бутылки с шипучей жидкостью»³⁵. Его энергия неуёмна и бесплодна, движения резки, отрывисты и конвульсивны, речь полыхающе-страстная. Но это кипение в пустоте и впустую. Графический режиссерский рисунок артист наполнял характерным содержанием. Его Менахем-Мендель «делает маленькие быстрые и невольно сдержанные шажки, точно он тщетно пытается подняться в воздух – взмахнуть и полететь. <...> То же самое мы видим и в размеренных движениях якобы связанных рук и пальцев»³⁶. Рука то и дело хваталась за жесткий накрахмаленный воротничок, стискивающий горло («человеку воздуха» именно воздуха-то и не хватало). Тот же воротничок заставлял Менахема-Менделя все время задирать голову, как человеку, которые «высматривает что-то; из-за этого-то узкого воротника он все время делает быстрые повороты шеей, как бы выражая желание вы-

рваться из тесного, ущемленного состояния, которое давит его, преграждает или обуздывает его “летучие” планы и мечтания...”³⁷. Движения становились молниеносными, когда нужно было найти в портфеле страховые документы. А вслед ему двое, затем трое, а потом четверо агентов начинали быстро перелистывать свои бумаги с тем, чтобы, забегаая вперед, застраховать друг друга.

В единство с пластическим рисунком был приведен интонационный строй речи, где Михоэлс в наиболее характерных фразах, словах или даже слогах выделял нужное значение, нужные смысловые нюансы. Так, например, актер акцентировал фразы: «Отстраховать (карикатурное “застраховать”) от смерти»; «Для чего нет», «Не будь авансов – не было бы агентов». Та же игра оттенками смысла использовалась, когда Менахем-Мендель подхватывал и повторял конец той или иной фразы, произносимой его собеседником³⁸.

Мечтательный авантюризм «человека воздуха» вызывал у актера мягкую иронию и сочувствие. Когда в финале надежда Менахема-Менделя застраховать своего случайного дорожного спутника лопнула, ибо тот оказался таким же страховым агентом, Михоэлс «неожиданно и всего на несколько секунд изменял ритм. Его Менахем-Мендель весь сразу обмякал, смущенно и грустно улыбался и виновато оправдывался в своей смешной ошибке. В эту фразу смущения и оправдания Михоэлс вкладывал такую безнадежную печаль, что в зрительном зале невольно замирал смех»³⁹.

В миниатюре «Мазлтов» сюжет был сосредоточен вокруг фигуры реб Алтера, местечкового книжника, бессребреника, народного философа, живущего во власти фантастического мира прочитанных книг вроде «Черный цыган с серебряными пуговицами в коляске, или Стеклянная пейзаховая сказка». Как захватывающие сказки он проглатывает литературу и сионистов, и социалистов.

«Вечно погруженный в себя, но и неизменно ласковый к людям: обычное его самопогружение ведет к неподвижности, из нее он выходит постепенно как бы мягкими толчками, и тогда он отвечает на обращения собеседника, но отвечает не сразу, а сначала

междометиями, потом – переспросом, наконец, ответом, состоящим из коротких слов, оттеняемых скупым жестом или телодвижением – движением пальцев или передергом плеч; затем снова благостно тихо он погружается в себя и замирает в очередном раздумье»⁴⁰.

Уже в этой, одной из первых ролей Михоэлса критики отметили парадоксальное сочетание в его искусстве рационалистичности, «математичности» игры с экстазом и лиризмом. Технический арсенал был исчислим, выразим в цифрах. Подчеркивая ту или иную черту характера своего героя, Михоэлс математически комбинировал двадцать три интонации и двадцать три различные пластические повадки.

Отмечалось искусное использование «приемов предыгры», «когда жест, мимический прием, предшествующий слову, особенно подчеркивает важность впоследствии произносимого слова». Как особенно выразительная акцентировалась «игра рук Михоэлса, или только кисти, даже отдельных пальцев»⁴¹.

Произнося реплику «Еврей – ведь это же, как никак... еврей», Михоэлс «вытягивает руку вверх и, делая паузу после слов “как-никак”, заполняет эту паузу едва уловимой игрой пальцев правой руки; эта игра пальцев длится всего несколько мгновений, после чего пальцы эти (кроме указательного) сгибаются, указательный палец устремляется вверх, актер, как бы сдерживая рвущийся наружу пафос, произносит почти фальцетом заключительное слово реплики – “еврей” – и в этой позе замирает»⁴².

Но первые критики спектакля всей сложности и глубины игры Михоэлса не разглядели. Один из критиков, увидевший «Вечер Шолом-Алейхема» и опубликовавший рецензию почти спустя два года после премьеры, поспешил обличить Грановского в мелких подражаниях: «Когда же вместо заурядного еврея видишь рыжего из цирка, а на подбородке реб Алтера вместо честной еврейской бороды три разноцветных шнурка, вспоминаешь белое кашне в роли той же бороды в “Турандот” и горестно думаешь: вот какая разница между гениальной чуткостью, божественной легкостью и тяжелым изошренным недомыслием»⁴³. Как бы то ни было, но три разноцветные шнурка «вместо честной еврейской

бороды» были измышлены Грановским без подсказок и показаны на несколько месяцев раньше вахтанговской «Принцессы Турандот». Но дело не в том, кто придумал первый. Грановский шел к пониманию игровой, зрелищной, площадной природы театра, шел вместе со многими реформаторами русского театра и в то же время вполне самостоятельно. Но то, что применительно к Вахтангову определялось как «гениальная чуткость, божественная легкость», Грановскому вменялось как «тяжелое изощренное недомыслие». От еврейского театра ждали иного. Переломить этот напор ожиданий театру еще только предстояло.

Марк Шагал свое дело сделал. Именно с его помощью «Грановский действительно развел на сцене “жида”. Он бросил зрителям формы, ритмы, звуки, краски того, что носило эту кличку. <...> Он хотел, чтобы разведенная им гадость утверждалась как огромная, довлеющая себе ценность. Грановский углублял ее театральные и художественные черты до какой-то всеобязательности, до универсального обобщения»⁴⁴.

Моше Литваков писал о «“сенсационных” жестах Еврейского камерного театра, его необычайных на первый взгляд группах и мизансценах», вызывавших «поначалу растерянность, раздражение, даже негодование»⁴⁵.

Возможно, именно здесь было бы уместно сказать несколько слов об отношении театра к жизни еврейского местечка («штетл») и о том фоне, на котором эта позиция формировалась. Литература о «местечке» поражает диапазоном суждений, когда все зависит от избранной оптики. Писатели Гаскалы, еврейского Просвещения XIX века, изображали уродство и убожество местечковой жизни, бесправие и нищету его жителей. Само слово «местечковый» («кляйнштетедлик» на идише) стало символом провинциальности и ограниченности. Для писателей и философов XX века, когда местечко уже перестало существовать, жизнь в местечке представляла цельной, полной высоких религиозных и человеческих ценностей, утраченным после Холокоста раем еврейской духовности. Существовала еще и третья точка зрения – революционная, видящая в черте оседлости зло, которое должно быть уничтожено.

В еврейском театре 1920-х годов эти точки зрения не столько воплотились, сколько преломились. Так сама габимовская утопия «библейского театра» была вызвана желанием «забыть» униженное и бесправное гетто, воскресить библейского еврея, полного достоинства, уверенно стоящего на земле, говорящего и даже борющегося с Богом. Горькая ирония заключается в том, что его лучшим спектаклем стал «Гадибук» С. Ан-ского, поставленный Е. Вахтанговым, где была фантастически преломлена именно жизнь местечка.

В Еврейском же камерном театре революционную точку зрения на местечко как на Карфаген, который должен быть разрушен, представлял Моше Литваков, заведующий литературной частью и представитель ЦБ Евсекций. Но Марк Шагал, визионер, мечтатель, поэт ностальгии, хоть проработал в театре совсем недолго, навсегда оставил свой отпечаток в самой сути его художественного мировоззрения. Естественно, что ближайшим его почитателем и учеником стал Соломон Михоэлс, «талмудист и раввиноид». Абрам Эфрос, идеолог еврейского возрождения, также был влиятельной фигурой в театре, но суть его концепций была модернизаторская и модернистская, но никак не революционная. В этом перечне намеренно выпускаем последним Алексея Грановского, местечка не знавшего. Ему предстояло свою точку зрения выработать из широкого спектра обрушившихся на него влияний и требований.

Первый московский спектакль Еврейского камерного театра, премьера которого состоялась 1 января 1921 года, критика проспала. Первой откликнулась газета «Известия». Рецензент после ритуального зачина насчет того, что «еврейский театр, безусловно, может и должен сыграть революционную роль на еврейской рабочей улице» обрушился прежде всего на писателя: «Но вряд ли кому-нибудь нужно то, что показала студия теперь. Вряд ли стоит истрачивать столько материальных средств и усилий для того, чтобы показать сотням еврейских обывателей Шолом-Алейхема. Три инсценированных рассказа Шолом-Алейхема – это старые бытовые анекдоты, которые не к чему воскрешать. Для обывателя и стараться не стоит. Еврейским же рабочим это

не интересно и не нужно». Далее досталось Грановскому: «Постановка путаная: немножко Таирова, чуть-чуть Мейерхольда и капля Станиславского». Снисходительно отмечены заслуги художника и композитора: «Интересна живопись Марка Шагала. Хороша музыка Ахрона». В Михоэлсе были отмечены «все данные для хорошего бытового актера»⁴⁶.

Во многом контрапунктом звучал голос рецензента «Коммунистического труда», который принял сторону автора «прекрасных, полных сочного юмора и глубокой лирики миниатюр» и обрушился на постановщика и художника: «Как-то странно и нелепо было смотреть, как в поставленных для открытия сезона пьесах Шолом-Алейхема, по чьей-то оригинальной прихоти актеры были загримированы цирковыми эксцентриками. Претендующему на оригинальность режиссеру зачем-то понадобилось, чтобы у самых обыкновенных людей были зеленые носы и угловатые марионеточные движения, чтоб постановка до того была “условна”, чтобы нельзя было разобрать, где происходит действие, чтобы самые лучшие места пьесы были грубо утрированы. <...> Нет! Не в “условных” постановках, угловатых движениях и зеленых носах мыслится нам возрождение еврейского театра»⁴⁷.

Спустя почти два года после премьеры профсоюзному критику продолжал вторить коллега из культурнейшего журнала «Театр и музыка»: «Снилось ли Шолом-Алейхему, грезились ли, когда он живописал своих евреев, что некогда придет свой же брат, еврей, Грановский и из самых обыкновенных наиобыкновеннейших евреев сделает адские хари, супрематистские куклы, намагниченные и напружиненные, лишенные подобия не только еврейского, но и просто человеческого?!»⁴⁸.

За резкими эксцентрическими гримами, за эпатирующим мизансценическим рисунком рецензенты не разглядели того обстоятельства, что гротеск в «Вечере Шолом-Алейхема» был трагическим. Те, кто писал о спектакле позже, в 1930 – 1940-е годы, как правило, списывали гротеск на счет формалиста Грановского, а источником трагического почитали исключительно Михоэлса. Но спектакль не был результатом механического сложения или про-

тивопоставления отдельных художественных воль, а жил по законам сложного художественного единства. Наиболее проницательным оказался Абрам Эфрос: «Борьба между Грановским и Михоэлсом? Пустое! У создателя ГОСЕТа не было более преданного и рачительного апостола, чем его молодой премьер»⁴⁹.

Сопротивление критиков вызывали не только «адские хари», но и жанровые смешения спектакля: «Не споря о принципах, не возражая против любого подхода к спектаклю, согласимся все же, что каждое сценическое зрелище только тогда приемлемо и оправдано, когда трагедия трактована не как комедия, а драма явлена не в аспекте фарса. Иначе просто пошлем к черту все эстетические каноны, начисто похерим все, до Грановского существовавшее...»⁵⁰.

Но режиссер не поверил критикам по поводу того, какой нужен, не нужен еврейский театр и был прав. Однако у него существовали и собственные сомнения по поводу спектакля, которые он поспешил учесть.

Миниатюра «Испорченная Пасха» сошла после нескольких представлений. Она была построена на монологе мальчика в исполнении Берты Бяльской. Жанр моноспектакля требовал крупной артистической индивидуальности, способной держать внимание зрителей. Бяльская – актриса эпизода, – вероятно, такого испытания не прошла.

Место «Испорченной Пасхи» занял другой инсценированный рассказ Шолом-Алейхема «С'алигн» («Все враки»), которым дебютировал в Еврейском камерном Н. И. Альтман. Впервые «С'алигн» была показана в составе обновленного «Вечера Шолом-Алейхема» в день открытия следующего сезона – 24 сентября 1921 года. Но как в специальной литературе о Шагале, так и в сводных историях сценографии, гуляет ошибка, приписывающая оформление «С'алигн» М. Шагалу⁵¹.

Натан Альтман подхватывал тему дороги первого сюжета. Его декорация изображала железнодорожную станцию: красный сигнальный столб, впереди него зеленая скамья, справа от нее черный скошенный фонарь, на скамье два сплетника. На перроне в ожидании поезда сидят двое. Один из них – сват, человек по

профессии своей умеющий выуживать все сплетни и всю подноготную у каждого встречного. Сосед с оговоркой, что «это враки», сообщает ему все необходимые сведения. Так в роли словоохотливого 2-го еврея впервые на подмостках театр появился В. Зускин.

В 1924 году, уже после «Колдуньи» и «200 000», принесших театру безусловное признание, Грановский показал новую редакцию «Вечера Шолом-Алейхема», где ответил на этот выпад, еще более заострив трагикомический характер представления.

О «Вечере Шолом-Алейхема» 1921 года писали: «Хотя спектакль продолжается всего час, зрительный зал был полон»⁵². Представление, составленное из миниатюр, в целом оставалось миниатюрным. Грановский решил добавить к «Агентам», «С'алигн» и «Мазлтов» еще одну новеллу «Гет» («Развод») ⁵³.

На белом фоне установок Марка Шагала на «очень острой и четкой в своей наивной бесхитростности площадке к “Гет”, сделанной Исааком Рабичевым»⁵⁴ актеры с водевильной легкостью разыграли незатейливую историю о том, как «злая баба – горше смерти» добивается развода своей дочери с зятем, который «пачкает в газетах» и зачитывается книжками. При свершении обряда развода молодые тут же в присутствии раввина обнимают друг друга и удирают. Но Грановский не ограничивается водевилем и вводит финал, отсутствующий у Шолом-Алейхема: замученный сварливой женой муж вешается прямо на глазах у зрителей под высоким театральным потолком. Грановский сумел «“траурную тему” превратить в гротескную, и весь “эшафот” – в удобную площадь для игры в трагикомедии, оказывающейся только водевилем»⁵⁵. Гротеск в «Разводе» не признает исключений и даже от любовной песни молодоженов «веет могильной прохладой»⁵⁶.

В отсутствии Михозлса в этой миниатюре центральное место заняла С. Ротбаум. Ее Соре-Ханце, «озлобленная стерва, своего рода Наполеон в юбке и с метлой» ставилась критиками в один ряд с созданиями С. Михозлса и В. Зускина.

Единственная в спектакле массовая сцена – развода – была решена в обостренном гротесковом ключе. «Раввин (Х. Крашинский) со своими “десятью бездельниками”, сама процедура раз-

вода, затем танец с фонарями, напоминающий потерянные маски из мира еврейско-мещанского хаоса, – это настоящий “барух дай-ан эмет” по скончавшемуся миру старого еврейства⁵⁷, – так писал о спектакле М. Литваков. Добавим от себя, что фраза «Барух дайан эмет», переводящаяся с иврита как «Благословен справедливый Судья» была традиционным еврейским благословением в ответ на услышанную плохую весть. В этой ритуальной формуле благословения дурной вести, приятия дурного хода событий скрыта та плодотворная двойственность, которая определяла позицию театра по отношению к уходящему еврейскому миру.

Вставные песенки, сочиненные Добрушиным по этнографическим записям Кисельгофа, были аранжированы А. Крейном в духе «музыкального конструктивизма», что, конечно, оттолкнуло тех, кто ждал «хороших мелодий»⁵⁸. Музыка здесь принадлежала особая роль. Построенная на ассонансах, резких дисгармонических аккордах, она лишала действие узнаваемой забавности, переводила его в обобщенный план гротескной выразительности, резкой театральной игры. Сами песенки принимали на себя особую функцию и приближались к тому, что впоследствии Бертольд Брехт назовет зонгами. Так, повесившийся Рувн-Герш (И. Рогалер) уже после смерти поет песенку «Фу, какой стыд».

Репетиции, начатые 20 ноября 1923 года, завершились в новогодние дни. В новой редакции «Вечер Шолом-Алейхема» получил новое название «Маски Шолом-Алейхема». В связи с премьерой, которая состоялась 3 января 1924 года, Д. Мееров, заведующий пресс-бюро театра, выступил в печати с короткой заметкой, в которой представил точку зрения руководства Еврейского камерного на место спектакля в общей картине исканий театра. Она сводилась к тому, что в «Вечере Шолом-Алейхема» театр «впервые определил те пути и формы, которые в последующих постановках “Колдуньи” и “200 000” нашли свое окончательное разрешение». Включенная в новую редакцию «постановка “Гет” отмечает переход театра от комедии к драме». Ею «театр завершает двухлетнюю работу над еврейской народной комедией и еврейским фольклором и приступает к еврейской трагедии. Первой постановкой явится монументальное произведение великого

еврейского драматурга Переца, – мистерия – “Ночь на старом рынке”»⁵⁹.

Однако трагический гротеск в «Вечере Шолом-Алейхема» оставался неустойчивым образованием. Соотношение трагического и комического было подвижным. Сама структура спектакля представлялась режиссеру открытой, незавершенной, позволяющей отказываться от одних фрагментов и включать новые. 15 ноября 1925 года театр показал еще одну сценическую редакцию спектакля. Вместо «Агентов» и «С’алигн» была введена миниатюра «Доктор»⁶⁰.

Пьеса, полное название которой «Жених-доктор», была написана еще в 1887 году. Юркий шадхэн Шолом старается просватать одного жениха, причем, как это обычно у Шолом-Алейхема, – неудачно: мать хочет, чтобы жених был «сойфер», а отец – доктор.

Персонажи Шолом-Алейхема критикам середины 20-х годов казались уже «не живыми типами, не образами сегодняшнего дня, а гротескными масками, смешными и забавными личинами, напоминающими о недавнем, но забытом прошлом»⁶¹.

Сам Шолом-Алейхем отнюдь не считал себя юмористом: «Встречающиеся противоречия между внешними условиями жизни мрачной «черты» и чистыми движениями души создают подчас комические ситуации, вызывающие иногда тихую улыбку, иногда громкий смех. И это явление подчас приписывается читателями не самой жизни, которой оно присуще, а фантазии шутивно настроенного писателя. И писателя по недоразумению зачисляют в юмористы»⁶². Тогда как Грановский «подчеркнул юмористическую сторону творчества писателя и даже вложил соответствующую перефразировку Шолом-Алейхема («Смеяться полезно для здоровья: евреи, смейтесь!») в уста героя этой пьесы – шадхэна Шолома»⁶³.

Критика вяло отметила «ловко скроенные Грановским мизансцены», «удачное сценическое оформление Натана Альтмана», а также то обстоятельство, что «неуловимо удачная музыка А. Крейна регулирует ритм этой вещицы и придает ей какой-то особенный вес»⁶⁴. Сомнений в том, что театр выступил «в своем

стиле», не возникало. Только стиль выглядел технизированным, опустошенным. Прежде тревожный, парадоксальный сценический теперь упрощался и подчинялся девизу «Смеяться полезно для здоровья: евреи, смейтесь!». Театр, прежде всегда обгонявший зрителя, здесь сделал сразу несколько шагов ему навстречу.

Однако вернемся в первый московский сезон Еврейского камерного театра. Критики и люди театра не спешили высказываться по поводу нового еврейского театра. Новый театр с большим трудом завоевывал внимание критиков. Причиной тому могло быть и то, что в театральной топографии Москвы место «еврейского театра» еще с 1917 года было прочно закреплено за «Габимой», чьи идеи «библейского театра» носили универсальный, наднациональный характер. Всем еще была памятна недавняя атака представителей ЦБ Евсекций на театр «Габима». Тогда театральная Москва приняла сторону энтузиастов театра на иврите и невзлюбила «новых евсеков», чья идеологическая агрессивность, готовность применять силовые и экономические меры против неугодного искусства были еще внове. Сергей Волконский через всю жизнь пронес воспоминания о людях, в чьих «жилах не кровь, а пироксилин», «каких-то с цепи сорвавшихся, рычащих, трясущихся от злобы»⁶⁵. Теперь же Еврейский камерный театр появился в Москве с подачи ЦБ Евсекций и в пику «Габиме». Одиозная тень благодетелей падала и на спектакли.

После премьеры «Вечера Шолом-Алейхема» Грановский продолжал интенсивно работать, доводя до премьеры те спектакли, которые были вчерне закончены еще в Петрограде. Однако премьеры «Перед рассветом» и «Бога мести» были оставлены критиками почти без внимания. К единственному исключению мы еще вернемся.

Мученическая биография А. Вайтер, расстрелянного без суда польскими легионерами, придавала трагический пафос его незрелым драматическим опусам. Пьеса «Перед рассветом» появилась в репертуарных планах Грановского вскоре после гибели автора. Причин тому могло быть несколько. Одна из них личная. С драматургом Грановского связывали дружеские отношения, и именно Вайтер разбудил у режиссера интерес к еврейскому театру. Дру-

гая общая – желание почтить память замученного деятеля еврейского просвещения. Третья – по мере сил «отразить революцию», для чего пьеса давала некоторые приблизительные поводы. А «отражать революцию» театру полагалось. Ведь на этих условиях он и получил право на существование. Тем более что до тех пор, пока это требование выражалось лишь в самых общих декларативных формах, оно не встречало сопротивления Грановского.

В литературе о ГОСЕТе принято считать, что премьера «Перед рассветом» состоялась 13 февраля 1921 года⁶⁶. Такая датировка мне не представляется бесспорной. Спектакль не вызвал ни одного критического отзыва, подготовка к нему не отразилась и в газетно-журнальных хроникальных разделах. Единственным печатным источником остаются газетные анонсы «Сегодня в театрах». Газета «Правда», регулярно помещавшая этот раздел на протяжении всего февраля, ни разу не упоминает «Перед рассветом». Более того, весь месяц театр интенсивно играет «Вечер Шолом-Алейхема»: 4, 6, 12, 13, 16, 18, 20, 25 февраля. Бросается в глаза тот факт, что 13 февраля в афише театра значится «Вечер Шолом-Алейхема». Предположим, могла быть произведена экстренная замена спектакля. Но дело в том, что в Еврейском камерном театре существовала практика, согласно которой накануне премьеры в течение недели-двух вечерние спектакли сводились к минимуму. Все было подчинено премьере. Здесь же мы видим интенсивный прокат «Вечера Шолом-Алейхема». Иное дело следующий месяц – март. «Вечер Шолом-Алейхема» объявляется всего лишь четыре раза (4, 6, 16, 22). А 18 марта в газетной афише появляется «Перед рассветом», а затем спектакль анонсируется еще дважды: 20 и 25 марта. Газетный анонс еще не доказывает, что премьера состоялась именно 18 марта. Она могла произойти накануне, в десятые числа марта, без газетных предувещаний. В пользу моих предположений свидетельствует подробный «Указатель режиссерских работ А. М. Грановского», составленный И. М. Клейнером в 1927 году в связи с его работой над книгой о ГОСЕТе. Так вот Клейнер, имевший тогда доступ к еще полным архивам театра, записал как дату премьеры 13 марта 1921 года⁶⁷. В фонде ГОСЕТа (ГЦТМ им. А. А. Бахрушина) сохранился листок под

названием «Список очередности музыкальных вставок в спектакле “Фартог”, где по верхнему полю аккуратно вписано «Премьера 13-го марта 1921 г.»⁶⁸. Совокупность всех фактов и позволяет настаивать именно на этой дате премьеры. Есть все основания полагать, что Грановский учел рекомендацию ЦБ Евсекций «приурочить готовящуюся к постановке премьеру “Фартог” Вайтера к X съезду РКП, дабы иметь возможность устроить спектакль для евреев съезда и членов Евсекций»⁶⁹. Напомним, что X съезд РКП (б) открылся 8 марта 1921 года и продлился до 16 марта, тот самый съезд, что провозгласил новую экономическую политику.

Месяцем ранее (в середине февраля) могли быть показаны генеральные репетиции, возможно, выявившие необходимость доработки. Позднее Абрам Эфрос вспоминал о «Перед рассветом» как о «втируше», «случайном, на ходу слаженном спектакле, который Грановский втиснул в репертуар 1921 года, между двумя важными постановками, принципиальными для московских дебютов ГОСЕТ, – между “Вечером Шолом-Алейхема” и “Богом мести” Шолома Аша»⁷⁰. Спектакль не стал удачей, но и назвать его «на ходу слаженным» вряд ли можно, ведь его «последние чистовые репетиции» были зафиксированы еще в феврале 1920 года.

В отсутствии непосредственных откликов прессы о спектакле можно опираться только на более поздние свидетельства Литвакова и Эфроса, входивших в руководство театра. И одно, и другое выглядит более чем сдержанным. Для них сомнительными представляются как идеологические основания спектакля, так и его художественные качества, несмотря на то, что Эфрос наряду с Грановским был автором «декоративной композиции сцены».

Литваков, бывший в 1921 году заведующим литературной частью и членом правления театра, считал идеологию пьесы сомнительной, выражающей «не зарю революции, отход от нее А. Вайтера», дрейф от большевизма к «обывательскому национал-демократизму»⁷¹. Конечно, все эти рассуждения относятся к 1924 году, когда представления о подлинно революционной пьесе проступили гораздо более отчетливо. А в 1921 году он был готов смириться и с пьесой Вайтера за отсутствием других.

Для того, чтобы создать «революционное представление», Грановскому пришлось «просеять поэму, собрав в один факел все искры революционности, которые действительно вырываются из нее»⁷².

Дебютировавший в театре писатель И. Добрушин написал пролог «Революционная победа», призванный «спасти спектакль от вайтеровского национал-демократизма»⁷³. К «патетическим банальностям Вайтера» он добавил «новые», в большевистском духе. И тем не менее пролог показался Литвакову, ручавшемуся за его идейную доброкачественность, «немного слишком... конфетным».

События 9 января 1905 года пробуждают героиню пьесы Соню от «интеллигентско-расслабленной жизни». Аллегорический Он (М. Норвид) больше не властен над ней. В уютно-мещанской Швейцарии ей кажется «сыро, душно и холодно». Звучат пламенные речи 2-го гостя (Я. Гертнер). В следующей картине сна Соню посещают фигуры прошлого, которые зовут ее обратно. Но появляются и революционные призраки – Погибшая (С. Ротбаум), Незнакомец (Аб. Мизрохи), – побуждая к борьбе. Затем наступает очередь апофеоза: «Фантастический город, стремящийся ввысь. На возвышениях появляется Незнакомец. Туда же устремляется и исполненный предвестий хоровод – революционные фигуры грез, восходящие к небу. “Идешь или нет?” Соня бросается туда, ввысь. Раздаются фанфары избавления»⁷⁴. И хотя Литваков отмечал «изумительные группы, особенно в балетных видениях, статические образы, отточенные движения и редкой красоты музыка, неизменно преодолевающие хаос прошлого безволия и зовущая в революционные выси», его конкретные описания выглядят едва ли не пародией.

В своих воспоминаниях, написанных вскоре после смерти Михоэlsa и подчиненных основной идее «обращения» эпигонствующего символиста Грановского в еврейскую народную культуру, Абрам Эфрос писал: «Это оказалось последней данью Грановского его петроградским вкусам, данью жаргонной метерлинковщине, местечковому символизму, бескровному, бесплотному, где некие человеко-призраки заунывно перекликаются с призра-

ками словами, абстрактные фигуры, абстрактные речи, звучащие почему-то на еврейском языке и разделяемые долгими необъяснимыми паузами»⁷⁵.

Но неудача «Перед рассветом», кажется, не смутила Алексея Грановского. Судя по всему, он и не возлагал больших надежд на этот спектакль, ограничившись демонстрацией лояльности своих политических устремлений.

Приближался III конгресс Коминтерна, на который должны были съехаться делегации из многих стран. Подготовка к нему была поставлена на широкую ногу. Всем московским театрам рекомендовано было в эти дни играть спектакли, «приспособленные к духу праздника». В специальную культурную программу конгресса было включено массовое действо «Борьба и победа» в постановке Вс. Мейерхольда по сценарию И. Аксенова, которое должно было пройти на Ходынке. Еще одно массовое действо «Борьба» готовил Пролеткульт. Был запланирован «Царь Эдип» (театр «Искусство и труд», режиссер И. Н. Худолеев). Театр РСФСР I участвовал в программе «трагической оперой» Р. Вагнера «Риенци» в предполагаемой постановке Вс. Мейерхольда. Центральная Арена Пролеткульта представлена «Мексиканцем» по Д. Лондону, поставленным В. Смышляевым и С. Эйзенштейном⁷⁶. На практике все вышло несколько иначе. Широко заявленный Мейерхольд из окончательной программы выпал вовсе. Действо «Борьба и победа» не состоялось. «Риенци» поставил В. Бебутов. Мейерхольд вне программы показывал «Мистерию-буфф». Но та же пьеса Маяковского была подготовлена А. Грановским в рамках специальной программы для делегатов III конгресса Коминтерна.

Спектакль играли в помещении цирка на немецком языке в переводе Риты Райт. Труппа была сборная, но в известном смысле, можно сказать, что «Мистерия-буфф»⁷⁷ стала филиальным спектаклем Еврейского камерного театра. В ней была занята целая группа его актеров: И. Шидло, Н. Нефеш, С. Михоэлс, А. Эрез. Из трех режиссеров-ассистентов двое пришли из Еврейского камерного: М. Штейман, С. Михоэлс. Помощником режиссера стал Б. Ингстер. Привел с собой Грановский и

Б. Израилевского, дирижера оркестра и заведующего музыкальной частью.

Одновременно Грановский готовил спектакль по пьесе «Бог мести» Шолома Аша у себя в театре. У режиссера появился шанс получить международное признание – в Москву собирались делегаты рабочих организаций и коммунистических партий из 52 стран, – и он не хотел его упустить.

Пьеса Шолома Аша относилась к числу петроградских заготовок. По свидетельству Александры Азарх-Грановской, в первоначальном виде «Бог мести» был сыгран еще в Петрограде осенью 1919 года, М. Литвакову и А. Эфросу: «<...> показывали мы Шолом Аша “Бог мести”»⁷⁸. Свидетельство Азарх расходится с воспоминаниями Эфроса: «В помещении Еврейского камерного театра шел ремонт, и ни одной постановки я не видел»⁷⁹. Тем не менее количество конкретных подробностей сообщает словам А. Азарх-Грановской некоторую убедительность.

Но в Москве у спектакля появился новый художник – Исаак Рабинович, и значит, всю постановку пришлось переделывать.

Писатель Шолом Аш родился в местечке Кутно Варшавской губернии (1880) и получил еврейское традиционное религиозное образование. Однако его отношение к вере отцов уже в ранние годы было достаточно противоречивым. Заподозренный в безверии, Аш был вынужден покинуть родительский дом и жил у родственников. Вероятно, именно эта ситуация стояла у истоков его пьесы «Бог мести» (1907).

Герой пьесы, Екл Шапшович добился положения в обществе: содержит публичный дом. Его жена Сора, в прошлом из «мамзелей», до сих пор не может избавиться от влияния той среды. Но Шапшович истово исполняет все религиозные обряды и мечтает стать «честным евреем». Его мечты персонифицированы в его прелестной дочери Ривкеле, для которой он ищет в мужья «честного, ученого еврея», который будет изучать Писание, а он, Екл, будет приезжать к ним на шабад, бросит свой «дом» и будет торговать лошадьми. Внизу, в подвале, протекает грязная жизнь «публичного дома», которая так и останется, как истово верует на-

божный Екл, отрезанной от «чистой» жизни наверху, в хозяйских комнатах.

Сегодня у Екля торжество: принесут и поставят в комнату Ривкеле Священную Тору, которую он заказал написать только для Ривкеле, чтобы ее душа была всегда под покровом святыни.

Но его дочь во власти чувственного влечения к Манке, девушке «снизу», которая, переходя в другой публичный дом по соседству, уводит с собой подругу.

Екл Шапшович впадает в безумство, чувствует себя обманутым Богом и бросает ему вызов: «Я, я, Екл Шапшович, говорю, что ты не Бог... Ты злобен... Ты мстителен... как человек!»

Сора выкупает дочь. Но Екл уже не хочет чистой жизни. Он отправляет свое чадо в подвал, к другим проституткам.

М. Горький находил, что «драма Аша – вещь сильная по фавеле» и что «он, должно быть, талантливый человек, этот Аш»⁸⁰. Тогда же Горький советовал «дать эту пьесу Комиссаржевской или Московскому Художественному театру»⁸¹. Но заинтересовались драмой другие труппы. После того, как пьеса с большим успехом прошла в «Дойчес театре» (Берлин), она была показана в петербургском «Современном театре» (премьера – 27 апреля 1907 года) и в Москве в театре Корша (премьера – 2 ноября 1907 года). Театр Веры Комиссаржевской сыграл «Бога мести» позже (апрель 1908 года) во время гастролей в Америке.

Отзывы прессы и публики были самые благосклонные. Критики обращали внимание на влияния А. Стриндберга, С. Пшибышевского и более всего – Ф. Достоевского, благо «идеал содомский» и «идеал мадонны» непосредственно присутствовали.

И тогда, и позже, в 1920-е годы, драма единодушно воспринималась как богоборческая, хотя оснований для этого было не так много. Бунт Екля Шапшовича против Бога выглядит более чем сомнительно, как сомнительна и его вера. Ведь истовым соблюдением обрядов герой только пытается купить Бога, забыв о сердцевине веры, о моральном долге. Но как в 1900-е, так и в 1920-е годы всякое неполное совпадение с ортодоксальным управлением культа, как правило, толковалось в пользу неоромантического, а впоследствии социального богоборчества.

Традиционная датировка премьеры Еврейского камерного театра – 6 июня 1921 года⁸² – вызывает некоторые сомнения. На протяжении мая и июня театр выпал из московской сводной театральной афиши. Ежевечерние спектакли были отменены в связи с подготовкой «Бога мести». Кроме того, 6 июня приходилось на понедельник, когда, как правило, в театрах выходной день. Конечно, в связи с подготовкой премьеры труппа могла превратить его в рабочий день. Но маловероятно, чтобы на понедельник была назначена премьера, хотя бы уже по причине театральных предрассудков, получивших силу негласного закона. Да и предстоящие премьеры назначались либо на субботу («Вечер Шолом-Алейхема»), либо на воскресенье («Перед рассветом»).

Первое печатное упоминание о спектакле «Бог мести»⁸³ мы встречаем в заметке «Театральные празднества», рассказывающей о «специальной программе театральных празднеств, устраиваемых для делегатов III конгресса Коминтерна»⁸⁴ от 12 июня 1921 года. Напомним, что сам конгресс шел с 22 июня по 12 июля. В газетной афише название спектакля появляется только 28, 29 и 30 июня. Вполне возможно, что премьера, предназначенная исключительно для делегатов конгресса, прошла раньше и не попала в газетную рубрику «Сегодня в театрах». Но, так или иначе, премьера могла состояться не ранее 22-го и не позднее 28-го июня.

Конечно, не исключено, что перед тем, как показать спектакль международной партийной общественности, Грановский устроил просмотр для «евсеков», как это было в случае с «Вечером Шолом-Алейхема», когда премьера была показана «для еврейских партийных и общественных организаций исключительно»⁸⁵. Но это предположение требует дополнительной проверки и уточнений.

После премьеры появилась всего лишь одна рецензия. Но она принадлежала перу Павла Маркова и дорогого стоила. Впервые рецензент не соотносил спектакль с плачевным состоянием старого еврейского театра, но подходил к нему с той же мерой, какой мерил и другие спектакли современного театра.

Отмечая невыразительные достоинства пьесы, П. Марков писал о том, что «драматургически пьеса сделана неплохо. Ш. Аш

знает технику театра; компоновка пьесы, лишенная элементов новизны или парадоксальности, – вполне соответствует канону, полагающемуся для хорошо скроенных и интригующих на театре пьес». Однако, заключал он, «в пьесе нет элементов монументальности; ее трагическое напряжение – лишь в намеках, ее сценическая выразительность – неопределенна»⁸⁶.

Отметив, что «ученик Рейнхардта – Грановский взял еврейскую тему пьесы в западноевропейском, в германском разрезе», тем не менее критик акцентировал в формальном анализе как раз то, что сближало Грановского с «новейшими театральными течениями» в русском театре. Марков находит в режиссуре Грановского тематизацию выразительных средств, свойственную русской режиссуре начала 20-х годов в самом широком диапазоне: «Символическая обобщенность явилась результатом не идейного углубления пьесы, а технически-режиссерского построения спектакля, <...> острое ощущение современности было продиктовано не обострением темы, а интересно увлеченным ритмом сценического действия, великолепно найденными движениями и жестами. Так, и глубина, и современность спектакля была обусловлена исключительно самой формой спектакля – его режиссерской работы и его актерского выполнения».

Именно «формальные достижения позволили даже незначительной пьесе Ш. Аша иметь то великолепное и острое одеяние, которое бытовой и пошлый анекдот обратил в примечательный, острый и целомудренный спектакль».

Эти «формальные достижения, образующие основания своеобразной актерской культуры, обнаруживаемой спектаклем Еврейского камерного театра», лежат «преимущественно в области движения».

«Движению придан характер не только большой выразительности, оно не только освобождено от натуралистически-мелкого и ненужного, оно – всякий раз вполне оправдано сценически и всякий раз вполне закончено; режиссер акцентирует все движения и всякое движение замыкает в предельную законченность, подчеркивает им заверченный сценический момент. Законченность жеста соединена с его чистотой и определенностью».

«Каждое движение является тесно связанным с движениями, жестами партнеров, всего ансамбля, является ему ответным. Законченность движения не противоречит его встречаемости с жестом партнера. Их нарастание обуславливает нарастание сценического действия, определяет четкий и острый ритм спектакля».

Именно движению спектакль обязан своим «тоном, характером символической обобщенности, который в нем примечателен». И именно это движение привело «к выделению гротесковых черт, ибо предельная законченность движения граничит с некоторой преувеличенностью, некоторой нереальностью». В итоге «гротескность спектакля лежит вне плана житейского натурализма, а раскрывается в жизненных и реальных очертаниях линий несомненной фантастики и городской современности»⁸⁷.

Соединение фантастики, вымысла и реальности легло в основу пластического решения Исаака Рабиновича. События, происходящие в доме Шапшовича, художник вынес за пределы интерьера. Сценическое пространство для него было живым «микрокосмом» (А. Эфрос). Главным мотивом стала «многоступенчатая, тесно лепящаяся от планшета сцены до колосников асимметричная груда построек. Нижние шаткие каморки и тоненькие столбики каким-то чудом поддерживали верхние площадки, галерейки, лестничные марши, комнатушки и, наконец, кровли, увенчанные трезубцами подсвечников. В этом кажущемся хаосе была найдена своя гармония ритмических повторов вертикалей, столбиков, лестниц и свечей и горизонталей площадок, ступенек, крыш переходов, прилавков, своя динамическая напряженность близко прижатых друг к другу объемов и затененных ниш»⁸⁸.

Подтверждением верности изначальной ставки Грановского на театральную школу звучало замечание Маркова о том, что «все исполнители одного сценического направления, одного воспитания». Но бесспорным было и то, что студии обладали «далеко не равной актерской техникой и актерской культурой. И далеко не все справлялись с теми тяжелыми заданиями, которые ставил перед ними характер их актерской работы».

Безусловным лидером труппы критик признал Михозлса, «актера великолепной актерской культуры, прекрасной внеш-

ней выразительности», который «умеет страдания Екля Шапшовича показать с нервной силой; финал пьесы, когда он, уничтоженный и обезнаденный, отдает Тору, которой уже нет места в его доме, передан неожиданно остро; актер играет его на большой паузе, сценический момент оставляет впечатление напряженной боли. Комбинация движений, резкости и быстрота сливаются у Михоэлса в законченный образ – благодаря его исключительной технике и отличному преодолению материала. Его техническая напряженность не кажется физиологической; а его речь, подчиненная движению, скрывает свою излишнюю нарочитость».

Наряду с Михоэлсом критик отметил и А. Эрез (Манку), которая играет «очень ярко и остро; в исполнении – черты городской современности; внешний облик – сочетание рыже-красного парика с кирпично-красным платьем, самый покрой платья, выдающий черты андрогена – суров и убедителен. В то же время исполнение сухо и крепко; рискованность положения побеждается сухостью движений; образ – смелый и унижительный остается в памяти».

Грановский сохранил спектакль в репертуаре, иногда возвращаясь и к репетиционной работе. Так, с 9 января по 23 февраля 1924 года было проведено 44 репетиции «Бога мести».

С годами к театру приходило признание, менялся его художественный статус. В компании новых премьер «Бог мести» не потерялся, но только укрупнялся. Становилось ясным, что спектакль был не проходным и не случайным. Появлялись монографии о театре, о Михоэлсе. И чем больше времени отделяло пишущих от премьеры, тем острее становилась память, тем больше подробностей приходило на ум.

Литваков, признавший, что «с точки зрения сценических возможностей постановка оказалась неудачной»⁸⁹, все же отмечал «несколько изумительных моментов». Прежде всего «прекрасное выступление группы бедняков», по мнению Литвакова, «впервые на еврейской сцене продемонстрировавшее, пока лишь в миниатюрном объеме, как нужно ставить массовые сцены»⁹⁰. Уместно будет заметить, что в известном смысле Грановский предвосхи-

тил вахтанговскую интерпретацию обряда в «Гадибуке», вошедшую в историю мирового театра как «пляска нищих».

Затем Литваков отмечал «просто завораживающую лирическую сцену “низов”, в притоне, когда девушки читают и разыгрывают “грабительскую историю”, – сцена, вставленная в “Бога мести” из рассказа Аша “Весенней ночью”»⁹¹.

Вслед за Марковым автор первой монографии о ГОСЕТе обратил внимание на актрису Эрез, давшую «снедаемый тоской образ стихийно-страстной женщины дна, которая измучена мужской похотью и ищет случая излить накопившиеся эротические чувства на какую-нибудь невинную девушку»⁹².

Что же касается Михозлса, то его герой «понимает бога именно как судьбу, а не как еврейского Всевышнего. Его бунт – это бунт немой стихии, и его молчаливые протесты едва прорываются сквозь невнятное рычание»⁹³.

В 1927 году выходит первая монография, посвященная Михозлсу. Ее автор, Михаил Загорский, отмечая «постоянную любовь Михозлса к своим сценическим персонажам», находит «постоянный и упорный ток сценической лирики и взволнованности» в том, как играл артист: «Посмотрите, с какой жадностью Михозлс уцепился за его любовь к дочери, за его мечту оправдать свое грязное дело невинностью и чистотой этой девушки и его заботами о ней – и вот перед зрителем уже не злодей, а страдающий человек, не только грех, но и искупление, не только порок и грязь, но и истекающее кровью сердце»⁹⁴.

Раздвоенность между «идеалом содомским» и «идеалом мадонны» была подчеркнута символическим гримом: «одна сторона лица – отвратительная маска содержателя притона, другая – облик человека, в котором вера еще не погасла»⁹⁵.

Свою роль «Михозлс подымал до высот трагических. Он коснулся в этой роли внутренних противоречий – той внутренней борьбы, которой не было во многих его других ролях. Борьба добра со злом стала темой образа»⁹⁶. Так писал П. Марков уже в 1948 году, после смерти артиста.

Вероятно, было бы не вполне корректно считать, что уже тогда, в 1921 году, делегаты III конгресса Коминтерна увидели столь

сложное и трагедийное артистическое творение. Ведь спектакль сохранялся в афише долгое время. Алексей Грановский не раз к нему возвращался и подолгу репетировал, да и сам Соломон Михозлс проделал существенную эволюцию в сторону трагической игры. Но можно считать, что путь к королю Лиру был начат тогда в несовершенном драматургическом создании Шолома Аша.

За свой первый короткий московский сезон Еврейский камерный театр показал три премьеры. Из них одна оказалась проходной («Перед рассветом» А. Вайтера), двум другим была суждена долгая жизнь. Спектакли за редким исключением не нашли понимания и сочувствия критики. Кроме того, Алексей Грановский со сборной труппой поставил «Мистерию-буфф» В. Маяковского. Последняя премьера стала симптоматичным знаком его сближения с левым флангом театрального искусства, что началось в январе 1921 года, когда Грановский принял на себя обязанности заведующего подотделом театров национальных меньшинств. Если учесть, что ТЕО возглавлял Всеволод Мейерхольд, настроенный в ту пору весьма революционно и решительно, то становится понятным, что назначение Грановского имело вовсе не бюрократический смысл. И хотя с 8 апреля 1921 года Мейерхольд уходит из ТЕО, не исключено, что именно он успел заказать Грановскому постановку «Мистерии-буфф» для делегатов III конгресса Коминтерна. А так как конгресс мыслился как событие всемирное и историческое, на его театральную программу деньги тратились с таким размахом, что «25 июля в цирке Соломонского состоялся дисциплинарный товарищеский суд над участниками постановки “Мистерии-буфф” на немецком языке для членов Коминтерна»⁹⁷.

Отношение режиссуры к пьесе как материалу было продемонстрировано достаточно ясно: «Еврейский камерный театр относится к тем театрам, *которые создают свои спектакли не по установленному репертуару, но репертуар которых возникает из созданных ими спектаклей.* Театр ставит перед собой определенные социально-культурные и художественные задачи и в соответствии с ними ищет *не столько конкретные произведения, сколько драматургические схемы, сценические замыслы*»⁹⁸.

Используя произведения Шолом-Алейхема и Шолома Аша, Грановский извлекал из них то, что соответствовало его стремлению к трагическому гротеску.

Но предстоящий сезон 1921/22 годов режиссер решил посвятить более строгой форме поэтической трагедии. Для этих целей были выбраны «Уриэль Акоста» К. Гуцкова и «Филипп II» Э. Верхарна. Обе пьесы были хорошо знакомы Грановскому. «Уриэль Акоста» уже был показан театром в постановке Р. Унгерна. Не удовлетворенный результатами той работы, Грановский сам приступил к репетициям 18 января 1920 года. В Москве он их продолжил.

Согласно сохранившимся сведениям, «Филипп II» Верхарна является первой режиссерской работой Грановского и был поставлен еще в 1914 году в рижском Новом театре.

Репертуар первых московских сезонов свидетельствовал о том, что при всей стремительности эстетического обновления Грановский был склонен подчеркивать эволюционность и преемственность своего режиссерского развития.

Премьеры сезона планировалось осуществить уже на большой сцене здания б. «Романовки» на Малой Бронной, ремонт которого энергично велся на протяжении всего 1921 года. Техническое оснащение театра становилось предметом особой заботы и особой гордости: «Несмотря на все технические бедности, связанные с отсутствием специальных материалов и машин, удалось все же получить все необходимое, и, в смысле театрально-технического оборудования, новый театр явится одним из наиболее гибких театров Москвы»⁹⁹.

К слову сказать, Грановский не был склонен к театральной рефлексии. Почти все опубликованные тексты (заметки, интервью) являются выступлениями «по случаю» (открытие театра, премьеры, гастролей и т.д.). Единственная статья, которую можно назвать теоретической, «Машина в театре», была опубликована в 1921 году, когда как раз решался вопрос технического оснащения новой сцены.

С учетом новых технических возможностей готовились и спектакли. Не случайно в театральной прессе анонсы премьер

помещались рядом с сообщениями о предстоящем в январе 1922 года открытии театрального здания: «Театр откроется “Уриэлем Акостой” с Михозлсом в заглавной роли. Общие репетиции закончились и в ближайшее время переносятся уже на сцену театра. Декорации пишутся Натаном Альтманом. Следующей постановкой, которая пойдет непосредственно за “Уриэлем”, будет “Филипп II” Верхарна. Перевод “Филиппа” на еврейский язык сделан поэтом Добрушиным. Декорации поручены И. Рабиновичу, музыкальное сопровождение – И. Добровейну. В заглавных ролях: Грановский – Филипп и Михозлс – Дон Карлос»¹⁰⁰.

Для новой сцены Марк Шагал готовил вариант декорационного решения «Вечера Шолом-Алейхема», а Исаак Рабинович – «Бога мести».

Но реконструкция здания затянулась до апреля 1922 года. Театр открылся 12 апреля премьерой «Уриэля Акосты»¹⁰¹, тогда как «Филипп II» был перенесен сначала на следующий сезон, потом премьера была отсрочена еще на один сезон, а затем работа театра и вовсе заглохла. Неосуществленная постановка заслуживает внимания по одной простой причине. Эта пьеса не имела никакого отношения ни к еврейской истории, ни к еврейской современности. То обстоятельство, что Грановский так долго за нее, можно сказать, «цеплялся», позволяет судить о том, сколь долго он не мог расстаться с убеждением, что назначение ГОСЕКТа не сводимо только к тому, чтобы быть театром еврейской темы. И в этом контексте «Король Лир», появившийся в репертуаре театра в 1932 году, может быть рассмотрен как жест Соломона Михозлса в сторону так и нереализованного универсализма своего учителя.

Однако вернемся к открытию нового театрального здания. Заметки, опубликованные перед открытием, раскрывают некоторые подробности технологических новшеств, вводимых Грановским: «Заново построена сцена по принципу подвижных квадратов, что даст возможность осуществить самые сложные постановки. Интересны новейшие комбинированные световые установки. Рампа и обрамление сцены использованы по системе известного немецкого театрального строителя Кауфмана»¹⁰².

Повышенный интерес к свету как слагаемому режиссерской партитуры был характерен для радикальных театральных экспериментаторов. Манифестом нового понимания света стала статья В. Шершеневича «Электричество на театре»¹⁰³, оказавшаяся во многом пророческой. Свои световые фантазии В. Шершеневич вместе с Б. Фердинандовым пытались осуществить в Опытно-Героическом театре. Новая функция света виделась не в освещении декорации, но в ее создании средствами «светового оркестра».

Возможно, Алексей Грановский в своих мечтаниях и не заходил так далеко. Ему было достаточно того, чтобы его сцена держалась на уровне новейших театральных технологий.

К счастью или к несчастью Грановского, премьера «Уриэля Акосты» пришлось на великий сезон XX века, озаглавленный «Ревизором» Константина Станиславского и Михаила Чехова (Художественный театр, 8 октября 1921), вахтанговскими спектаклями, «Гадибуком» («Габима», 31 января 1922) и «Принцессой Турандот» (Третья студия, 28 февраля 1922), «Федрой» Александра Таирова и Алисы Коонен (Камерный театр, 8 февраля 1922), «Великодушным рогоносцем» Всеволода Мейерхольда (Театр Актера, 25 апреля 1922). Показанные в этом сезоне премьеры во многом определили лицо театра XX века.

На таком фоне еврейскому театру, делавшему первые шаги, конечно, было трудно рассчитывать на признание. Коварство же ситуации заключалась в том, что другой еврейский театр – «Габима» – показал «Гадибук» С. Ан-ского, получивший триумфальное и безоговорочное признание. Сравнения напрашивались и усугублялись тем, что художником и того, и другого спектакля стал Натан Альтман.

Впрочем, поначалу казалось, что серьезность и основательность режиссерской работы Грановского даст свои результаты. Первые отклики обнадеживали: «Еврейский камерный театр дал большой спектакль. Спектакль, который стоило готовить целый год. Спектакль, который будет занесен в ряд достижений этого московского сезона, включен в цикл «Федры», «Гадибук» и «Турандот». Сказать о нем два слова нельзя. Спешность выпуска не

позволяет сделать больше. Подробные рецензии – в следующем номере»¹⁰⁴.

Журнал «Экран», как и пообещал, в следующем номере вернулся к спектаклю и поместил три статьи. Но тщательный разбор спектакля резко понизил градус высказываний.

Независимо от того, считали ли критики пьесу Гуцкова «лже-романтической», состоящей из «внешне эффектных, но внутренне пустых ролей»¹⁰⁵, или находили выбор Грановского «необыкновенно счастливой мыслью»¹⁰⁶, критики сходились в том, что режиссер, «подобно Камерному театру, вытравившему совместно с Брюсовым, в “Федре” Расина ее ложноклассический привкус, замененный чистой классикой, почти добился такой же замены гуцковской лже-романтики подлинным романтизмом»¹⁰⁷. Или, как писал Оскар Блюм, «постановка Грановского поставила себе, очевидно, целью осуществить именно стиль высокой трагедии»¹⁰⁸.

Восхищение вызывали «непреклонная энергия режиссера», «колоссальная работа, которая, несомненно, вложена в этот спектакль».

И все же «большой запас богатств постыдно погибает, <...> потому что в трагедии, представленной Еврейским камерным театром, три совершенно самостоятельных и совершенно самодовлеющих начала, не приведенные ни к какой согласованности, <...> Альтман хотел дать конструктивную монументальность. Грановский дает статуарность и барельефность. Исполнители дают декламационную читку. И чувственный образ трагедии вместо того, чтобы предстать перед зрителем монолитным целым, все время дает трещины и щели»¹⁰⁹.

На этих трех самостоятельных началах есть смысл остановиться поподробнее.

Полное признание получила только сценография Натана Альтмана. Сам художник в беседе с критиком так изложил свое понимание задач:

«Альтман объяснил мне, почему он по-новому построил сцену. Ему надоели рисованные декорации и иллюзии, к которым стремится живописец. По его мнению, станковая живопись на сцене производит исключительно зрительное впечатление, а он

стремится к большему. Он хочет посредством зрительных форм организовать сознание и таким образом сблизить сцену с общественной деятельностью. Он занят работой нового реализма, который стремится не только описать окружающее, но и показать его внутренний смысл. Альтман утверждает, что зрителя более не удовлетворяет поверхностное впечатление. Зритель требует точных и ясных отображений эмоций и души, отображений, данных теми способами и материалом, каким искусство может достичь этого. Это обозначает то, что Альтман покончил с иллюзионными формами и с раскрашенной поверхностью. Он покончил с палитрой, и ему теперь для работы нужны железо, дерево, цемент. Актера он видит в трех измерениях, а раскрашенный холст только дает иллюзию трех измерений. И так он решил установить трехмерное тело в трехмерном пространстве. Эти тела были предназначены не для того, чтобы изображать что-нибудь, но для того, чтобы дать актеру место, где играть. Очевидно, Альтман не удовлетворен и коробкообразной сценой. Но в «Уриэле Акосте» сцены раздвинуть ему не удалось, и он вынужден был пойти на компромисс: он завесил стены черным и таким образом отодвинул их в бесконечность. Теперь он требует, чтобы отказались от рампы, занавеса и всего прочего хлама, унаследованного от условного театра. Этого требует, – считает Альтман, – дух времени. Это – часть общего прогресса. Для Альтмана театр будущего – массовый театр на открытом воздухе, на рынках, улицах и площадях. Раздвигая стены сцены и сливая ее со зрительным залом, он попросту выходит на улицу»¹¹⁰.

Таким образом, «художник участвует в театральном действии именно в качестве конструктора пластических форм»¹¹¹.

Отказавшись от попыток дать «самостоятельные живописные впечатления», Альтман «средствами в высшей степени простыми, приемами наиболее экономными дает четкое архитектурное построение сценической обстановки», которое «предстоит глазу зрителя, как необходимое и спаянное с носителем действия, – актерской массой».

Чтобы «изобразить» комнату III акта, «путем простого и остроумного сочетания черного фона и прорезающей его серебряной

дуги, он [Н. И. Альтман. – В. И.] заставляет зрителя видеть, что действие происходит именно в сводчатой комнате, и не отвлекаться никакими декоративными “изображениями” свода». «А прекрасное оборудование 4-го акта (храм) дает подлинно трагический в своей простоте фон для разыгрывающейся коллизии: алтарная изгородь и геометрический узор храмового символа на заднем плане противостоят, как знак схоластической мудрости, четким линиям спускающейся лестницы, на ступенях которой разыгрывается в своем апогее трагическая борьба одинокого бунтаря – еретика Акосты – с сонмом охранителей завета»¹¹².

Установка Альтмана была ориентирована на достижение «простоты, концентрированности, напряженности и ритмизованности движений. (Для последнего он пользовался лестницами, которые обозначают противоположные музыкальные интервалы)»¹¹³.

Возможно, на режиссуру Грановского в этом спектакле оказал влияние «Эрик XIV» А. Стриндберга, показанный Первой студией весной 1921 года. Здесь Вахтангов доводил до предела свой излюбленный прием заострения контрастов. Мир королевского дворца был представлен как «мир мертвых».

В его изображении преобладали гротеск и стилизация. «Мертвым» Вахтангов противопоставил «живых», простых людей, что называется народ. Эрик Михаила Чехова был поставлен «между двух миров». Это место оборачивается западней, где невозможно обмануть себя надеждой. Можно лишь так или иначе распорядиться отведенным недолгим сроком. Здесь открывалось то, что в начале века называлось «откровениями смерти». Неизбежная и скорая гибель вызывала приступы такой душевной боли, которая не имела аналогов в мировом театре.

Уриэль Акоста Соломона Михоэлса был помещен в среду «окаменевших помпезностей»: «Синагога абсолютно неподвижна, ведущие к ней ступени спокойны, ровны и истерты. Богатые “интерьеры” Вандерстратенов представляют собой самодовольную сытость и помпезную самоуверенность»¹¹⁴. Массовые сцены даны как «пируэты танцующих на балу восковых фигур»¹¹⁵. Пластической антитезой «окаменелым помпезностям» стали «ступе-

ни, ведущие из дома Вандерстратенов», которые «змяется в порывистом беспокойстве и предвещают тревоги грядущего нового духа»¹¹⁶.

Так же, как и в «Эрике XIV», в центре режиссерской композиции стоял «не герой, а жертва». Михоэлсу Уриэль представлялся человеком, «у которого руки были слабее темперамента». Мыслитель, горячо отстаивающий свои идеи, Уриэль бессильно опускает руки, когда ему нужно разорвать спутывающие его житейские связи.

Грановский и Альтман пошли навстречу Михоэлсу и для артиста сшили наряд, который он сам себе придумал:

«Это был костюм с двумя разными рукавами – черным, с белой полосой посередине, и ослепительно белым, перерезанным черной полосой, – создававшими зрительное впечатление сложенных рук»¹¹⁷.

Театральная параллель критиками была угадана в «задании – выявить больного, мятущегося, истерически верующего в свою миссию юношу, своего рода Эрика XIV без королевской короны», но, с сожалением, добавляет критик «исключительно интересный образ не получил надлежащей трактовки»¹¹⁸.

Уриэль Акоста, сыгранный Соломоном Михоэлсом, стал, быть может, единственной ролью, в которой артист потерпел безусловное поражение. Никогда больше ему не приходилось читать о себе подобное: «Напыщенная (местами совершенно неразборчивая) декламация Акосты (Михоэлс) производила уже совершенно нестерпимое впечатление. Так читают теперь только в провинциальных немецких театрах. <...> При общей статуарности – он пытался переживать. И это были переживания самого скверного – *ненатурального, а актерского* – натурализма»¹¹⁹.

Свидетельствам рецензента противоречит описание Павла Маркова, данное многим позже, в 1948 году: «Безусый, безбородый, с копной рыжих волос, с беспощадно острым профилем, он поражал стремительностью своего поведения; он полемизировал остро, темпераментно; было в его Акосте нечто агрессивное, хищное, была внутренняя готовность напасть на противника, раз-

бить, раздавить его. <...> Акосте Михоэлса было почти невозможно не только пойти, но даже согласиться на акт отречения»¹²⁰. Примечательно, как память критика, цепкая на существенное, стерла случайные черты, среди которых оказался и замысел актера насчет «сломанных рук». Темперамент Михоэлса, вырвавшийся из «черты оседлости», жаждущий личного и национального самоутверждения оказался сильнее его концептуальных решений.

Имя Михаила Чехова применительно к игре Михоэлса в «Уриэле Акосте» подразумевалось, но так и осталось не произнесено, хотя для этого и были некоторые фабульные поводы. Тем более неожиданно и впечатляющее оно прозвучало позже, в связи с показом второй сценической редакции «Вечера Шолом-Алейхема»:

«Иногда мне кажется, что Михоэлс и есть еврейский Чехов в ролях, которые он играет, конечно, со всеми отступлениями национальных и индивидуальных особенностей. Но и в Михоэлсе, как и в Чехове, та же, какая-то *особенная, современная нервность подвижности, тот же внутренний эксцентризм, тот же мгновенный срыв игры в самую неожиданную минуту, та же изумительная способность все буффонное из комедийного вдруг свести к химерическому. У Михоэлса такой же глаз, бегущий, скользящий, останавливающийся.*

Несомненно, что Михоэлс – одно из значительнейших явлений еврейского театра, а мне думается, и вообще на театре, не только благодаря огромному таланту, который чувствуется в этом актере, но благодаря тому живому современному духу, какой этот мастер несет в себе и с собой на сцену»¹²¹.

Самое парадоксальное в том, что это высказывание принадлежит перу Самуила Марголина, одного из самых непримиримых оппонентов первых московских спектаклей театра, беспощадных не только к характеру театральных усилий, но к самой художественной природе артистических личностей Еврейского камерного театра.

Но вернемся к «Уриэлю Акосте».

Из других исполнителей критики отметили прежде всего С. Ротбаум, чья «Юдифь более отвечала замыслу. Театральности, которой не хватило у Михоэлса, у нее оказалось в избытке. Но

закончить свой героический образ ей не удалось»¹²². Оценивая ее «прекрасный голос, в котором звучит порой страсть, настоящий темперамент», делали вывод: «Она одна давала на этом спектакле трагедийные просветы»¹²³.

Но в целом сбылись опасения Геронского: «Декорации Альтмана, массовые сцены, жесты, динамика делают из “Уриэля Акосты” один из интереснейших, несмотря на всю его недоделанность, спектаклей сезона. Будет очень жаль, если подобной сценической рамке не будет соответствовать театральная краска и субстанция актера»¹²⁴.

«Субстанция актера», обычно столь отзывчивая велениям режиссерской воли, здесь не смогла ей соответствовать.

Возможно, что причиной тому стало неснятое противоречие между целью режиссера (высокая трагедия) и языком режиссера.

Критик Геронский считал, что «постановщики допустили ошибку, решив, что паузы после каждого движения и намеренно театральные, “скульптурные” позы только усугубят впечатление трагедии. В этом и заключалось “переплывание” Таирова с “Федрой” и “Благовещеньем”. Как опыт, такое замедление темпа движений очень интересно, но ему должна отвечать соответствующая отделка интонаций, мимики и даже костюмов»¹²⁵. Но Таиров в «Федре» Расина сквозь классицизм устремился не столько к классике, сколько дальше, к мифологической архаике. И статуарность в его спектакле опиралась на ритуальные основы трагедии.

Тогда как Грановский «больше всего заботился о красоте планировки мизансцен. Он произвольно разбил пьесу на ряд картин, включающих в себя только отдельные моменты трагедии, взятые без всякой логической и психологической связи с последующим действием. Подавались они на сцене в виде оживающих скульптурных групп. Каждая такая картина, в свою очередь, дробилась на мелкие, мгновенно сменяющиеся, скульптурные “кадры”, в которых актеры представляли перед зрителями в эффектных, но застывших позах. Переход исполнителей от одной позы к другой совершался под музыку, которая и диктовала им смену движений и жестов».

На репетициях режиссер «с часами в руках высчитывал секунды, необходимые исполнителям на отдельные движения. Соответственно с отпущенным на ту или иную картину временем он безжалостно урезывал текст пьесы»¹²⁶.

Самуил Марголин находил в «Уриэле Акосте» «острое оборотничество живых людей в схемы, тел в чертежи, чувств в геометрические фигуры, страстей в алгебраические уравнения и слов в химические формулы»¹²⁷.

Моше Литваков не без полемического преувеличения считал «Уриэля Акосту», «вероятно, лучшей постановкой Еврейского камерного театра: театральное мастерство, базирующееся на рациональном экстазе или экстатическом рационализме, достигло в “Уриэле” величайшей высоты и напряженности»¹²⁸. И далее критик резюмировал и пророчествовал: «В общем, “Акоста” – это очень крупная режиссерская работа, которая не только намного переросла публику, но даже еще не успела полностью поднять до себя артистов. Вот почему мы имеем ослепительный ансамбль, множество идей и формальных достижений, и почти ни одного сценического образа, который был бы рассчитан на долгое существование. Это великое программное произведение, ожидающее пока что свою публику и... своих исполнителей...»¹²⁹.

В некотором смысле можно считать, что критическое пророчество сбылось, хотя и неожиданным и непереносимым для Моше Литвакова образом. В 1930 году Алексей Грановский, к этому времени уже ставший невозвращенцем, поставил «Уриэля Акосту» К. Гуцкова в театре «Габима», столь ненавистном для ЦБ Евсекций. В октябре 1937 года спектакль был показан на парижской Всемирной выставке. Театральная программа здесь собрала знаменитые труппы. Из Москвы был приглашен МХАТ со спектаклями «Анна Каренина», «Враги», «Любовь Яровая». Постановка Грановского получила Гран-при за художественное достижение.

Работа над «Уриэлем Акостой», да и весь сезон 1921/22 года проходил для ГОСЕТа на крайне неблагоприятном экономическом фоне. Как записал журналист со слов Грановского, «актеры получают столь скудное жалованье, что вынуждены ежедневно

от десяти до четырех просиживать на службе в правительственных учреждениях, а это мешает правильности их работы»¹³⁰. Актерам грозило превращение в советских служащих, отдающих свой досуг театральному искусству.

Более того, в сезоне 1921/22 года само существование театра оказалось под угрозой.

Установив монополию в области театрального дела, советская власть взяла на себя обязательства, которые не могла выполнить.

Разразившийся летом 1921 года сильнейший финансовый кризис в стране вызывал в правящих верхах паническую реакцию. 26 августа 1921 года Ленин отправляет телефонограмму А. В. Луначарскому: «Все театры советую положить в гроб. Наркому просвещения надлежит заниматься не театрами, а обучением грамоте»¹³¹.

4 сентября 1921 года Ленин, узнав о решении Президиума ВЦИК выделить 1 миллиард рублей на театры, обратился с запиской к секретарю ЦК В. М. Молотову: «Это незаконно. Это верх безобразия. Я требую отмены через Политбюро»¹³².

2 ноября 1921 года Ленин получает докладную записку Н. Н. Крестинского, в которой указывается, что в смете Наркомпроса расход на содержание театров определен суммой в 29 миллиардов рублей, а на высшие учебные заведения – в 17 миллиардов рублей.

Реакция Ленина: «Как можно было терпеть до сих пор указанные в этой бумаге безобразия, в частности у Наркомпроса перерасход на театры?»¹³³.

Осенью 1921 года была создана Комиссия ВЦИК по пересмотру учреждений РСФСР, возглавляемая известным партийно-государственным деятелем Ю. Лариным, которая должна была пересмотреть всю систему финансирования наркоматов и учреждений, подогнав ее под возможности кризисного бюджета. Радиальному усекновению подлежало и финансирование театров.

Деятельность Комиссии несла угрозу для всех театров, но с особой силой была именно по еврейским театрам: «Габиме» и ГОСЕТу. Одним из первых результатов ее работы стало то обстоя-

тельство, что театр «Габима», казалось, отстаивавший свое право на субсидию благодаря ходатайству группы театральных деятелей (К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, А. Я. Таиров, К. Марджанов, Ф. И. Шаляпин, С. М. Волконский и др.) и прямому вмешательству Ленина и Сталина, уже в октябре 1921 года был снят с «денежного снабжения», так и не успев его получить¹³⁴. В не менее плачевном положении оказался и Еврейский камерный театр, за спиной которого не оказалось никого, кроме ЦБ Евсекций.

Вероятно, именно осень – зима 1921/22 года имелась в виду в докладной записке театра, датированной 1925 годом, где, перечисляя наиболее драматические эпизоды жизни ГОСЕТа, составители писали: «Через год после открытия театра в Москве он внезапно лишается звания государственного и оказывается в самые тяжелые минуты своего развития без поддержки»¹³⁵.

15 декабря 1921 года Президиум ВЦИК рассмотрел и утвердил постановление Комиссии, в том числе и по Наркомпросу и его учреждениям¹³⁶.

Театры находились в ведении двух главков Наркомпроса. Главнауке подчинялось Управление государственными и академическими театрами. В Москве комиссия Ларина оставила в ее ведении Малый театр с драматической школой, Художественный театр с двумя студиями и Детский театр¹³⁷. Обращает на себя внимание отсутствие в этом перечне даже Большого театра, на счет которого Политбюро приняло решение о закрытии. Утвержденные перечни оказались далеко не окончательными. Предстояла долгая и мучительная утряска.

Другая группа театров находилась в подчинении ТЕО Главполитпросвета. «Прилагаемый список», на который ссылается постановление, не сохранился. Но, судя по всему, Еврейский камерный в нем удержался.

Уже в декабре 1921 года, как только пронеслись первые слухи о результатах ларинской комиссии, секретарь ЦБ Евсекций, А. Чемеринский отправил запрос о судьбе Еврейского камерного театра. 2 января ему в ответ Ю. Ларин присылает успокаивающую выписку из постановления комиссии ВЦИК:

«§11. Личный состав Главполитпросвета установить не свыше 600 человек, с содержанием при нем 17 учреждений *согласно прилагаемого списка* (включая Фото-Кино) с общим количеством персонала в 2000 человек.

В указанном приведенном выше §11 утвержденном “прилагаемом списке”, представленном тов. Максимовским, имеется Еврейский камерный театр с определенным для него количеством пайков (70).

Согласно постановлению Совнаркома, передача какого-либо учреждения из ведения одного органа в ведение другого может происходить только вместе с передачей всего ассигнованного передаваемому учреждению»¹³⁸.

Пункт по поводу передачи одного органа в ведение другого был включен не случайно. В декабре 1921 года был принципиально решен вопрос о переводе Еврейского камерного театра из системы Главполитпросвета.

Так, В. В. Тихонович, заместитель заведующего ТЕО, 14 декабря 1921 года подписывает распоряжение о создании комиссии «для обревизования Еврейского камерного театра»¹³⁹. Но уже спустя несколько дней записывает: «Работа комиссии была мною прекращена ввиду перехода ГОСЕКТа в ведение АКТЕО».

Причем «соломоново решение» ларинской комиссии заключалось в том, чтобы развести вопрос о государственном финансировании с вопросом о государственном контроле так, чтобы само по себе звание «государственного» для театра вовсе не гарантировало государственной экономической поддержки.

14 февраля 1922 года было принято распоряжение по Наркомпросу № 69/516 за подписью А. В. Луначарского о создании при московском Управлении государственными академическими театрами отдела Государственных зрелищных предприятий для общей администрации и контроля:

«Ввиду того, что согласно решению комиссии при ВЦИК под председательством тов. Ларина, оставлены на государственное снабжение или под государственным контролем некоторые театрально-зрелищные предприятия, как в Москве, так и вне ее, не имеющие академического характера, но и не входящие в круг ве-

дения Главполитпросвета, настоящим предлагаю при Московском управлении государственными академическими театрами создать отдел Государственных зрелищных предприятий для общей администрации и контроля за следующими предприятиями:

1) Государственный детский театр; 2) Государственный Еврейский камерный; 3) Студия имени Горького; 4) Театр «Габима»; 5) Государственные цирки (а после превращения их в Государственный цирковой трест – этот последний)¹⁴⁰.

25 февраля А. В. Луначарский приказом назначает комиссию, которая должна была бы принять у Главполитпросвета Еврейский камерный театр со всем его имуществом, пайками и кредитами. В нее вошли А. Ф. Аврех и Н. Л. Назаренко из Управления государственными академическими театрами и Я. С. Гилерсон, управляющий делами театра¹⁴¹. Но их оказалось недостаточно для того, чтобы востребовать у Главполитпросвета еврейские пайки и кредиты. Вскоре Луначарский обращается сам непосредственно в Главполитпросвет с просьбой «ускорить передачу кредитов и паков вышеназванного театра новому Главку»¹⁴². Однако его просьбы, распоряжения, увещевания не возымели никакого действия. Ассигнования, выделявшиеся Еврейскому камерному театру, так и оставались в Главполитпросвете, несмотря на грозные решения комиссии Ларина. Только спустя много месяцев, 7 августа, в докладной записке, адресованной в Малый Совнарком, Главполитпросвет доложил, что «Государственный Еврейский театр с 26 июня с.г. согласно приказу по Главполитпросвету от того же числа за № 204, перешел в ведение Акцентра Наркомпроса с переводом всех кредитов означенного театра на Акцентр»¹⁴³. Таким образом, февральское распоряжение Луначарского Главполитпросвет игнорировал почти пять месяцев, удерживая денежные средства, отпущенные театру. Более того, с февраля по 26 июня, когда разворачивались события, решающие для экономического выживания всех театров, Еврейский камерный принадлежал двум начальникам, ни одному из которых он не был нужен.

На протяжении всего этого времени вопрос о субсидировании Еврейского камерного театра предстояло решать заново, с нуля. Добиться этого было тем труднее, что список театров, на-

ходящихся на финансировании Управления государственными академическими театрами (УГАТ), подлежал существенному сокращению. Более того, театры, удержавшиеся в этом списке, были в долгах как в шелках.

Однако даже сам статус Еврейского камерного как государственного театра оказался под вопросом. 27 апреля Мария Фрумкина обращается к члену Малого Совнаркома Г. И. Леплевскому:

«Оказывается, что вопрос о театрах стоит не завтра, а сегодня. Я еще раз позволю себе обратить Ваше внимание на недопустимое выделение из числа государственных театров именно еврейского, который по признанию и сторонников, и противников есть театр серьезных художественных усилий, который тесно связан с еврейской пролетарской общественностью. Он не должен страдать только оттого, что он еврейский и единственный из всех государственных театров возник не при царизме, а при революции. Но он не должен страдать и оттого, что он не театр еврейской буржуазии, не древнееврейский, как «Габима». Театр получает всего 48 пайков (на 100 чел.) и 448 миллионов в месяц»¹⁴⁴. Однако «вопрос о театрах» не рассматривался 27 апреля на заседании Малого Совнаркома, где председательствовал Г. И. Леплевский. До него дело дошло 5 мая 1922 года, когда Малый Совнарком принял решение: «Отпустить Наркомпросу на покрытие задолженности по личному составу и хозяйственным расходам академических театров как московских, так и петроградских *восемьдесят миллиардов* рублей, из коих *шестьдесят миллиардов* московским и *двадцать миллиардов* петроградским»¹⁴⁵. Кроме того, было предложено «Наркомпросу согласовать с Наркомфином в 7-дневный срок вопрос о субсидии, потребной для поддержки академических театров»¹⁴⁶.

Как полагается, для согласования была создана очередная комиссия, которая в составе управляющего петроградскими академическими театрами И. В. Экскузовича, его помощника В. А. Бергрюна, заместителя заведующего московскими академическими театрами А. Ф. Авреха, представителя Наркомфина В. М. Сергеева и члена правления МХАТ Д. И. Юстинова на заседании от 17 мая 1922 года приняла следующее решение:

«Смета студии «Габима» и смета Государственного Еврейского камерного театра рассмотрены с оговоркой представителя Наркомфина, протестующего против содержания этих театров на государственный счет на том основании, что студия «Габима» была снята с финансового снабжения еще с 1-го октября прошлого года, а Государственный Еврейский камерный театр, находившийся в ведении Главполитпросвета и питавшийся средствами за счет Главполитпросвета, не может рассчитывать на дальнейшую финансовую поддержку в то время, когда другое образцовое учреждение, пользующееся еврейским языком, таковой поддержки не имеет»¹⁴⁷.

Особое мнение Наркомфина, основанное на том, что если такое «образцовое учреждение», как «Габима», не получает субсидии, то нечего на нее рассчитывать и Еврейскому камерному, может рассматриваться либо как своеобразная «месть» сторонников «Габимы», либо как дипломатический маневр противников как того, так и другого еврейского театра.

6 мая ЦБ Евсекций, заслушав сообщение Литвакова «О положении ГОСЕКТА», постановило: «Поручить тов. Фрумкиной отстаивать в президиуме ВЦИКа необходимость сохранения ГОСЕКТА в сети финансирования и снабжения Государством»¹⁴⁸.

Между тем Е. К. Малиновская в отношении в коллегии Наркомпроса от 16 мая, парируя обвинения в том, что «в Москве в течение 1922 года сохранилось де-факто на госснабжении 11 актеатров против назначенных 5», перечисляла финансируемые ее ведомством театры: «На госснабжении находилось 6 театров: Большой, Малый, Художественный со студиями, Камерный, Студия им. Горького и Детский»¹⁴⁹. Ее дипломатическая уловка сводилась к тому, что Художественный театр и его четыре студии, которым во всех обычных списках отводилось пять пунктов, она скопом записала в один.

Тем не менее ее список вызвал недоумение другого рода. Секретариат Наркомпроса ответил запросом: «Вместе с тем, т. Максимовский просит вас сообщить, почему Вы не включили в перечень актеатров, остающихся на госснабжении, Еврейский камерный театр, перешедший к Вам из Главполитпросвета»¹⁵⁰.

В ответ Е. К. Малиновская изложила свою позицию: «Еврейский камерный театр не был включен в перечень театров, получающих госснабжение от Управления, так как высшими органами он не был отнесен к группе государственных академических театров, средства на которые отпускаются Управлению. Средства на Еврейский камерный театр были отпущены Главполитпросвету, который до сих пор не передал их Управлению, в ведение которого был передан Еврейский камерный театр после установления твердого числа государственных академических театров»¹⁵¹. Таким образом, Еврейский камерный театр, выведенный из подчинения Главполитпросвета, так и не попал в УГАТ, зависнув в юридическом и финансовом промежутке.

В тот же день, 20 мая, Е. К. Малиновская отправляет еще одно отношение, где тот же список академических театров, не включающий Еврейский камерный театр, приводится уже без ссылки на деньги, прихваченные Главполитпросветом:

«Следующие академические государственные театры, находящиеся в ведении Управления государственными академическими театрами, были включены на государственное снабжение постановлением Особой междуведомственной комиссии, созванной Наркомпросом. Постановление этой комиссии было утверждено наркомом тов. Луначарским и замнаркомом тов. Литкенсом. Копия протокола при сем препровождается.

1. Большой театр
2. Малый театр
3. Художественный театр
4. 1-я студия Художественного театра
5. 2-я студия Художественного театра
6. 3-я студия Художественного театра
7. 4-я студия Художественного театра
8. Камерный театр
9. Детский театр
10. Студия им. Горького»¹⁵².

Упорное игнорирование Е. К. Малиновской Еврейского камерного дает основания полагать, что она была вовсе не в восторге от того, что получила в довесок к своему ведомству театр, ста-

туса академического не имеющий, и пыталась от него отбиться. Кроме того, нелишним будет вспомнить, что ровно год назад, в феврале – марте 1921 года, когда была в разгаре борьба «Габимы» за субсидию, против которой яростно возражало ЦБ Евсекций, Е. К. Малиновская была как раз среди тех, кто поддерживал «древнееврейский театр». Та борьба была проиграна «Габимой», несмотря на поддержку Ленина и Сталина¹⁵³. Теперь, в 1922 году, дело «Габимы» расценивалось как заведомо безнадежное. Вопрос о субсидии для нее еще мелькал, но никто не ставил его принципиально.

Не исключено, что для Е. К. Малиновской память борьбы 1921 года была еще жива, и теперь она, метя в ЦБ Евсекций, била рикошетом по Еврейскому камерному театру.

Еще через неделю Е. К. Малиновская отправляет письмо в Совнарком вместе с материалами и протоколами комиссии, образованной согласно решению Малого Совнаркома от 5 мая с ходатайством о проведении в жизнь ее постановления:

«1. Оставить на денежном снабжении и поскольку возможно на материальном следующие государственные и академические театры: Государственный Большой Академический театр в Москве (с филиалом “Новый театр”), Государственный Малый Академический театр в Москве, Государственный Московский Художественный театр (с филиалом 4-я студия), 1-ю студию Московского Художественного Академического театра, 2-ю студию Московского Художественного Академического театра, 3-ю студию Московского Художественного Академического театра, Государственный Камерный театр в Москве, Государственный детский театр в Москве, Студию имени Горького в Москве, Петроградский Государственный Академический театр оперы и балета (б. Мариинский), Петроградский Государственный Академический драматический театр (бывш. Александринский), Петроградскую Государственную Академическую Оперно-балетную студию (б. Михайловский театр).

2. Изменить с 1-го мая с.г. существующий порядок финансирования всех остающихся на денежном снабжении театров, переводя их на субсидию с тем, чтобы доходы театров от продажи

билетов и пр. поступали в полное распоряжение театров непосредственно, а сама субсидия соответствовала дефициту.

3. Размеры субсидии (п. 2) определить по соглашению между Наркомпросом и Наркомфином в сроки применительно к составлению государственного бюджета.

4. На май – сентябрь 1922 года отпустить субсидию в размере 80 375 000 знаков 1922 г. на упомянутые в п.1 московские театры в размере 51 625 000 знаков 1922 г. на упомянутые в п.1 петроградские театры, а всего 132.000.000 руб. денежными знаками 1922 г. (с соответственным повышением на отдельные месяцы, согласно курсу реального рубля).

Кроме того, Наркомпрос ходатайствует о предоставлении субсидии Государственной студии “Габима” в Москве на май – сентябрь 1922 г. в размере 1.675.500 денежными знаками 1922 г. и Государственному Еврейскому камерному театру в Москве на тот же срок 3.500.000 руб. денежными знаками 1922 г.

Смета доходов и расходов этих двух театров была также рассмотрена комиссией в составе представителей Наркомфина и Наркомпроса, хотя представитель Наркомфина по мотивам, изложенным в протоколе № 2, высказался против финансовой поддержки этих театров»¹⁵⁴.

В этом послании любопытно то, что Е. К. Малиновская, испрашивая временную субсидию для Еврейского камерного театра, не включает его в список трупп, для которых желательно постоянное финансовое и материальное снабжение.

Наркомфин, не ограничившись своим мнением, высказанным в вышеприведенном протоколе, пишет новое отношение по тому же поводу: «Что же касается испрашиваемой субсидии студии “Габима” и Еврейскому камерному театру, то Наркомфин считает необходимым указать, что студия “Габима” еще с октября 1921 г. снята с денежного снабжения. Ныне, не усматривая оснований, Наркомфин возражает против включения ее в список субсидируемых театров.

Еврейский же камерный театр в 1921 году и первый квартал 1922 года содержался на средства Главполитпросвета. Поэтому Наркомфин, не возражая принципиально против субсидирования

этого театра, полагает, что оно должно производиться впредь, как оно производилось до сего времени, из средств Главполитпросвета, из кредитов, назначенных по его смете на поддержание художественных мероприятий и общих назначений на политико-просветительную работу»¹⁵⁵. С мнением Наркомфина солидаризировался и Наркомат рабоче-крестьянской инспекции в своем заключении¹⁵⁶.

9 июня состоялось заседание Комиссии по выработке статута об управлении государственными академическими театрами, созданной на основании постановления Комиссии ВЦИК. В ней участвовали представители Управления государственными академическими театрами (Е. К. Малиновская, А. Ф. Аврех, Н. Л. Назаренко-Соколовский, И. В. Экскузович, А. И. Южин, А. Я. Таиров, В. Э. Мориц, П. А. Подобед), но руководили ею лица от театра весьма далекие: представитель Наркомюста С. А. Котляревский и представитель Рабоче-крестьянской инспекции Штейрер. Обсуждался «Проект статута об Управлении Государственными театрами и зрелищными предприятиями».

Согласно первой статье статута, государственными театрами в Москве признавались: «1) Государственный Академический Большой театр с его оперной студией и балетной школой; 2) Государственный Академический Малый театр с его 1-ой студией и Высшими театральными мастерскими; 3) Государственный Новый театр; 4) Государственный Академический Художественный театр; 5) Первая студия МХАТ; 6) Вторая студия МХАТ; 7) Третья студия МХАТ; 8) Четвертая студия МХАТ; 9) Государственный Московский Камерный театр с его студией и Высшими театральными мастерскими; 10) Государственный театр для детей; 11) Государственная студия им. М. Горького; 12) Государственный Еврейский камерный театр; 13) Государственная студия «Габима»»¹⁵⁷. Но уже в шестой статье статута, где перечислялись театры, которые не только состоят в ведении Управления государственными и зрелищными предприятиями, но и «пользуются государственной субсидией» список был значительно короче. Наряду с Новым театром и 4-й студией МХАТ в нем не было ни ГОСЕКТа, ни «Габимы»¹⁵⁸.

Шаткое положение еврейских театров, которым гарантируют государственный контроль и весьма сомнительную финансовую поддержку, отразилось и в докладной записке А. В. Луначарского от 10 июня 1922 года в Совнарком, отправленную вслед за вышеприведенным отношением Е. К. Малиновской от 26 мая и повторяющую ее слово в слово. Копию своей докладной записки нарком отправил в ГОСЕКТ «к сведению А.М.», тем самым, уведомляя о своей позиции относительно финансирования театра.

В этом документе Еврейский камерный театр не включен в список театров, находящихся на постоянном «денежном снабжении», и Луначарский ставит лишь вопрос о субсидии на май – сентябрь 1922 года.

Однако сама идея предоставления субсидии Еврейскому камерному театру вкупе с «Габимой» виделась представителями ЦБ Евсекций коварной интригой с тем, чтобы лишить средств к существованию именно последний. 10 июня 1922 года представители ЦБ Евсекций в Наркомпросе, занявшие места в Совнацмене, отправляют депешу замнаркому просвещения Максимовскому:

«Прилагая при сем выписку из протокола № 2 заседания 17-го мая комиссии, образованной согласно постановлению Совнаркома от 5-го мая 1922 г., Совет по просвещению национальностей при коллегии Наркомпроса протестует против того, что без ведома Совета и вопреки не раз высказанному им отношению к театру “Габима” – Управление госактеатрами представило в Комиссию *Совнаркома* вместе со сметой Еврейского камерного театра и смету древнееврейского театра “Габима”, совершенно не нуждающегося в государственной субсидии, так как он (театр “Габима”) обслуживает исключительно еврейскую буржуазию, разжиревшую на время нэпа, и получает, кроме того, материальные средства из заграницы со стороны всемирных еврейских буржуазных организаций.

Мы в этом обстоятельстве не можем не усмотреть по отношению к Еврейскому камерному театру форменного саботажа; ибо ясно, что Комиссия Совнаркома не может согласиться на субсидию двух еврейских театров при теперешних ограниченных средствах государства. Действия Управления госактеатрами мо-

гут быть на руку только еврейской буржуазии, целью которой в данном случае является подкопаться под существование Еврейского камерного театра, являющегося культурным достижением еврейского пролетариата за время революции.

Что касается соображения представителя Наркомфина, то они совершенно не финансового свойства. Не дело Наркомфина указывать, какой еврейский язык: древний или настоящий, должен пользоваться государственным признанием, когда по этому вопросу имеется постановление Коллегии Наркомпроса, согласно которому языком еврейских просветительных учреждений является настоящий разговорный еврейский, а не древний, и школы с древнееврейским языком преподавания существовать не могут.

Ввиду этого Совет по Просвещению национальностей просит принять строгие меры к разъяснению в Комиссии Совнаркома, что Наркомпрос настаивает исключительно на смете Еврейского камерного театра, и соображения о театре древнееврейском — «Габима» не имеют никакого отношения к данному вопросу»¹⁵⁹.

12 июня Президиум ВЦИК рассмотрел вопрос «о субсидии государственным академическим театрам» и постановил: «На основании постановления комиссии ВЦИК, утвержденного Президиумом ВЦИК от 11 мая 1922 года, предложить Малому Совнаркому немедленно рассмотреть вопрос о субсидии государственным академическим театрам отдельно от общей сметы Наркомпроса»¹⁶⁰.

Вероятно, во исполнение этого постановления в тот же день, 12 июня, финансовый комитет при Малом Совнаркомом рассмотрел «ходатайство Наркомпроса о субсидировании государственных и академических театров в порядке аванса, в счет сметы Наркомпроса до ее утверждения Большим Совнаркомом» и поддержал ходатайство А. В. Луначарского, постановив «предложить Малому Совнаркому принять к рассмотрению представление Наркомпроса о субсидировании государственных и академических театров»¹⁶¹.

Тогда же свой список театров, пользующихся государственной субсидией, существенно отличающийся от приведенного выше, предложила Научно-художественная секция Государст-

венного ученого совета (ГУС). В нем театры были перечислены в порядке очередности. Под номером десять Еврейский камерный следовал сразу за театром Мейерхольда и перед студиями Художественного театра¹⁶².

Таким образом, ходатайство А. В. Луначарского, которое предстояло рассмотреть Малому Совнаркому, было ослаблено тем обстоятельством, что в той части проекта статута, где значились субсидируемые театры, Еврейский камерный театр отсутствовал, что частично компенсировалось решением ГУСа и поддержкой финансового комитета Малого Совнаркома.

Ситуация сложилась весьма запутанная, и ее можно было истолковать в любом смысле.

Малый Совнарком на заседании 14 июня рассматривал вопрос «о субсидии, потребной государственным академическим театрам». Основным докладчиком от Наркомпроса было лицо отнюдь не заинтересованное в судьбе Еврейского камерного театра – Е. К. Малиновская. Кроме нее от Управления государственными академическими театрами выступали И. В. Экскузович и А. Ф. Аврех. В итоге было принято постановление:

«Определить размер субсидии для петроградских и московских академических театров на 5 месяцев май – сентябрь 1922 год в 2 200 000 ориентировочных рублей.

Поручить Наркомфину реализовать субсидию ежемесячно с зачетом сумм, причитающихся по смете Наркомпроса.

Необходимые доассигнования отнести на резервный фонд Совнаркома»¹⁶³.

В самом постановлении, как видно, Еврейский камерный театр не упоминается. Но именно на него, как лишаящего театр государственного финансирования, ссылаются последующие затем апелляции. Можно предположить, что у постановления были какие-то приложения, которые не сохранились.

17 июня Главнаука направляет в совнаркомовскую комиссию свое мнение по поводу финансирования еврейских театров: «<...> Главнаука, не касаясь вопросов национальных и не оценивая деятельности театров “Габима” и Еврейского камерного с этой точки зрения, считает необходимым указать, что как Ев-

рейский камерный театр, так и театр “Габима” являются учреждениями достаточно ценными с художественной стороны и что оставление их в числе государственных театров является желательным»¹⁶⁴.

20 июня А. М. Грановский пишет письмо в ЦБ Евсекций: «Ввиду того, что я вынужден, как ответственный руководитель, закрыть Государственный Еврейский камерный Театр – я прошу поставить вопрос о существовании театра на повестку ЦБ и при обсуждении означенного вопроса вызвать т. Левитана и представителя театра»¹⁶⁵.

На следующий день Моисей Рафес, один из руководителей ЦБ Евсекций, обращается к Иосифу Сталину как секретарю ЦК РКП (б) и народному комиссару по делам национальностей:

«Из соображений политического характера считаю необходимым просить Вас в том или ином порядке поставить вопрос о пересмотре решения Малого Совета Народных Комиссаров, лишившего субсидии Еврейский камерный театр в Москве.

Прожив прошлый год в Варшаве и имев возможность наблюдать, как еврейская буржуазная и особенно соглашательская пресса использует всякую мелочь для систематической травли советской власти, могу категорически утверждать, что это решение Малого Совнаркома будет ею широко использовано. И решение, в самом деле, мало понятно.

Субсидия на 5 месяцев для всех государственных академических театров в Москве и Петрограде испрашивалась в сумме 132 000 000 рублей (в дензнаках 1922 года), а дополнительно для Еврейского камерного театра в 3 1/2 миллиона рублей (в дензнаках 1922 года), что составляет ежемесячно – 7 миллиардов обычных советских рублей – сумма и сама по себе сравнительно мизерная.

Отказ в такой субсидии трудно объяснить общей нищетой, при решении субсидировать все театры. Еврейская пресса Америки и Польши будет указывать, что в этом решении сказывается пренебрежительное отношение к потребностям еврейских масс и т.д. Здесь к тому же создается общий фронт всей сионистской и бундовской прессы, так как одновременно (правильно с моей

точки зрения) подтверждено и лишение субсидии “Габимы”. А Еврейский камерный театр без субсидии закроемся.

В настоящий момент в Нью-Йорке соглашательская еврейская пресса и организации крайне обнаглели. *Впервые за время русской революции* съезд еврейской Рабочей страховой кассы “Арбетер-Ринг” принял резолюцию против советской власти в связи с процессом эсеров. Это с удовольствием отмечает Абрамович в “Социалистическом вестнике”. Вокруг этого решения завязывается широкая борьба, и решение Малого Совнаркома будет лишь на руки соглашателям.

Мы в настоящее время тратим много энергии и средств на распространение за границей правильных сведений о политике советской власти. 3 1/2 миллиона – сумма небольшая. Оставляя в стороне все доводы культурного и художественного характера, я полагаю, что из соображений общеполитического характера необходимо в срочном порядке восстановить субсидию в 3 1/2 миллиона Еврейскому камерному театру раньше, чем известие об этом дошло до Америки»¹⁶⁶.

Сталин внял аргументам Рафеса. Подчеркнув первый абзац карандашом, он переправил письмо Куйбышеву, который с этого момента непосредственно ведал вопросом о ГОСЕКТе. Возможно, что точка зрения секретарей ЦК по этому поводу сложилась не сразу. И ЦБ Евсекций далеко не сразу узнало о занятой руководством позиции.

Тем временем Е. К. Малиновская, недовольная тем, что постановление от 14 июня вырывает вопрос о субсидии из всего комплекса организационных мер и налоговых льгот, направляет председателю Малого Совнаркома новую бумагу, в которой вновь существование Еврейского камерного театра никак не отражено:

«В основу этого постановления легли заключения особой комиссии, образованной по постановлению Совнаркома от 5 мая. Размер самой субсидии комиссия определила, приняв во внимание целый ряд условий организационного характера, нуждающихся в авторитетном подтверждении, и Нарком просвещения, представив свое ходатайство в Совнарком об утверждении раз-

мера субсидии, просил утвердить и все другие постановления комиссии, против коих в своих отзывах не возражал Наркомфин и РКИ. Между тем Совнарком вынес свое постановление только по п. 4 ходатайства Наркомпроса, утвердив только размер субсидии, и тем финансовое положение театров не в смысле самого размера субсидии, а в смысле организационном осталось по-прежнему не определившимся.

Ввиду изложенного прошу Вас в одном из ближайших заседаний Совнаркома досмотреть ходатайство Наркомпроса, которое, учитывая уже отзывы Наркомфина и РКИ, сводится к следующему:

1. Оставить на денежном снабжении следующие государственные академические театры: Государственный академический Большой театр в Москве (с находящимся на хозяйственном расчете филиалом – Новый театр), Государственный Малый академический театр в Москве, Государственный московский академический Художественный театр (с находящимся на хозяйственном расчете филиалом – IV-я студия), I-ю студию Московского государственного академического Художественного театра, II-ую студию Московского государственного академического Художественного театра, III-ю студию Московского государственного академического Художественного театра, Государственный Камерный театр в Москве, 1 Государственный театр для детей в Москве, студию имени Горького в Москве, Петроградский Государственный Академический оперы и балета (б. Мариинский), Петроградский Государственный драматический театр (б. Александринский), Петроградскую Государственную оперно-балетную студию (б. Михайловский театр).

2. Изменить с 1 мая с.г. существующий порядок финансирования всех остающихся на денежном снабжении театров, переведа их на субсидию с тем, чтобы доходы театров от продажи билетов и пр. поступали в полное распоряжение театров непосредственно, а сама субсидия соответствовала дефициту.

3. Размер субсидии (п. 2) определить по соглашению между Наркомпросом и Наркомфином в сроки применительно к составлению государственного бюджета.

4. Определить постановлением Совнаркома от 14 июня с.г. (пр. № 890, п.8), что субсидия на май – сентябрь 1922 г. предназначена для театров, упомянутых в п.1»¹⁶⁷.

Мнение Е. К. Малиновской не стало решающим. Более того, оно как-то криво отразилось при очередном рассмотрении вопроса.

26 июня 1922 года состоялось очередное заседание Малого Совнаркома, на котором обсуждался вопрос «об оставлении на денежном снабжении государственных академических театров. В результате решили поручить члену Малого Совнаркома Вельману «в недельный срок согласовать вопрос об оставлении на денежном снабжении государственных театров с заинтересованными ведомствами и доложить Малому Совнаркому»¹⁶⁸.

Товарищ Вельман подготовил решение, которое и было утверждено Малым Совнаркомом на заседании 7 июля. В списке театров, которым предназначается субсидия на май – сентябрь 1922 года, на последнем тринадцатом месте появляется Еврейский камерный. Но победа была заминирована следующим пунктом постановления: «Обязать Наркомпрос учесть необходимые кредиты на содержание Еврейского камерного театра»¹⁶⁹. То есть Совнарком, денег на Еврейский камерный театр не выделив, обязывает Наркомпрос перераспределить в его пользу уже полученные средства. Лучшего способа поссорить Еврейский камерный театр, и без того находившийся в изоляции, с московскими труппами придумать было невозможно.

Для того, чтобы упрочить основания для финансирования ГОСЕКТА, 7 июля коллегия Наркомпроса принимает решение «войти с ходатайством в Совнарком о включении в список государственных академических театров Еврейского камерного театра с тем, чтобы добиваться ассигнования дополнительных сумм, исчисленных ранее междуведомственным совещанием по данному вопросу»¹⁷⁰.

А. В. Луначарский уже на следующий день обращается к заместителю председателя Совнаркома А. И. Рыкову с апелляцией:

«Тов. Сталин уведомил меня, что ЦК РКП находит из политических соображений необходимым субсидировать Еврейский

камерный театр, причисленный к Управлению академическими театрами согласно постановлению Совнаркома *без субсидии*.

Я объяснил тов. Сталину, что ничего не имею против субсидирования театра, но ни в коем случае не за счет других актеатров, а из дополнительно ассигнованных сумм.

Самое предложение должен был внести в Совнарком Наркомпрос.

Теперь оказывается, что вчера дело слушалось, внесенное кем-то помимо Наркомпроса, и разрешено в смысле содержания Еврейского камерного театра за счет других.

Протестуя против этого по существу и ссылаясь на формальное обещание тов. Сталина о поддержке ЦК именно в смысле дополнительного ассигнования, прошу вас постановления от 7-го июля по этому поводу не подписывать и направить его к пересмотру в Большом Совнарком»¹⁷¹.

А. И. Рыков препроводил письмо Луначарского Гойхбаргу на заключение и в конце концов принял во внимание просьбу Наркомпроса и перенес вопрос в Большой Совнарком.

10 июля 1922 года А. В. Луначарский посылает телефонограмму Сталину с просьбой довести свое мнение до сведения Совнаркома: «Малый Совнарком, приняв Еврейский камерный театр в число субсидируемых, отказал по недоразумению в дополнительной субсидии. Минимальная дополнительная субсидия на текущий год сравнительно пустая сумма в 20 миллиардов рублей. Согласно нашему с Вами разговору прошу сообщить тов. Цюрупе, чтобы дело в Большом Совнаркоме решили в [нрзб] дополнительной субсидии. Цифра пустая, но выделить ее из нынешних средств [актеатров] невозможно»¹⁷².

Осатаневшая от всевозможных маневров и проволочек Мария Фрумкина, отбросив просительный и извиняющийся тон, 15 июля 1922 года обращается непосредственно к Сталину с почти резким письмом. В нем впервые наряду с политическими соображениями речь идет об изголодавшихся и исстрадавшихся людях:

«История с Еврейским государственным камерным театром приобретает характер сказки про белого бычка, и я убедительно прошу простить меня за то, что я продолжаю беспокоить Вас ею.

Т. Рыков не согласился с постановлением Малого Совнаркома (от 7/VII п.16) о включении театра в число субсидируемых, приостановил исполнение и перенес дело в *Большой Совнарком*.

Я пыталась попасть на прием к т. Рыкову и представить ему свои объяснения. Но вчера потерпела неудачу, а сегодня его нет в Москве.

Т. Сталин, поверьте, что только сознание партийного долга заставляет меня быть настойчивой. Я прошу Вас поговорить с т. Рыковым.

Люди беспартийные, но глубоко преданные делу и идущие с нами, исстрадались, изголодались, деморализованы. Они не могут понять, почему они не имеют права на то, что дается другим театрам такого же характера, которые высший художественный орган Республики в порядке очередности поставил ниже их. Они считают, что это только из-за еврейства.

Здесь вокруг АРА и помощи погромленным околачиваются разные матерые представители еврейской крупной и мелкой буржуазии Америки. Они все разнохивают и обо всем сообщают в желтую печать. Именно сейчас, когда коммунистическая партия Америки считает компанию среди еврейских рабочих центральной задачей, мы не должны давать им таких козырей»¹⁷³.

Продолжала наседать Мария Фрумкина и на Куйбышева:

«Убедительно прошу принять меня, чтоб окончательно договориться о том, как мне действовать в связи с еврейским театром. История тянется уже давно, и уже неделя прошла со времени нашего разговора с т. Сталиным, но дело с места не двигается. ЦБ поставлено в очень тяжелое положение по отношению к работникам театра. Я думаю, что если и т. Сталин, и Вы пришли к выводу о необходимости по политическим соображениям помочь театру, то должно найти путь для этого»¹⁷⁴.

Вероятно, буквально несколькими днями позже Фрумкина вновь обращается к Куйбышеву за разъяснениями:

«Мне очень хотелось бы больше не беспокоить Вас вопросом о театре, но так как Наркомпрос до сих пор не осведомлен о Вашей и т. Сталина точке зрения, получается крайне неудобное и тягостное положение.

С Гойхбаргом переговоры велись, а Наркомпрос ничего не знает.

Сегодня заседание коллегии Наркомпроса, в котором обсуждается еще раз вопрос о театре. Необходимо до заседания снести или с Луначарским, или с Максимовским. Иначе выйдет еще большее недоразумение.

Я не смею входить в суждение о тех мотивах, по которым, очевидно, считается неудобным изложить точку зрения Вашу и т. Сталина в *письменной* форме. Но не могу не довести до Вашего сведения, что т. Гойхбарг *настойчиво* подчеркивает этот факт (“а бумажки все-таки не написали”), – и что Наркомпрос при этих условиях, по меньшей мере, не может быть настроен *активно* поддержать театр»¹⁷⁵.

На ее письме Куйбышев фиксирует «27 июня – разговаривал с Гойхбаргом».

Видимо, посчитав фигуру Марии Фрумкиной недостаточно внушительной, ЦБ Евсекций выпускает на арену свое руководство.

30 июня 1922 года А. Мережин, заместитель секретаря ЦБ Евсекций, и Лобова, заведующий подотделом Нацмена, обращаются к председателю Малого Совнаркома А. Г. Гойхбаргу: «12-го июня Малый Совнарком рассматривал ходатайство тов. Луначарского о субсидировании государственных театров»¹⁷⁶. Удовлетворив ходатайство в отношении ряда театров, Совнарком отказал в субсидии Государственному Еврейскому камерному театру.

По политическим соображениям, изложенным в прилагаемой при сем копии с письма на имя тов. Куйбышева, ЦБ Евсекций при ЦК РКП просит принять меры к пересмотру вопроса и ассигновании ГОСЕКТу испрашиваемой им субсидии в размере 3 1/2 миллиона рублей»¹⁷⁷.

Сохранился и текст приложенного письма, подписанного также А. Мережиным. Адресовался он первоначально Сталину, чья фамилия тщательно зачеркнута, вероятно, в связи с тем, что вопрос перешел в другое ведение. Фамилия Куйбышева вписана в машинописный текст уже чернилами. Копия письма предназначалась председателю Малого Совнаркома А. Г. Гойхбаргу:

«В течение ряда месяцев Евбюро Наркомпроса по соображениям преимущественно политического характера отстаивало всеми доступными ему советскими путями существование Государственного Еврейского камерного театра. Ныне все советские пути исчерпаны. Малый Совнарком, отпустив значительную сумму в 132 000 000 руб. (на 1922 год) на содержание государственных театров, отказал в субсидии в 3 миллиона рублей ГОСЕКТу. Представитель Наркомпроса тов. *Малиновская*, действия которой (несвоевременное включение театра в общую смету и т.д.) и привели к этому исходу – приняла это без всякого протеста. Таким образом, советских путей у Евбюро Наркомпроса больше нет или, если и есть, то столь затяжные, что это равносильно отсутствию таковых.

ЦБ Евсекций считает, что закрытие Еврейского государственного театра при условии сохранения значительной субсидии за всеми б. императорскими и основанными буржуазными меценатами русскими театрами будет использовано в Польше и Америке врагами советской власти для травли Советской России (уже при первом намеке на возможное закрытие варшавский “Гайнт” писал, что в Советской России принцип “кроме евреев” остается в силе) и внесет крайнее смущение в ряды еврейских рабочих России и заграницы. Оно считает необходимым просить Вас содействовать *скорейшему исправлению этой ошибки*.

При этом ЦБ Евсекций просит Вас принять во внимание, что

1) Ни один из ведающих театральным делом Республики центров не отрицал, что Государственный еврейский камерный театр по своему характеру, квалификации своих руководителей и преследуемым им задачам есть серьезное художественное начинание, ни в чем не уступающее другим, оставленным на субсидии, русским театрам. Лишь на днях Научно-художественная секция Государственного Ученого Совета признала его заслуживающим субсидии и в *порядке очереди* поставила его вперед студий Художественного театра, которые оставлены на субсидии.

2) В настоящих условиях ни одно серьезное начинание в области искусства не может продержаться иначе, как с правитель-

ственной поддержкой. Это признал и Совнарком, постановив ассигновать театрам значительные суммы, несмотря на переживаемые финансовые затруднения.

3) Театр “Габима”, снятый с государственного снабжения и финансирования Ларинской комиссией еще в октября прошлого года (ГОСЕКТ был ею оставлен в списке гостеатров) пользуется исключительной поддержкой еврейской буржуазии, как в России, так и за границей.

4) “Нэп” подвел под “Габиму” еще более солидную базу. Тот же “Нэп” (колоссальные расходы, например, по коммунальным услугам) делает совершенно безнадежным существование ГОСЕКТа без субсидии. Он и при субсидии (ничтожной) держался лишь исключительно самоотвержением его работников.

5) В 1920 году политические соображения заставили ЦК в отмену постановления ЦБ и коллегии НКП восстановить субсидию “Габиме”. Это не осталось тайной для зарубежной буржуазии, которая торжествовала победу.

6) ЦБ позволяет себе указать, что сейчас, в 1922 году, при изменившейся политической обстановке не менее веские политические соображения должны были бы диктовать по отношению к ГОСЕКТу по меньшей мере такую же осторожность, которая в свое время была проявлена по отношению к сионистско-гебраистской “Габиме”.

Ввиду изложенного ЦБ ходатайствует о содействии скорейшему восстановлению субсидии ГОСЕКТу»¹⁷⁸.

Куйбышев явно предпринимал какие-то шаги, обсуждал вопрос с председателем Малого Совнаркома Гойхбаргом, но и ЦБ Евсекций, и Наркомпрос продолжали оставаться в неведении.

24 июля 1922 года Грановский вновь обращается в ЦБ Евсекций: «Как руководитель ГОСЕКТа прошу поставить в срочном порядке вопрос о театре. Тт. Фрумкина и Литваков всесторонне знакомы с положением ГОСЕКТа. Конкретно необходимо в данную минуту дать возможность просуществовать работникам театра 1 месяц до открытия и затем организовать систематическую поддержку театра.

Я, к глубокому сожалению, после 3-х лет работы должен снять с себя ответственность за театр и просить ЦБ авторитетно разрешить означенный вопрос»¹⁷⁹.

На этом письме Грановского сохранилась резолюция А. Чермеринского, свидетельствующая о том, что А. Мережин и М. Фрумкина пытались поддержать театр из средств Еврейского комиссариата: «Я категорически против того, чтобы театр взять на содержание Евкоматом, всю ответственность возлагаю на гг. Мережина и Фрумкину, которые это сделали».

25 июля 1922 года состоялось обсуждение вопроса о Еврейском камерном театре на заседании Совнаркома под председательством А. И. Рыкова. Вероятно, не заступничество Марии Фрумкиной, выступавшей от Наркомнаца, но давление секретарей ЦК РКП (б) И. В. Сталина и В. В. Куйбышева обусловило решение «выдать дополнительное ассигнование для субсидирования Еврейского театра – в сумме 3½ миллионов рублей (в знаках 1922 года) до 1 октября»¹⁷⁷.

Грановский получил то, о чем просил: средства, позволяющие дожить до открытия сезона. Но «систематическая поддержка театра» так и оставалась недостижимой целью.

На этом изматывающая борьба за выживание, увы, не закончилась. Она только открывала длительную серию всевозможных «закрываний» театра.

¹ Объяснительная записка к плану работ на 1920 год за подписью А. Грановского, заведующего театром, и С. Вовси, заведующего сценической частью, от 4 февраля 1920 года. Подписанный маш. текст. – ЦГАСПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2132. Л. 4.

² Литваков М. Пять лет Государственному еврейскому камерному театру (1919–1924). М., 1924. С. 10. (Пер. с идиш А. Борисова).

³ Там же. С. 11.

⁴ Шатских А. С. Марк Шагал в Еврейском камерном театре // К истории ГОСЕТа: Сборник статей и материалов / Ред.-сост. З. А. Абдуллаева и Н. Б. Ласкина. – Архив автора. Л. 188.

⁵ Шагал М. Моя жизнь. М., 1994. С. 162.

⁶ Эфрос А. Профили. М., 1930. С. 201.

⁷ Шагал М. Указ. соч. С. 162.

⁸ Там же. С. 159–160.

⁹ «Вечер Шолом-Алейхема». Постановка – А. Грановский. Художник – М. Шагал. Композитор – И. Ахрон.

«Агенты»: Якногос – С. Михоэлс, Ламтерншиссер – Х. Крашинский, Бакфиш – Н. Нефеш, Туркельтауб – С. Мельников, М. Штейман, Его жена – Е. Вайнер, Абраша – А. Кизельштейн.

«Испорченный праздник». Мальчик – Б. Бяльская.

«Мазлтов». Реб Алтер – С. Михоэлс, Бейле – Е. Вайнер, Л. Ром, Фрадл – Е. Эпштейн, Э. Карчмер, Хаим – М. Штейман, Маша – А. Кизельштейн, Миша – Э. Бокштейн, Мадам – И. Абрагам. – Программа к спектаклю Еврейского камерного театра «Вечер Шолом-Алейхема». Типограф. Зима 1921 года. – РГА-ЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 7. Л. 148 об.

¹⁰ *Базан Л.* «Шагаловская шкатулка» // Шагаловский сборник / Ред.-сост. Д. Симонович. Витебск, 1996. С. 57.

¹¹ *Шатских А. С.* Указ. соч. С. 191.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 194.

¹⁵ Там же. С. 195.

¹⁶ *Евреинов Н.* Зачатки трагедии в Древней Руси (компендий подготавливаемой к печати работы «Ряженая коза и начало древнерусской трагедии» // Жизнь искусства. Пг., 1921. № 697–699. С. 1.

¹⁷ *Евреинов Н. Н.* Азazel и Дионис: О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов. Л., 1924. С. 13.

¹⁸ См.: *Евреинов Н. Н.* Театр и эшафот. К вопросу о происхождении театра как публичного института / Публ., вступит. текст и примеч. В. В. Иванова // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра / Сост., общ. ред. – В. В. Иванов. М., 1996. С. 14–44.

¹⁹ *Harshav B.* Mark Chagall: the Lost Jewish World. N-Y., 2006; *Mark Chagall and His Times. A Documentary Narrative. With translations from Russian, Yiddish, French, German and Hebrew by Benjamin and Barbara Harshav.* Stanford, Calif., 2004.

²⁰ *Amishai-Maizel Z.* Chagall's Murals for the Jewish State Chamber Theater. Vitali, 1991. P.107–128; *Chagall's Jewish In-Jokes //Journal of Jewish Art.* Vol. 5. 1978. P.76–93.; *Chagall and the Jewish Revival: Center or Periphery? // Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance Avant Garde Art. 1912–1928.* Jerusalem, 1987. P. 71–100.

²¹ *Кацис Л.* Еврейское барокко в русском авангарде // Авангард в барокко – барокко в авангарде. Тезисы международной конференции. М., 1992; *Мистическое пространство Шагала // Канон и свобода. Проблема еврейского пластического искусства.* М., 2003. С. 123–130; *К поэтике и поэзии еврейской эмиграции в творчестве Марка Шагала («Введение в новый еврейский театр» Марка Шагала: Париж – Москва – Париж – Нью-Йорк – Париж. Стихи Шагала: Париж – Лиссабон – Нью-Йорк – Париж) // Еврейская эмиграция из России.* М., 2007 (В печати).

²² Объяснительная записка к плану работ на 1920 год за подписью *А. Грановского*, заведующего театром, и *С. Вовси*, заведующего сценической частью, от 4 февраля 1920 года. Л. 4.

²³ *Эфрос А.* Начало // Соломон Михайлович Михоэлс: Статьи, беседы, речи; Воспоминания о Михоэлсе / Вступит. ст., ред. и примеч. К. Л. Рудницкого. 3-е изд., доп. М., 1981. С. 332.

²⁴ Там же. С. 331.

²⁵ *Литваков М.* Указ. соч. С. 44.

²⁶ *Шагал М.* Указ. соч. С. 164.

²⁷ *Эфрос А. М.* Художники театра Грановского // Искусство. М., 1928. Т. IV. Кн. 1–2. С. 62.

²⁸ *Загорский М.* Михоэлс. М.-Л., 1927. С. 16–17.

²⁹ План работы Еврейского камерного театра на 1920 год. 4 февраля 1920 года. Подписанный маш. текст. – ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2132. Л. 3.

³⁰ *Шагал М.* Указ. соч. С. 164.

³¹ *Эфрос А. М.* Художники театра Грановского. С. 63.

³² Там же. С. 388.

³³ *Гринвальд Я.* Михоэлс. М., 1948. С. 20.

³⁴ Там же.

³⁵ *Любомирский И.* Михоэлс. М., 1938. С. 40–41.

³⁶ *Добрушин И., Нотович М.* Московский государственный еврейский театр. Автограф. 1941 // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 6. Ед. хр.165. Л. 8.

³⁷ Там же. Л. 9.

³⁸ См.: Там же. Л. 9–19.

³⁹ *Гринвальд Я.* Указ. соч. С. 22.

⁴⁰ *Эфрос А.* Начало. С. 332.

⁴¹ *Любомирский И.* Указ. соч. С. 38.

⁴² Там же. С. 36.

⁴³ *Янтарев Е.* Еврейский камерный театр. «Вечер Шолом-Алейхема» // Театр и музыка. М., 1922. № 11. 12 декабря. С. 236.

⁴⁴ *Эфрос А. М.* Художники театра Грановского. С. 59.

⁴⁵ *Литваков М.* Указ. соч. С. 16–17.

⁴⁶ *Уриэль [О. С. Литовский].* Студия Государственного Еврейского камерного театра // Известия ВЦИК. М., 1921. № 7 (1150). 13 января. С. 4.

⁴⁷ *Угрюмов Д.* «Вечер Шолом-Алейхема» // Коммунистический труд. М., 1921. № 451. 30 сентября. С. 4.

⁴⁸ *Янтарев Е.* Указ. соч. С. 236.

⁴⁹ *Эфрос А.* Начало. С. 329.

⁵⁰ *Янтарев Е.* Указ. соч. С. 236.

⁵¹ См., например: *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра: От истоков до середины XX века. М., 1997. С. 512.

⁵² Машинописная перепечатка газетной статьи без указания выходных данных хранится в архиве ГОСЕТА [Весна 1922 года]. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 361. Л. 4.

⁵³ «Гет» («Развод») Шолом-Алейхема. Постановка – А. Грановский. Художник – И. Рабицев. Композитор – А. Крейн.

Рувн-Герш – И. Рогалер, Соре-Ханце – С. Ротбаум, И. Абрагам, Этл – Ю. Минкова, Э. Карчмер, Мотл – Я. Гертнер, Б. Ингстер, Шолом-Шадхн – В. Зускин, М. Гольдблат, Орке-Ров – Х. Крашинский, Н. Нефеш, Фруме-Либе – Р. Именитова, Е. Шапиро. Толпа – артисты театра.

⁵⁴ М[арголин] С. «Вечер Шолом-Алейхема» (Еврейский камерный театр) // Новый зритель. М., 1924. № 2. 15 января. С. 9.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Литваков М. Указ. соч. С. 84.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Л[юбомирский] И. «Гет» («Развод»). Еврейский камерный театр // Известия ВЦИК. М., 1924. № 4. 5 января. С. 6.

⁵⁹ Мееров Д. Новая постановка «Гет» // Рампа. М., 1924. № 2. 8–13 января. С. 7.

⁶⁰ «Доктор» Шолом-Алейхема. Постановка – А. Грановский. Художник – Н. Альтман. Музыка – А. Крейн.

Хаим-Лейб – И. Шидло, Т. Хазак, Хана-Лея – С. Ротбаум, Ю. Минкова, Абрамчик, их сын – Б. Ингстер, Я. Гертнер, Верочка, их дочь – Л. Розина, Е. Шапиро, Товарищ Абрамчика – М. Ней, Д. Финкелькраут, Подруга Верочки – А. Мазур, Л. Мурская, Шолом-Шадхн – С. Михоэлс, М. Гольдблат, Врачи – А. Баславский, Д. Чечик, И. Лурье, Прислуга – Е. Эпштейн, Е. Абрамович.

⁶¹ Дейч А. «Доктор» в ГОСЕТе // Новый зритель. М., 1925. № 50. 15 декабря. С. 10.

⁶² Цит. по: Ройзман М. Государственный еврейский театр. «Доктор» // Искусство трудящимся. М., 1925. № 25. 24 ноября. С. 7.

⁶³ Там же.

⁶⁴ Дейч А. Указ. соч. С. 11.

⁶⁵ Волконский С. Мои воспоминания: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 333.

⁶⁶ См.: Брамсон Р. М. Краткая летопись жизни и творчества С. М. Михоэлса // Соломон Михайлович Михоэлс. Указ. изд. С. 539. Затем эта датировка без каких-либо дополнительных аргументов была воспроизведена в книге Беатрис Пикон-Валлен (*Picon-Vallin B. Le Théâtre juif soviétique pendant les années vingt. Paris, 1973. P. 68*) и в диссертации Фаины Бурко (*Burko F. The Soviet Yiddish Theatre in the Twenties. Southern Illinois University, 1978. P. 52*). Но еще более удивительную датировку предлагает один из руководителей тогдашнего ГОСЕТа Моше Литваков в своей книге «Пять лет Государственному еврейскому камерному театру»: «7-го ноября, в пятую годовщину Октябрьской революции Государственный еврейский камерный театр в счет окончательного открытия сезона распахнул на мгновение свои двери и показал собравшимся в огромном количестве зрителям революционную постановку – “Перед рассветом” А. Вайтера» (С. 35). Здесь несомненна аберрация памяти. Ведь об «огромном количестве зрителей» никак речь не могла идти применительно к крохотному залу на 90 мест по адресу Большой Чернышевский переулок, д. 12. И уж никак премьера не могла состояться 7 ноября 1922 года, что не исключает того факта, в годовщину Октябрьской революции спектакль был сыгран в помещении театра на Малой Бронной, где труппа играла с 12 апреля 1922 года, и перед спектак-

лем с пламенной, многим запомнившейся речью выступил сам М. Литваков, что, вероятно, и сыграло решающую роль в его ошибке.

⁶⁷ *Клейнер И. М.* Указатель режиссерских работ А. М. Грановского. 1914–1927. Составлен [1927–1928]. Автограф. – ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 584. Д. 7. Л. 1.

«Перед рассветом» А. Вайтера. Постановка и оформление – А. Грановский. Композитор – И. Ахрон.

Она – А. Эрез, 1-й гость – Н. Нефеш, 2-й гость – М. Штейман, 3-й гость – Я. Гертнер, Он – М. Норвид, Дед – С. Михозлс, Отец – И. Шидло, Мать – Л. Ром, Вдова – Р. Именитова, Сын – О. Лихтенштейн, Девушка – Люмбер, Юноша – Е. Шнеерсон, Погибшая – С. Ротбаум.

⁶⁸ Список очередности музыкальных вставок в спектакле «Фарто». Машинопись, автограф. 1921 год. – ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 584. Ед. хр. 61. Л. 1.

⁶⁹ Отношение ЦБ Евсекций в Управление Еврейского камерного театра от 15 февраля 1921 года. Маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 4.

⁷⁰ *Эфрос А.* Начало. С. 328.

⁷¹ *Литваков М.* Указ. соч. С. 35.

⁷² Там же. С. 36.

⁷³ Там же. С. 38.

⁷⁴ Там же. С. 37.

⁷⁵ *Эфрос А.* Начало. С. 328.

⁷⁶ См.: Театральные празднества // Известия ВЦИК. М., 1921. № 127 (1270). 12 июня. С. 1.

⁷⁷ С датировкой премьеры «Мистерии-буфф» происходят те же странности. В «Летописи» Р. Брамсон стоит дата 24–26 июля 1921 года (С. 595), что уже вызывает сомнение. Ведь III конгресс Коминтерна открылся 22 июня и продолжался до 12 июля. Очевидно, что спектакль, готовившийся для делегатов III конгресса Коминтерна, не мог быть показан спустя две недели после окончания конгресса. В протоколах заседания комиссии по организации III конгресса Коминтерна от 15 июня 1921 года дата премьеры определена – 25 июня 1921 года (РГАСПИ. Ф. 490. Оп. 1. Д. 13. Л. 42). Грановский назначенные сроки выдержал. Газетная афиша «Сегодня в театрах» (Правда. М., 1921. № 136. 25 июня. С. 2) сообщает о спектакле 25 июня 1921 года. В архиве С. Михозлса сохранилась программа спектакля, на верхнем поле которой рукой Михозлса написано: «24–25–26 июня 1921 [года]. III конгресс Коминтерна». – РГАЛИ. Ф. 2693. Оп. 1. Ед.хр. 178. Л. 1.

⁷⁸ *Азарх-Грановская А. В.* Воспоминания. Беседы с В. Д. Дувакиным. Иерусалим – Москва, 2001. С. 104.

⁷⁹ *Эфрос А.* Начало. С. 323.

⁸⁰ *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 29. С. 13.

⁸¹ Там же.

⁸² См.: *Брамсон Р. М.* Краткая летопись жизни и творчества С. М. Михозлса. (С. 539), а также: *Picon-Vallin B.* Le Théâtre juif soviétique pendant les années

vingt (Paris, 1973. P. 68) и диссертация Фаины Бурко (Burko F.): The Soviet Yiddish Theatre in the Twenties (Southern Illinois University, 1978. P. 53).

⁸³ «Бог мести» Ш. Аша. Постановка – А. Грановский. Художник – И. Рабинович.

Екл Шапшович – С. Михоэлс, Сора, его жена – И. Абрагам, Ривкеле, его дочь – А. Кизельштейн, Манка, 1-я девушка из дома – А. Эрез, Е. Эпштейн, Гиндель – Е. Вайнер, 2-я девушка – Э. Карчмер, Бася, 3-я девушка – Б. Бяльская, Рейзл, 4-я девушка – Р. Именитова, Л. Мурская, Шлойме, друг Гиндель – М. Штейман, Реб Эле – И. Розенбаум, Сойфер – Н. Нефеш, Чужой еврей – И. Рабинович, Старая нищая – Л. Ром, Нищие – Я. Гертнер, Б. Ингстер, О. Лихтенштейн, Р. Именитова, Л. Мурская, Е. Эпштейн, А. Эрез. – Программа спектакля Еврейского камерного театра «Бог мести», посвященного театральному празднеству в честь III съезда Коминтерна. М., 1921, июнь. Автограф. – ЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 584. Д. 9.

⁸⁴ Театральные празднества // Известия ВЦИК. М., 1921. № 127 (1270). 12 июня. С. 1.

⁸⁵ Календарь. Государственный еврейский камерный театр // Вестник театра. М., 1921. № 78–79. 4 января. С. 25.

⁸⁶ Марков П. «Бог мести» (Еврейский камерный театр) // Театральное обозрение. М., 1921. № 6. С. 7.

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Сыркина Ф. Рабинович в ГОСЕТе // К истории ГОСЕТа... Архив автора. Л. 243–244.

⁸⁹ Литваков М. Указ. соч. С. 42.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ Там же.

⁹² Там же.

⁹³ Там же. С. 41.

⁹⁴ Загорский М. Указ. соч. С. 14.

⁹⁵ Любомирский И. Указ. соч. С. 12.

⁹⁶ Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 2. С. 450.

⁹⁷ Дистовсуд над постановкой «Мистерии-буфф» // Коммунистический труд. М., 1921. № 397. 28 июля. С. 2.

⁹⁸ Литваков М. Указ. соч. С. 39.

⁹⁹ По театрам // Театральное обозрение. М., 1921. № 10. 27 декабря. С. 11.

¹⁰⁰ Там же.

¹⁰¹ «Уриэль Акоста» К. Гуцкова. Композиция спектакля – А. Грановский. Редакция текстов – М. Литваков. Художник – Н. Альтман. Композитор – С. Розовский. Режиссер – С. Михоэлс. Режиссер-хореограф – Л. Гальперин. Уриэль Акоста – С. Михоэлс, Манассе Вандерстатен – Н. Нефеш, Юдифь, его дочь – С. Ротбаум, Де Сильва – М. Норвид, Де Сантос – М. Штейман, Бен Акиба, глава раввината – И. Розенбаум, В. Зускин, Бен Иохан – И. Шидло, Эсфирь, мать Уриэля – Е. Вайнер, Л. Ром, Рувим, брат Уриэля – В. Зускин, Я. Гертнер, Иоэль, брат Уриэля – Я. Гертнер, О. Лихтенштейн, Ван дер Эмбден, раввин – Х. Кра-

шинский, 1-й раввин – М. Ней, 2-й раввин – М. Гамеров, Слуга де Сильвы – Гершуни, Слуга Вандерстатена – Г. Бар Сиони, Служка синагоги – Б. Ингстер, Паж – Е. Шапиро, Гости – Л. Мурская, Р. Именитова, Э. Бокштейн, И. Рогалер, Я. Гертнер, М. Аскинази, Э. Якир, А. Мазур, И. Абрагам, В. Гиршович, С. Соломонов, Л. Ром, Е. Гехтман, С. Островская, А. Баславский, Э. Карчмер, М. Бродянский, Служки – Е. Эпштейн, С. Цейтлина, Л. Розина, Х. Шварцман, М. Бродянский. – Программа к спектаклю Еврейского камерного театра «Уриэль Акоста» по пьесе К. Гуцкова. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 437. Л. 142.

¹⁰² По театрам // Театральное обозрение. М., 1922. № 6–16. 4 апреля. С. 10.

¹⁰³ *Шершеневич В.* Электричество на театре // Театральная Москва. 1922. № 53. 15–20 августа. С. 3–5.

¹⁰⁴ *Я.* «Уриэль Акоста» // Экран. М., 1922. № 29. 17 апреля. С. 9.

¹⁰⁵ *Гусман Б.* «Уриэль Акоста» в Еврейском камерном театре // Правда. М., 1922. № 85. 19 апреля. С. 3.

¹⁰⁶ *Блюм О.* «Уриэль Акоста» (Еврейский камерный театр) // Театральная Москва. 1922. № 37. 25–30 апреля. С. 8.

¹⁰⁷ *Гусман Б.* Указ. соч.

¹⁰⁸ *Блюм О.* Указ. соч.

¹⁰⁹ Там же.

¹¹⁰ Машинописная перепечатка газетной статьи без указания выходных данных хранится в архиве ГОСЕТА [Весна 1922 года]. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 361. Л. 21–22.

¹¹¹ *Ветров А.* Работа Альтмана // Экран. М., 1922. № 30. С. 7.

¹¹² Там же.

¹¹³ Машинописная перепечатка газетной статьи без указания выходных данных хранится в архиве ГОСЕТА [Весна 1922 года]. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 361. Л. 22.

¹¹⁴ *Литваков М.* Указ. соч. С. 47.

¹¹⁵ *Марголин С.* Два еврейских театра («Уриэль Акоста» и «Гадибук») // Экран. М., 1922. № 30. С. 5–6.

¹¹⁶ *Литваков М.* Указ. соч. С. 47.

¹¹⁷ *Гринвальд Я.* Указ. соч. С. 27.

¹¹⁸ *Геронский.* Первое впечатление // Экран. М., 1922. № 30. С. 7.

¹¹⁹ *Блюм О.* Указ. соч.

¹²⁰ *Марков П. А.* О театре. В 4 т. М., 1974. Т. 2. С. 451.

¹²¹ *М[арголин] С.* «Вечер Шолом-Алейхема» (Еврейский камерный театр) // Новый зритель. М., 1924. № 2. 15 января. С. 9.

¹²² *Геронский.* Указ. соч.

¹²³ *Блюм О.* Указ. соч.

¹²⁴ *Геронский.* Указ. соч.

¹²⁵ Там же.

¹²⁶ *Гринвальд Я.* Указ. соч. С. 24–25.

¹²⁷ *Марголин С.* Указ. соч.

¹²⁸ *Литваков М.* Указ. соч. С. 49.

- ¹²⁹ Там же. С. 50.
- ¹³⁰ Машинописная перепечатка газетной статьи без указания выходных данных хранится в архиве ГОСЕТА. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 361. Л. 25.
- ¹³¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч.: В 55 т. М., 1965. Т. 53. С. 142.
- ¹³² Там же. С. 158.
- ¹³³ Там же.
- ¹³⁴ См.: Отношение *М. К. Владимирова*, зам. наркома финансов, в Совнарком от 8 июня 1922 года. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 19. Оп. 1. Д. 507. Л. 260 об.
- ¹³⁵ Докладная записка дирекции Московского государственного еврейского театра. Маш. 1925 год. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 175–176.
- ¹³⁶ См.: Протокол заседания Президиума ВЦИК от 15 декабря 1921 года. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. 1235. Оп. 38. Д. 89. Л. 2.
- ¹³⁷ Протокол заседания Президиума ВЦИК от 15 декабря 1921 года. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. 1235. Оп. 38. Д. 89. Л. 5.
- ¹³⁸ Отношение *Ю. Ларина*, председателя комиссии ВЦИК, А. Чемеринскому, секретарю ЦБ Евсекций, от 2 января 1922 года. Заверенная маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 13.
- ¹³⁹ Распоряжение № 29 от 14 декабря 1921 года за подписью заместителя заведующего ТEO Главполитпросвета (ГПП) В. В. Тихоновича. Заверенная маш. копия. – ГАРФ. Ф. А-2313. Оп. 6. Д. 93. Л. 127.
- ¹⁴⁰ Распоряжение по Наркомпросу № 69/516 за подписью *А. В. Луначарского* от 14 февраля 1922 года. Заверенная маш. копия. – ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 4. Д. 15. Л. 168.
- ¹⁴¹ Приказ № 126 по Управлению государственных академических театров от 25 февраля 1922 года. Заверенная маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 19. Оп. 1. Д. 507. Л. 266.
- ¹⁴² Записка *А. В. Луначарского* в Главполитпросвет Наркомпроса. Маш. копия. Б.д. – РГАСПИ. Ф. 19. Оп. 1. Д. 507. Л. 268.
- ¹⁴³ Докладная записка Главполитпросвета в Малый Совнарком от 7 августа 1922 года. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. 130. Оп. 6. Д. 95. Л. 309 об.
- ¹⁴⁴ Письмо *М. Я. Фрумкиной* Г. И. Леплевскому, члену Малого Совнаркома, от 27 апреля 1922 года. Автограф. – ГАРФ. Ф. 130. Оп. 6. Д. 69. Л. 59–59 об.
- ¹⁴⁵ Выписка из постановления Совнаркома на заседании от 5 мая 1922 года. Заверенная маш. копия – ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 4. Д. 15. Л. 181; ГАРФ. Ф. 1235. Оп. 39. Д. 40. Л. 44.
- ¹⁴⁶ Выписка из протокола № 873 заседания Малого Совнаркома от 5 мая 1922 года. Заверенная маш. копия. – ГАРФ. Ф. 1235. Оп. 39. Д. 40. Л. 43.
- ¹⁴⁷ Протокол № 2 заседания комиссии, образованной на основании решения Малого Совнаркома от 5 мая 1922 года, от 17 мая 1922 года. Заверенная маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 19. Оп. 1. Д. 507. Л. 247 об.
- ¹⁴⁸ Протокол № 105 заседания ЦБ Евсекций от 6 мая 1922 года. Заверенный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 69. Л. 125 об.

¹⁴⁹ Отношение *Е. К. Малиновской*, управляющей государственными академическими театрами, в коллегию Наркомпроса от 16 мая 1922 года. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 1127. Л. 7, 7 об.

¹⁵⁰ Отношение *Ф. Я. Зимовского*, секретаря коллегии Наркомпроса, в Управление государственными академическими театрами (УГАТ) от 19 мая 1922 года. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 1127. Л. 9.

¹⁵¹ Отношение *Е. К. Малиновской*, управляющей государственными академическими театрами, в коллегию Наркомпроса от 20 мая 1922 года. Заверенная маш. копия. – ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 1127. Л. 11.

¹⁵² Там же. Л. 12.

¹⁵³ См. главу «На весах Иова» в моей книге «Русские сезоны театра “Габима”» – (М., 1999. С. 42–82).

¹⁵⁴ Отношение *Е. К. Малиновской*, управляющей государственными академическими театрами, в Совнарком от 26 мая 1922 года. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 884. Л. 14–14 об.

¹⁵⁵ Отношение Наркомфина за подписью *М. К. Владимировой*, зам. наркома, в Совнарком от 8 июня 1922 года. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 19. Оп. 1. Д. 507. Л. 260 об.; ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 884. Л. 20–20 об; Заверенная маш. копия; ГАРФ. Ф. 1235. Оп. 39. Д. 40. Л. 39–40.

¹⁵⁶ Заключение Наркомата РКИ от 2 июня 1922 года. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 19. Оп. 1. Д. 507. Л. 262.

¹⁵⁷ Проект статута об Управлении Государственными театрами и зрелищными предприятиями. 1922. Заверенная маш. копия. – ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 1. Д. 884. Л. 10–10 об.

¹⁵⁸ См.: Там же. Л. 11.

¹⁵⁹ Отношение Совнацмена В.И. Максимовскому, зам. наркома просвещения, от 10 июня 1922 года. Заверенная маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 19. Оп.1. Д. 507. Л. 184–184 об.

¹⁶⁰ Выписка из протокола № 40/м заседания Президиума ВЦИК от 12 июня 1922 года. Заверенная маш. копия. – ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 4. Д. 15. Л. 203.

¹⁶¹ Выписка из протокола № 11 заседания финансового комитета Совнаркома от 12 июня 1922 года. Заверенная маш. копия. – ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 4. Д. 15. Л. 209.

¹⁶² См.: Выписка из протокола № 12 заседания Научно-художественной секции ГУСа об утверждении списка театров, пользующихся государственной субсидией. 12 июня 1922 года. Маш. копия. – ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 4. Д. 15. Л. 204.

¹⁶³ Протокол № 890 пленарного заседания Малого Совнаркома от 14 июня 1922 года. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. 130. Оп. 6. Д. 85. Л. 4.

¹⁶⁴ Отношение *И. И. Гливенко*, заведующего Главнаукой, и *А. М. Родионова*, заведующего художественным отделом Главнауки, в комиссию, образованную постановлением Совнаркома от 5 мая 1922 года, от 17 июня 1922 года. Маш. копия. – ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 4. Д. 15. Л. 215.

¹⁶⁵ Письмо *А. М. Грановского* А. Мережину, заместителю секретаря ЦБ Евсекций, от 20 февраля 1922 года. Автограф. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 18.

¹⁶⁶ Отношение *М. Г. Рафеса*, члена ЦБ Евсекций, И. В. Сталину, секретарю ЦК РКП (б), от 21 июня 1922 года. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 84. Д. 420. Л. 102–103.

¹⁶⁷ Отношение *Е. К. Малиновской*, управляющей государственными академическими театрами, А. Г. Гойхбаргу, председателю Малого Совнаркома, от 22 июня 1922 года. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 19. Оп. 1. Д. 507. Л. 280–280 об.

¹⁶⁸ Протокол № 896 заседания Малого Совнаркома от 26 июня 1922 года. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. 130. Оп. 6. Д. 90. Л. 3.

¹⁶⁹ Протокол № 901 пленарного заседания Малого Совнаркома от 7 июля 1922 года. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. 130. Оп. 6. Д. 95. Л. 15 об.; РГАСПИ. Ф. 19. Оп. 1. Д. 507. Л. 285 об.

¹⁷⁰ Постановление Наркомпроса от 7 июля 1922 года. Протокол № 30. Заверенная маш. копия. – ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 4. Д. 15. Л. 59.

¹⁷¹ Отношение *А. В. Луначарского*, наркома просвещения, А. И. Рыкову, зам. председателя Совнаркома, от 8 июля 1922 года. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 19. Оп. 1. Д. 507. Л. 287.

¹⁷² Телефонограмма *А. В. Луначарского* И. В. Сталину от 10 июля 1922 года. – РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 84. Д. 420. Л. 128.

¹⁷³ Письмо *М. Я. Фрумкиной*, члена ЦБ Евсекций, И. В. Сталину, секретарю ЦК РКП (б), от 15 июля 1922 года. Автограф на бланке ЦК РКП (б). – РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 84. Д. 420. Л. 118.

¹⁷⁴ Письмо *М. Я. Фрумкиной*, члена ЦБ Евсекций, В. В. Куйбышеву, секретарю ЦК РКП (б). [Конец июня 1922 года]. Автограф. – РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 84. Д. 420. Л. 113.

¹⁷⁵ Письмо *М. Я. Фрумкиной*, члена ЦБ Евсекций, В. В. Куйбышеву, секретарю ЦК РКП (б). Автограф. [Конец июня 1922 года]. – РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 84. Д. 420. Л. 112.

¹⁷⁶ Как видно из вышеприведенных документов, Малый Совнарком рассматривал ходатайство Наркомпроса не 12, а 14 июня. 12 июня же вопрос рассматривался и финансовой комиссией Малого Совнаркома. Ошибка в дате не отрицает того факта, что «Совнарком отказал в субсидии Государственному еврейскому камерному театру».

¹⁷⁷ Отношение *А. Мережина*, зам. секретаря ЦБ Евсекций, А. Г. Гойхбаргу, председателю Малого Совнаркома, от 30 июня 1922 года. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 19.

¹⁷⁸ Отношение *А. Мережина*, зам. секретаря ЦБ Евсекций, В. В. Куйбышеву, секретарю ЦК РКП (б) от 30 июня 1922 года. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 84. Д. 420. Л. 132.

¹⁷⁹ Письмо *А. М. Грановского* в ЦБ Евсекций от 24 июля 1922 года. Автограф. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 20.

¹⁸⁰ Протокол № 507 заседания Совнаркома от 25 июля 1922 года. Заверенная маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 19. Оп. 1. Д. 507. Л. 3.

Глава 4

«ЕВРЕИ, ВЕСЕЛИТЕСЬ!»

Первые московские сезоны обнаружили всю шаткость положения Еврейского камерного театра. При несомненной внутренней плодотворности театральной работы, внешние ее результаты оказались отнюдь не так убедительны. Смысл сценических исканий Грановского за редкими исключениями не находил понимания критики. В театральной среде Грановский также не получил широкой поддержки.

Перипетии борьбы вокруг субсидии показали, что и властные инстанции относятся к театру настороженно и при случае не прочь от него избавиться. Единственной организацией, безусловно поддержавшей ГОСЕКТ, оставалось ЦБ Евсекций. Через нее осуществлялись практически все контакты с общественными и политическими структурами. Так круг замыкался. Еврейскому камерному грозила участь театрального гетто.

Грановского такая перспектива устроить не могла, и он предпринимает попытки вписаться в более широкий театральный круг. Возможно, в этом контексте следует рассматривать и его личное участие в бюрократической работе Наркомпроса. Уже с января 1921 года Грановский становится заведующим подотделом театра национальных меньшинств в ТЕО. Однако и здесь он с неизбежностью замыкался в сфере «нацменов». Работой на этой стезе Грановский себя не обременял, о чем свидетельствовало язвительное официальное распоряжение В. Тихоновича, заведующего ТЕО, вывешенное в конце 1921 года, в котором тот просил узнать у Грановского, существует ли еще отдел театров национальных меньшинств. В том же 1921 году Грановский стал заве-

дующим отделом сценической техники, а также заведующим государственными театрами, находящимися в ведении ТЕО. С функциями его при наличии заведующего ТЕО разобраться не удалось. Но чиновник из Грановского так и не получился. 29 декабря 1921 года на заседании Театрального совета при ТЕО Главполитпросвета был заслушан доклад В. Ф. Плетнева «об общей идеологической и практической работе четырех театров ТЕО (Пролеткульт, Гостекондрама, Просветительный театр и Еврейский камерный театр)». По инициативе Грановского обсуждение было переведено в более широкое русло и принято решение «признать желательным образование такой ассоциации революционных театров пока внутри ТЕО. Для этого в ближайшее время сделать собрание ответственных художественных руководителей театров с участием представителей революционного изобразительного искусства и В. Э. Мейерхольда, поручив это т. Грановскому»¹. Проект, пусть и оставшийся неосуществленным, свидетельствует о стремлении Грановского обрести союзнический театральный круг.

Он возвращается к своей давней идее театральной школы и 21 августа 1922 года проводит приемные испытания в Вольную мастерскую, которая «ставит целью подготовку квалифицированных работников для Еврейского камерного театра и вообще нового, нарождающегося еврейского театра в РСФСР»². Был объявлен и преподавательский состав. Лекции по истории еврейской литературы, еврейскому театру и еврейской драматургии читают И. Добрушин, М. Литваков, С. Ауслендер. Сценические студии ведут А. Грановский, Н. Фореггер и С. Михоэлс. Занятиями по гриму и костюму руководит художник И. Рабинович. Начало занятий назначено на 25 августа. Вольные мастерские, будучи приписаны Еврейскому камерному театру, одновременно вошли в состав Государственных высших театральных мастерских (ГВЫТМ), впоследствии Государственный институт театрального искусства (ГИТИС), наряду с Мастерской Николая Фореггера, Опытного-героическим театром Б. Фердинандова и В. Шершеневича, Армянской студией и мастерской Всеволода Мейерхольда.

17 сентября 1922 года ГИТИС «при собрании свыше 500 человек студентов и профессоров открыл учебный год»³. Мейерхольд

говорил о том, что «ГИТИС – единственное на планете место, где изучается наука о театре и строится театр!»⁴. Выступавшие вслед за ним руководители «вольных» мастерских Н. Фореггер, Б. Фердинандов, С. Михоэлс и руководитель Армянской студии, «принимая положения, высказанные т. Мейерхольдом, как общую платформу, на которой мастерские сошлись, подчеркнули присущие каждому из них способы и средства в достижении цели»⁵.

Редакция журнала «Зрелища» по поводу предстоящего открытия Театра ГИТИСа опубликовала «здравницы»:

«Привет вождю левого фронта на русском театре – Всеволоду Мейерхольду!

Привет его доблестным соратникам!

Привет отважной молодой армии боевых фортвов – ГИТИСа»⁶.

Уже в середине августа анонсировались и премьеры нового сезона. Открыть его предполагалось 20 сентября «старинной еврейской музыкальной комедией “Колдунья” Гольдфадена... Эта постановка является первой работой музыкальной студии при Еврейском камерном театре. Второй постановкой сезона предполагается “Филипп II” Верхарна (режиссер Грановский, художник Рабинович, музыка Добровейна). В текущем сезоне театр также покажет свою первую работу над произведениями Переца. Пойдет: “Ночь на старом рынке”. Эта работа явится самой значительной за все существование театра»⁷.

Однако репетиции «Колдуньи» затянулись. Премьера, а вместе с ней и открытие сезона несколько раз откладывались. Сначала – на октябрь⁸. Несмотря на задержки, работа шла, судя по всему, в предощущении большого успеха. Появились сообщения о том, что «театр ведет переговоры с Германией, Англией и Америкой о длительном турне. В конце октября А. М. Грановский выезжает в Берлин для окончательного решения вопроса о заграничной поездке»⁹. Впрочем, поездка Грановского в назначенные сроки состояться не могла. В середине октября появилось сообщение: «Музыкальные работы по постановке “Колдуньи” закончены. Черновые репетиции закончатся к 15 октября, после чего начнутся генеральные. Открытая генеральная репетиция для

представителей театров и печати состоится 25 октября»¹⁰. Вместо премьеры появилась новая информация: «Ввиду сложности монтажа премьеры «Колдуньи» переносится на середину ноября... К премьере в вестибюле и фойе театра будет открыта выставка под названием: «Как создается спектакль». Будут выставлены в последовательном порядке – предварительные эскизы, проекты монтажа, чертежи, пробные макеты, все – вплоть до осуществления макетов. Будут показаны образцы тканей и материалов до и после обработки и т.д. Выставка устраивается под руководством художника Ис. Рабиновича»¹¹. Театр отдавал себе отчет в важности готовящейся премьеры и готов был превратить в произведение выставочного искусства все этапы подготовки спектакля вплоть до «образцов тканей».

Правда, скоро идея выставки трансформировалась в более традиционную: «Художник Ис. Рабинович в скором времени открывает свою выставку в помещении б. Студии Еврейского Единого театра (Б. Чернышевский, 12). Будет выставлено 50 макетов и 300 эскизов»¹².

Затем последовал еще один ложный анонс: «Открытие сезона Еврейского камерного театра состоится в четверг, 30-го ноября»¹³. И вот, наконец, в «Известиях ВЦИК» от 1 декабря появилось сообщение: «В субботу 2 декабря открытие сезона в Еврейском камерном театре. В день открытия – премьеры “Колдунья”»¹⁴.

Сам выбор пьесы представляется знаменательным и возвращает к петроградским истокам создания Еврейского камерного театра, когда, провозглашая, что «Еврейский Театр есть раньше всего Театр вообще – Храм Светлого Искусства, радостного Творчества, храм, где молитва поется на еврейском языке»¹⁵, его руководители были открыто полемичны в отношении к еврейским бродячим комедиантам, которые, «рассеявшись по “черте”, продолжали плясать, визжать, паясничать и кривляться и здесь, в России, и там, за океаном, в Америке»¹⁶. «Литературный режиссер» труппы Марк Ривесман в статье «Прошлое и будущее еврейского театра», помещенной в той же брошюре, что и обращение А. Грановского, был безжалостен к «убогой во всех отношениях» еврейской сцене. Ведь она «никогда не знала опытного режиссе-

ра, художника и культурного актера, и слово “искусство” оставалось для нее непонятным»¹⁷. А ведь отцом того самого еврейского ниспровергаемого театра и был Авраам Гольдфаден, драматург, режиссер, актер, автор более чем 60 комедий, драм, мелодрам, оперетт. Его искусство, впитавшее комедийно-буффонные и гротесковые элементы народного творчества (искусство бадхенов, бродерзингеров, представления типа Пуримшпиль) было любимо народом.

Его «оперетта-мелодрама» «Колдунья», написанная около 1879 года, была необычайно популярна среди «низовой» еврейской публики. Моше Литваков, литературно обработавший пьесу для Еврейского камерного театра, писал так: «Гольдфаден был должен и, вероятно, мог стать первым творцом классических театральных традиций в еврейской среде, однако история назначила ему быть “Моисеем” сценической пошлости» и формулировал задачи театра: «При помощи символа “Гольдфаден” реставрировать традиции еврейского народного театра, органически соединив их с лучшими театральными традициями Европы, и при этом ликвидировать художественными средствами “традиции” еврейской театральной халтуры»¹⁸. Главным в Гольдфадене стал «темперамент пуримшпилера», то, что «в нем жил порыв к красоте нашей старой народной театральности»¹⁹.

Наивный сюжет о злой мачехе Басе, с помощью колдуньи загнавшей в тюрьму своего мужа реб Авремце и продавшей его дочь Миреле в гарем турецкого султана, был взят театром как сценарий. Моше Литваков переработал его, изгоняя «излишнюю сентиментальность, назойливую прописную мораль, смехотворную поучительность»²⁰. Большая доля старого текста была заменена современными шутками, странными, неправдоподобными интермедиями, актуальными куплетами, не чуждыми политического шаржа. Для сценической редакции «Колдуньи» И. Добрушин написал 21 песню. Столь радикальное вмешательство далеко уводило от самой пьесы, и Грановский назвал спектакль «еврейской игрой по Гольдфадену».

Пафос складывающегося подхода к «большому народному спектаклю» Грановский сформулировал позже, уже во время па-

рижских гастролей: «Внутреннее беспокойство, присущее моей расе, я перевожу в буффонный план. Ведь народам, долго жившим в угнетении, свойственно представлять себя в карикатурном виде, не так ли?»²¹.

Кроме того, в «Колдунье» был учтен опыт работы Грановского над «Мистерией-буфф» В. Маяковского. Именно здесь Грановский впервые соединил стихию низовой культуры с авангардными принципами построения спектакля, опробовал коллективную игру, приемы «живого монтажа».

Художником спектакля стал Исаак Рабинович. После дебюта в «Боге мести» он стремительно набирал силу; был приглашен В. И. Немировичем-Данченко для оформления «Лизистраты» (Музыкальная студия) и В. Г. Сахновским – на «Дон Карлоса» Шиллера. В «Колдунье» он, ненавидя «как приступы удушья, всякие павильоны, кулисы, щиты, панно, повторяемость декорационных выгородок»²², вместо зажиточного дома сделал местом действия «площадь еврейского узковатого местечка, с покривившимися сдавленными домами, полосами галерей-балконов, плоскими крышами и бесхитростными лестницами»²³. Для него «сцена – не просто отгороженное игровое место, а живой микрокосм»²⁴.

В конструкции Рабиновича, состоящей из плоскостей, площадок, лестниц, мостиков и скатов, воплотилась та концепция сценографии как «прибора для игры», разные аспекты которой разрабатывались Всеволодом Мейерхольдом и Александром Таировым. Рабинович завоевал весь объем сцены вплоть до самых колосников. Конструкция сама по себе ничего не изображала и не была ничьим знаком; в ней нечего было разглядывать. Каждый выступ, каждая ступенька были рассчитаны на сценическое действие, ждали и требовали актерской игры, были рассчитаны на смену ракурсов. Художник «выколдовывал из живых вещей их театральные эквиваленты»²⁵.

Но вот раздалась электризующая музыка И. Ахрона, в которой старинные еврейские напевы, собранные известным фольклористом З. Кисельгофом, «модернизированы в своих гармонизациях и усложнены контрапунктом»²⁶, и с появлением актеров конструкция словно рождалась из небытия и рождалась в виде

еврейского местечка. Нейтральные и безличные площадки мгновенно превращались в плоские крыши убогих, громоздящихся друг на друга лачуг и сараев, в балконы и террасы.

Вместо считанных персонажей Гольдфадена на сцену хлынули целые толпы местечковых евреев. И «боже праведный, каких евреев!» восклицал Моше Литваков: «Не любезных, вежливых, благочинных, а диковинных, безумно пестрых, в странных штанах и со скандальными бородами. А их движения!»²⁷. Взвихрились «полы, картузы, рукава, платки, волосы, бороды, очерки фигур»²⁸, и понеслась, кувыряясь, перекликаясь, жестикулируя, местечковая толпа.

Грановский добивался постоянного диалога музыки и текста, музыки и конструкции и каждое движение актера максимально приближал к танцевальному «па»: «пляс “Колдуньи” – это существо “Колдуньи”»²⁹.

Мстислав Добужинский, собираясь покинуть Россию, прибыл в Москву для оформления документов, где пробыл с 7 марта по 7 апреля 1923 года. С Грановским и с Еврейским камерным театром его многое связывало. Одну из его встреч на «Колдунье» описал А. Эфрос: «Он был оживлен, дарил комплиментами и изредка, как бы невзначай, ронял фразы о том, как хорошо работаете на таких молодых сценах. Он явно ждал приглашения. Видимо, он считал, что для него, крестного отца театра, это само собой естественно. Мы сделали вид, что не поняли»³⁰. Но в ту пору для Добужинского уже все было решено. Он ждал не приглашения, но визы. «Колдунья» же ему действительно в целом понравилась: «Занятно и талантливо, хоть слишком длинно, утомительно и навязчиво. Но отличные гримы и костюмы, <...> очень здорово ритмичена жидовская юркость». Последнее замечание при всей его дистанцированности существенно. Ритм стал ведущей – и освобождающей, и организующей – силой спектакля, его национальной стихией.

В этом «танце одержимых вырывается наружу веками подавляемый темперамент покорившейся восточной расы»³¹. «Вся труппа в каждом акте и неоднократно устраивает трепетный, искрометный балет совсем помешавшихся шутов, в то время как

обычно мягко-меланхолическая музыка взлетает до своего рода хлесткого еврейского канкан джаза»³².

Музыка не сопровождала действие, но строила его, являясь неотъемлемой частью его архитектоники. Парижские критики писали: «В мгновение ока вся сцена оживает. Мужчины и женщины подпрыгивают на шестах, лестницах и ступеньках, сообразуя каждое свое движение с мелодией оркестра. Головокружительные скачки, броски и сальто выполняются на уровне величайших акробатов»³³; «Все персонажи безостановочно носятся по сцене, быстро взбегают по лестницам и сбегают с них, поднимаются на леса и залезают на самые высокие платформы, задирая свои разноцветные ноги выше головы, кидаются в пустоту – и ни на секунду не прекращают смеяться или рыдать. Их прыжки, перевороты, кувырки через голову и скольжения из всех возможных положений демонстрируют лишь одно – болезненную гибкость, составляющую стержень драмы, в которой актерам отведена лишь роль вечно ошеломленных статистов. Почему же весь этот многокрасочный мир, облаченный в несимметричные по форме и цвету одежды, мир в непрерывном движении – почему он оставляет впечатление не первозданного хаоса, а наоборот, некоего «совершенного порядка», тайком одолевшего все наши привычки и обычаи»³⁴.

Математический расчет Грановского соединился со стихией праздника. Каждый актер был способен в считанные секунды взлететь под театральные «небеса» и спрыгнуть оттуда на раскрывающемся оранжевом зонтике-парашюте, приземлившись в строго заданном месте, в строго заданной позе. А после калейдоскопа прыжков, бросков и переворотов артист застывал иногда как каменная статуя. Были моменты, когда вся труппа резко останавливалась и мгновенно исчезала со сцены.

Головокружительное движение актеров по конструкции Рабиновича было организовано Грановским согласно жесткой схеме. Топография сценического пространства была концептуализирована и совмещена с топографией эмоциональной жизни: «Такие-то слова Гоцмаха понижают настроение – и исполнитель роли произносит их, лежа на полу сцены медленно и тихо; а сле-

дующие слова звучат призывом или угрозой, и исполнитель взлетает вверх, на верхушку лестниц, на верхнюю площадку сцены, а вот теперь каждый произносимый слог, как капля воды долбит камень, должен долбить ум и чувства зрителя, и Михоэлс говорит эти слоги, ритмично спускаясь по ступенькам, и ритм его убеждения еще более поддерживается ритмическим аккомпанементом, звуковым и пластическим, всех находящихся на сцене актеров, толпы, хора, “живого монтажа сцены”³⁵. Конструкция Рабиновича была устремлена не только вверх, но и к высшему. Чем экзатичнее была игра актеров, чем выше был градус внутренней жизни, тем дальше был пол сцены. Возвращение на «землю» для эмоциональной жизни спектакля всегда связано с ущербом, умалением.

Еврейский камерный и «Габима», так жестко противопоставленные друг другу большинством современников, были глубоко связаны как очевидными, так и неочевидными нитями. «Колдунья», показанная после легендарной премьеры «Гадибука», содержала собственные театральные рифмы и реплики великому спектаклю: «*Черный пляс* черных юродивых “Гадибука” ищет своего исхода и в *белом плясе* белых евреев, радостных комедиантов и наивных гаеров»³⁶.

В «черном плясе» «Гадибука» земля разверзается в метафизическом смысле. В «белом плясе» «Колдунья» персонажи воспаряют над землей буквально. Апофеоз игры и в том, и в другом случае стал «апофеозом беспочвенности».

Грановский предъявил результаты длительной выучки и даже муштры. (Существуют свидетельства, что «работа над постановкой этой пьесы велась два года»³⁷, т.е. была начата буквально сразу после переезда в Москву.) Грановский разделял те идеалы универсального актера (акробат, певец, танцор, обладающий как комическими, так и трагическими способностями), чье самораскрытие связано с безусловным подчинением жесткой дисциплине, условиям коллективной игры, которые утверждали Таиров и Мейерхольд.

В конструкции Рабиновича ничто не напоминало о Шагале. Но именно она представила Грановскому возможности «пошага-

лить». Шагаловское мировидение было реализовано в сценическом действии, в мизансценах, в микрокосме спектакля.

И, быть может, более всего Шагал воскресал в персонаже С. Михозлса. Появление Гоцмаха с торговыми квитанциями в стамбульском кафе откуда-то с высоты, его пение в стиле «вступлений» сразу же напоминало зрителям картину Шагала с летящим над Витебском евреем.

Грановский нашел собственный, еврейский ответ на давние мечтания русского театра (от Мейерхольда до Вахтангова) о возрождении итальянской комедии дель арте. Сквозь наивную и пустоватую пьесу Гольдфадена он пробился к ее истокам, к фарсовым традициям пуримшпиля и создал еврейскую комедию дель арте. Ее масками стали восхитительные гротескные образы доброго отца, одержимого богача-дурака из народа (реб Авремце – И. Шидло), по-еврейски странная злая мачеха (Бася – И. Абрагам), «ужасный» еврейский разбойник (Элиокум – Я. Гертнер), изумительно сделанный мясник на рынке (М. Штейман), рыночный сапожник (М. Ней)³⁸. «Откровением» явилась Бобэ Яхнэ, еврейская Баба Яга, созданная В. Зускиным.

Она появлялась откуда-то сверху на помеле и летучей мышью кружила по сцене; с «набеленным лицом и длинными паучьими лапами-руками, тянувшимися к бедной сиротке Миреле»³⁹, и напоминала «гротескно-фантастическую марионетку, вызывающую комический ужас»⁴⁰. Она «не завывала “ху-ху” и никого не хотела напугать. Тем сильнее был, казалось бы, произвольный эффект. Отвратительно, чудовишно это чихающее, безрадостное синильное существо, мужчина-женщина, с грустным взглядом опустившегося создания. Когда оно заговаривало мягким, каким-то знакомым голосом, думалось: ну ничего дурного с девушкой не произойдет. И как оно нас – некоторых из нас – провело»⁴¹. Ее причмокивания, пришепетывания, карканья были аранжированы как «гротескно-неуютные звуки». Свое кредо она выпевала в интермедии «Был бы доход, евреи, были бы денежки!» Но «гротескность образа и эксцентричность движений лишь подчеркивали характерность образа»⁴²: местечковая побирушка, «высохшая от старости и злости», плакальщица с полным набо-

ром еврейских страхов, заклинаний и проклятий, пугало для де-тишек, всеми презираемая, но и подкармливаемая.

Создавая в спектакле «маски» старого еврейского театра, Грановский понимал их не только как способ обобщения национальных типов, но и буквально. Грим был положен так плотно, краски и линии были столь определены и утрированы, что естественные движения лица делались почти неразличимыми. Лицо актера превращалось в маску, по функции сравнимую с японской маской. Таким образом «актер деперсонализируется, и его лицо выражает лишь абстрактное свойство»⁴³.

И в целом актеры «раскрашены, словно деревянные фигуры и движения их напоминают марионеток. Но вскоре проступает все богатство нюансов, при помощи которых почти каждая фигура (и не только солисты, но и каждый хорист!) варьирует этот марионеточный стиль сообразно своему характеру, как бы поверх механического»⁴⁴.

Вообще слово «механика» во всех своих производных стало одним из самых определяющих в критической прессе: «крепкая рука Грановского нажимает за кулисами какую-то невидимую кнопку; и вот на три часа заводится этот сногшибательный человеческий механизм»⁴⁵. Но в конечном счете сценическая «механика» Грановского была признана «одухотворенной»⁴⁶. Однако главным образом под механикой подразумевался невиданный прежде коллективизм игры, проведенный через все элементы сценического действия и единения на сцене всего сущего: «А когда эти двадцать-тридцать человек, каждый на свой манер, создают непрерывное эхо, тогда человек превращается в живые кулисы, тогда возникает дух единства, который исчез из нас в результате культивируемого веками одиночества. Эту новоиспеченную труппу не забудут столь же долго, как и ее более серьезную сестру “Габиму”»⁴⁷.

Корифеем пестрого еврейского хора масок, главной пружиной этого «одухотворенного механизма» стал Гоцмах Соломона Михоэlsa. Второстепенный персонаж Гольдфадена, мелкий торговец, лентяй, неудачник был превращен в еврейского Арлекина, заводилу и движущую силу «еврейской массы». «Когда он но-

сился по сцене в длиннополом “капоте”, в ермолке, с зонтом или кнутовищем и сыпал скороговорками, или хрипловато пел песенки, или вступал в перепалку с соседями, – он, не выходя из обликов и повадок местечкового быта, отражал их в увеличительном зеркале театрального зрелища»⁴⁸. К описанию Абрама Эфроса можно добавить, что в сценическом одеянии Михоэлса материализовался двойной способ существования актера. Левая нога была затянута в красное трико комедианта, правая торчала из обтрепанной штанины неудачливого торговца. Одна половина лапсердака выглядела понаряднее, другая свисала лохмотьями. В довершении всего он был увешан бубенцами.

Гоцмах – Михоэлс не только вел свою партию, но и дирижировал представлением – контролировал выкрики на сцене, корректировал ритм. Когда он склонял голову, поднимал ногу или пускался в пляс, хор комически копировал каждое его движение, подобно марионеткам на ниточке. По знаку Михоэлса персонажи продлевали мелодическую линию, прерывали ее прыжками, танцем или притопом. Собственно, Михоэлс в спектакле играл ту же роль, что и в театре – правой руки Грановского, его ассистента, помощника, проводника его художественной воли. Но образное наполнение функции впечатляло размахом и неожиданностью трансформаций:

«Восхитителен, не правда ли, Михоэлс, когда он, с внезапной яростью ускорив темп, скручивает в один клубок оркестр и сцену. И совершенно не смешон, а страшен он, преобразившийся в античного жреца с носом египетской скульптуры, мясник, беседующий с воображаемым жертвенным тельцом и мгновенно заносящий над ним топор»⁴⁹.

Чем стремительнее круговорот движения, тем существеннее были моменты его остановки: «Иногда утомившись прыжками, утомившись мудрым своим беснованием на беспредметной сцене, Михоэлс садится на пол: «Дов[ольно!] Прекр[атим] игру»... Тогда это часовщик, созерцающий зубчики в лупу, это еврей, созерцающий свой внутренний мир, – совсем одинокий, с горящей свечкой в руках и с выражением страдальческого восторга, как в “Колдунье”»⁵⁰.

Некоторые критики сетовали, что такое количество формальных изобретений привлечено к тому, чтобы рассказать столь незатейливую историю.

Но режиссер и не ставил перед собой задачу рассказать «незатейливую историю». И критики, и историки не без основания проводили аналогии между «еврейской игрой по Гольдфадену» и иронической трактовкой сюжета в вахтанговской «Принцессе Турандот». Но были и существенные различия. Отношение Еврейского камерного к сюжету Гольдфадена было многим сложнее и драматичнее и иронией не исчерпывалось. За грубоватой насмешкой в адрес художественных достоинств пьесы стоял вопрос об отношении к «черте оседлости», к жизни бесправного местечка, которая для большинства труппы была частью их собственной жизни. «Еврейская игра по Гольдфадену» была основана на преодолении прошлого. В ней воплотилась не свобода, а процесс освобождения. В картине спектакля яркие краски праздничной игры были положены так плотно, что лишь изредка просвечивал фон – «экстаз жалости» (М. Литваков).

«Буря ликования выплескивается за рамки сцены, это своего рода симфония счастья и блаженства; опьянев от радости, пляшут на сцене евреи; водопад мелодий окаймляет наивысшую степень волнения; море красок, они чудесным образом подобраны и гениально рассредоточены; набор гротескных, смешных, потешных фигур оживляет сцену. В массовых сценах переживаешь до сих пор невиданный, почти невероятный подъем, трудовую дисциплину, радость игры. Такого не достигал еще никто в таких размерах. <...> Первозданный и необузданный инстинкт игры, изначальная радость в переодеваниях, арлекинаде, элементарная воля к превращениям, сопереживание судеб и их созидание; театральное искусство возвращается здесь к своим истокам и воздействует силой естественности.

Этим безумством любишься сквозь призму чувств, через настроение печали, отчаяния, горькую меланхолию, невозмутимость, веселость, счастье, опьянение. Это словно история природы всех ощущений, которые то ослабевают, то нарастают. <...> Так возникает мировая картина целой общности, так удивленно, растерян-

но и счастливо переживаешь непредвиденную, искаженную силу преследуемого народа, обретшего свободу после октябрьской революции. Если и возможна взаимосвязь между сценой и народом, то здесь она воплощена и приподнята на нужную высоту»⁵¹.

В финале лучащиеся весельем танцы на тему нравоучительных проповедей («на что способны негодяи – даже дети это знают») завершались обращением Гоцмаха – Михозлса, «полного бессловесного экстаза жалости к самому себе», к сценическому хору и к зрительному залу: «Давайте все вместе, вместе... Гоцмах!» «В каждом повороте, слове, гримасе и движении воплощена в универсальном (не только еврейском) художественном символе вся социально-культурная история евреев»⁵². Этот жалостный призыв к объединению вокруг шута и комедианта питался утопией еврейского возрождения через артистизм.

«Еврейская игра по Гольдфадену» была принципиально асихологична: «Всякий сентимент, всякое переживание тщательно вытравлено из действия; повышенными голосами, на нарочитых интонациях, чтобы иной зритель, чего доброго, спроста не начал сочувствовать героям»⁵³. Как только сюжет набирал угрожающую значительность, Грановский вводил резкие выходы из образа. Так жених, тоскующий по похищенной Миреле, обращается вдруг, как бы сбрасывая маску, к дирижеру: «Господин Пульвер, начинайте...», и иллюзия рассеивается.

В свою очередь Миреле «тоскует» по умершей матери, поет заунывную «Как тяжело мне, как горько!» Ее тщетно пытаются развеселить. «Увы, она безутешна: она чувствует гнет злой мачехи, – глядь, она пускается уже вместе с другими в безудержный пляс!»⁵⁴.

Лирика временами в спектакле возникала, но не была связана с характерами или ситуациями. То была своеобразная лирика формы, лирика почти детской игры. Так, она возникала в сцене, где Гоцмах с женихом и невестой сидят на лесенке и будто взрослые дети чудесным образом совершают путешествие из Стамбула в Москву. Когда они ритмически покачивают телами в такт песне «Я – извозчик» «это однообразие означает нечто большее»⁵⁵.

Для карнаваловых кошунств Грановского не существовало неприкасаемых святынь: «Гоцмах, у которого для заклинания отрезали одну пейсу, падает на землю и со свечей в руке рыдает на мотив “Эйхо”⁵⁶. “Моя бедная пейса овдовела” причитал он, а хор ему печально вторил: “Ов-до-ве-ла”»⁵⁶.

В ритуале ворожбы «и движение, и позы, и пение, и слова, и интонации построены на остроумном и затейливом сочетании мотивов еврейского “Кол-Нидрей” (самой священной молитвы в “Судный день”) и православного “Господи, помилуй” под аккомпанемент диалога, построенного на “руладах” трубного рога, которые в священные дни покаяния приводят в такой трепет благочестивых чад синагоги»⁵⁷. Традиционный тефилин с фрагментами Торы, который благочестивые евреи привязывали к голове или к руке поближе к сердцу, Колдунья носила профанно прикрепленным к ноге, материализуя буквально снижение. Она «учит своего подмастерья, как творить зло, тоном, которым раввин учит Талмуду своих учеников»⁵⁸. А в момент похищения невесты Гоцмах – Михоэлс «печалится так, как это было, наверное, в день разрушения Иерусалима, весело, со старинной монотонностью: “Сидели мы у вод Вавилона...”»⁵⁹.

Не менее кошунственно звучали «антинэпманские сцены», когда Гоцмах-шут комментировал Гоцмаха-торговца в издевательской песенке «Стал еврей товар сбывать – не изюмом, не миндалем торговать».

Карнавальная, пародийная стихия спектакля с неизбежностью предполагала и внутритеатральную полемику.

М. Штейман, «стилизовав своего героя-жениха, этого еврейского Лознгринга, с особенным юмором, нарядив его во фрак и цилиндр»⁶⁰, пародировал онемеченную просветительскую «Вампуку» еврейского театра. «Его “премьерные” сомнения, его “душераздирающая” песенка: “Иду, иду, иду я – к Миреле к моей!” и элегантная “натянутасть” исчезновения со сцены – все это настоящая эпитафия для старого еврейского театра»⁶¹.

* Эйхо (*иврит*) – Плач Иеремии – в день траура по разрушению обоих Храмов (Тишебов) принято нараспев читать эту книгу, для которой существует специальная, очень печальная мелодия.

А в сцене на рынке персонажи, поливаемые дождем, принимались «трагически» вопить, переходя уже на иврит:

– Пожертвование спасет от смерти.

Таковыми словами еврейские нищие на кладбище обращались к родным покойного в надежде получить подаяние.

– Умер? Кто?

– Старый еврейский театр!

В ответ звучало традиционное благословение на услышанную плохую весть:

– Благословен справедливый Судья!

«Никогда еще факт похорон не вызывал такую сердечную радость»⁶², – заключал свое описание сцены Моше Литваков. И, отсмеявшись, труппа пускалась в пляс, принося миру свой собственный новый театр.

То, что в предшествующих спектаклях существовало в эскизах и предчувствиях, в «Колдунье» сложилось в целостную концепцию еврейского игрового театра. Бурлески Грановского так вдохновенно преобразили традицию старой еврейской сцены, что воспринимались протестом против этой традиции. В действительности все эти низовые жанровые смещения еврейского театра вроде «трагедии с песнями и танцами», которые воспринимались носителями правильного вкуса как чудовищная профанация высокого искусства, Грановский вводил в контекст нового театра, находя в них источник радикального обновления сценической формы.

Самуил Марголин, один из самых предубежденных и принципиальных противников Еврейского камерного театра, был побежден «Колдуньей» и признал в ней «первый день бытия Еврейского камерного театра, ибо это *театр*, и в большой степени *еврейский театр*»⁶³. Критик полагал, что для органической природы еврейского театра, впервые опробованной «Габимой» в страстности и экзатичности, Грановский нашел свою самобытную эстетическую форму, «приобщающую постановку к народности и преобразующую все на сцене в *игру*»: «Неожиданно Еврейский камерный театр достигает еще большего, ибо *игру* свою на сцене – превращает в *игрище на площади*»⁶⁴.

Слова Абрама Эфроса о том, что «Грановский действительно развел на сцене “жида”», следует понимать как то, что Грановский создал сценический экстракт «жида», фантастического «жида», который существовал только на подмостках Еврейского камерного театра. Одно из самых ярких его описаний принадлежит австрийскому писателю Йозефу Роту, посетившему в 1926 году Москву в качестве корреспондента газеты «Франкфуртер цайтунг»: «Любое представление об общеизвестной еврейской живости, с которым приходят в этот театр, будет превзойдено жаркой жестикуляцией актеров. Это евреи с высокой температурой, еврейские евреи. Их страсть была на несколько градусов страстнее, у их тоски варварское лицо, их грусть фанатична, их радость – опьянение, экстаз. Это был род дионисийских евреев. <...> Актеры здесь не исполнители ролей, а люди, на которых лежит проклятие. Они говорят голосами, которых я не слышал ни в одном театре мира, они поют со страстью отчаяния, когда они танцуют, то напоминают мне вакханок или хасидов, их разговор подобен молитве евреев в талесе на Йом Киппур, <...> их движения ритуальны или безумны, сцены не поставлены и не нарисованы, а вымечтаны. Мне потребовался целый вечер, чтобы мои уши привыкли к этой громкости и чтобы мои глаза обжили эту яркость»⁶⁵.

С художественным успехом «Колдуньи» вокруг Еврейского камерного театр забурлила жизнь. 18 декабря 1922 года состоялся диспут на тему «“Колдунья” в Еврейском камерном театре». В нем приняли участие С. Михозлс, И. Добрушин, М. Литваков, П. Марков, С. Марголин и другие⁶⁶. Сам факт такого диспута уже был признанием со стороны театральной Москвы нового статуса и нового положения театра. Появилось сообщение, что «монография о “Колдунье” готовится к печати в Берлине на еврейском, немецком и русском языках. В монографию войдут статьи авторов постановки и 75 воспроизведений сцен, макетов и эскизов»⁶⁷. Судьбу этого издания прояснить пока не удалось. Но ясно, что, скорее всего, оно было связано с сообщениями о «переговорах с Германией, Англией и Америкой о длительном турне» конца сентября 1922 года. В марте 1923 года появились в печати более

конкретные сведения об американских гастролях: «Закончены переговоры с крупнейшей нью-йоркской антрепризой Гиллеса, пригласившей театр на 250 спектаклей в одиннадцати крупных центрах Америки. Начнется гастрольная поездка в середине будущего сезона и продолжится 9–12 месяцев»⁶⁸.

На исходе лета 1923 года Грановский отправляется в Европу с тем, чтобы подготовить поездку театра в Старый Свет: «Директор театра А. М. Грановский, находящийся в настоящее время в Германии, ведет переговоры о заграничном турне театра. Предварительные условия поездки уже выработаны»⁶⁹.

Атмосфера успеха, подготовка длительного заграничного турне вносили свои коррективы и в репертуарные планы. Из них исчезла перешедшая из прошлого сезона трагедия Верхарна «Филипп II», анонсированная еще в августе 1922 года «второй постановкой сезона». На то были свои резоны. Спектакль был призван продолжить ту линию театра, которая была открыта не принесшим лавров «Уризем Акостой». Но возможно и то, что не заладился актерский дебют Грановского, ведь он собирался выступить в роли Филиппа II, тогда как его партнером должен был быть Михоэлс (Дон Карлос).

Тогда же была обещана как третья премьера сезона «Ночь на старом рынке» по И.-Л. Перецу. Но замысел Грановского оказался столь сложным, с непредсказуемыми результатами, что и его решено было отложить, хотя репетиции были начаты, а Р. Фальк уже в октябре 1922 года всю работу над эскизами⁷⁰.

Грановский предпочел развить тот художественный успех, который пришел в «Колдунье», и остановил свой выбор на пьесе Шолом-Алейхема «Крупный выигрыш», сценическая редакция которой получила название «200 000». Тексты песен, написанные И. Добрушиным и Н. Ойслендером, и музыка Л. Пульвера, сочиненная на основе записей еврейских народных песен, сделанных З. Кисельгофом, программно превратили драматическое сочинение в музыкальную комедию. Первые сообщения о репетициях появились в начале февраля 1923 года⁷¹. Поначалу премьера планировалась на конец апреля⁷². Потом сроки сдвинулись на середину мая⁷³. Однако все расчеты Грановского показать «200 000» в

сезоне 1922/23 годов рухнули. В конце июня появилось сообщение: «Премьера “200 000” в Еврейском камерном театре переносится на осень»⁷⁴.

Все эти отсрочки и переносы премьеры «200 000» по Шолом-Алейхему, спектаклю программному и с точки зрения стратегии театрального успеха существенному, были вызваны не только кропотливостью и тщательностью работы.

От больших планов еврейских артистов отвлекла, казалось бы, сушая безделица.

Еще в ноябре 1922 года в прессе появился анонс предстоящего скорого открытия Театра еврейской сатиры. Предполагалось, спектакли он будет показывать в помещении Еврейского камерного. В его художественный совет должны были войти А. Грановский, И. Добрушин, М. Литваков, Э. Лойтер, С. Михозлс. Режиссерами значились Э. Лойтер и А. Грановский. «В первой программе: пародии на “Мазлтов” (по Грановскому и Мейерхольду), пародия на “Гадибук”, хор еврейских певцов и эксцентрические еврейские танцы. Две последних постановки Грановского, а остальные – Лойтера. С первой программы начнется серия постановок Лойтера под общим названием “Прощай, мое местечко”. В театре организуется эстрада, на которой после спектакля будут выступать, кроме артистов театра сатиры, лучшие музыкальные, вокальные и хореографические силы»⁷⁵. И состав участников, и театральное здание – все говорило о том, что Театр еврейской сатиры возникал как филиал Еврейского камерного театра, ориентированный на искусство малых форм.

По невыясненным причинам Театр еврейской сатиры так и не состоялся. Однако движущие его идеи были опробованы в форме новогоднего вечера-капустника: «Содружество артистов Еврейского камерного театра. Ночь у еврейских комедиантов»⁷⁶, куда вошли всевозможные «Еврейские пляски», «Уличные песни Вильны», интермедии «Хасидский ансамбль» (одна из них называлась «хасидская Марсельеза»), «Варшавские воры», «Песни Клезмера», американские боевик «Сарра хочет негра», «Иудейский вдовец» – пародия на популярную в Европе пьесу Г. Кайзера «Иудейская вдова», к репетициям которой только что

приступили В. Сахновский и В. Мчедлов в театре «Комедии», пародия «Три любви» (хасидская, американская, негритянская). Все это действие, смешное до изнеможения, как и в «Колдунье», вел Соломон Михоэлс. Казалось, карнавал «Колдуньи» не отпуская театр.

На основе полюбившегося всем новогоднего капустника был подготовлен спектакль «Вечер еврейских комедиантов»⁷⁷. В машинописной программке «Вечера» определена и дата – 12 мая 1923 года в 10 1/2 часов вечера, что подтверждается и анонсом, опубликованным в «Программе московских государственных и академических театров и зрелищных предприятий» от 8–13 мая 1923 года (С. 29). И хотя информация о том, что премьера уже состоялась, так и не появилась, можно с осторожностью датировать спектакль именно 12 мая.

Сравнение программok двух вечеров показывает, что состав и расположение номеров и интермедий в майском показе только отчасти повторяли новогодний вечер. Добавлялись новые номера, скетчи, сценки, интермедии.

Нужно сказать, что «Карнавал еврейских комедиантов» так и не стал репертуарным спектаклем и не появился в различных репертуарных сводках, публиковавшихся в газетах и театральных журналах. Таким образом «Карнавал еврейских комедиантов», как и новогодняя «Ночь у еврейских комедиантов», остался капустником, вечером для своих.

Критика обошла вниманием эксперимент Грановского, вероятно, как имеющий сугубо внутритеатральное значение. А между тем «Вечер еврейских комедиантов» стал примечательным событием в театре малых форм, попыткой создания «еврейского мюзик-холла» и одновременно явился лабораторией большого спектакля.

Единственным источником сведений остаются несколько абзацев из книги Моше Литвакова «Пять лет Еврейскому камерному театру» (М., 1924). Отмечая «уличные песни Вильны» в исполнении Л. Ром, автор писал об опыте работы с вульгарностью как с материей искусства: актриса «собрала все характерные приемы еврейских уличных певиц и возвысила их до уровня под-

линного искусства. Произношение, акценты, модуляция, мимика – все, что иные придиры считали “вульгарным”, передано здесь с такой настоящей художественной “простонародной” полнотой, что мы физически ощущаем горячие потоки симпатии между нами и улицей – нашей улицей»⁷⁸.

Политическим шаржем стала интермедия «Хасидская марсельеза», исполненная ансамблем во главе с Михозлсом. В ней был обыгран тот факт, что на выборах в общину и на еврейский съезд в 1918 году фигурировали списки кандидатов от «торговцев яйцами»: «весь “секрет” “еврейского февраля” с его сионистской революционностью, с “готовностью к борьбе” различных торговцев яйцами на “демократических” выборах передан здесь чрезвычайно остроумно»⁷⁹.

В интермедиях «Фрейлехс», «Хасидские танцы», «Хасидская любовь» зрителю позволяли «заглянуть в “святую святых” своей лаборатории». Утверждая хасидский фольклор как один из своих творческих источников, театр стремился «раскрыть художественную тайну хасидской мистики, создать верную и наглядную культурно-историческую *перспективу*, дабы тем самым получить возможность установить между массами и этой мистикой необходимое расстояние»⁸⁰.

Продолжением тех похорон старого еврейского театра, которые были устроены в «Колдунье», стало «Сватовство», «пьеса в восемнадцати мелодиях»: «Редко можно встретить такую острую художественную сатиру на дегенерированную оперу и оперетту со всеми их принадлежностями, разношерстной музыкой, балетом, либретто, “благородством и изяществом”. Михозлс в образе молодящегося оперного старца, тетушки и сватьи, невесты, балерины, декорации, все окружение полно такой юношеской насмешкой над практически всем современным буржуазным театром, что “Сватовство”, несмотря на его высоко квалифицированную чисто еврейскую форму, без всякого сомнения является одним из лучших номеров в современном “искусстве малых форм”»⁸¹.

В интермедии «Во время антракта на “Колдунье” Зускин «изумительно передает “душевные” нюансы нашего прирожденного зрителя “Хинке-Пинке” и его театра»⁸².

Таким образом, «Карнавал еврейских комедиантов» отодвинул премьеру «200 000» с середины мая: «Премьера “200000” в Еврейском камерном театре переносится на осень. Тогда же и состоится генеральная для представителей печати и театров. На 28 и 30 июня назначены закрытые генеральные репетиции»⁸³. Генеральные репетиции в назначенные сроки состоялись и оказались не такими уж закрытыми. Пресса была все-таки на них приглашена. В архиве Научной библиотеки СТД сохранился приглашительный билет, отправленный в журнал «Зрелища» («Дирекция Государственного Еврейского камерного театра настоящим имеет честь пригласить Вас на генеральную репетицию пьесы “200 000”»), на котором стоит дата: суббота, 30 июня 1923 года.

После этого театр отправился на летние гастроли в Минск (10 июня – 7 августа), где спектакль «200 000» был показан девять раз. Вероятно, именно тогда Грановский счел свою работу законченной. Официальная премьера в Москве 2 октября прошла без его участия. Как сообщили в середине сентября «Зрелища»: «По командировке Наркомпроса уехал за границу А. М. Грановский, который вернется в Москву в октябре»⁸⁴.

А между тем Грановский оставлял труппу в бедственном состоянии. Огромные физические нагрузки при нищенском питании делали свое дело. Врач В. Виноградов, осмотревший актеров 1 июля 1923 года, пришел к следующим выводам:

«В результате медицинского освидетельствования мною 24 человек артистов Еврейского камерного театра, я прихожу к следующему заключению:

За исключением 2, все страдают резко выраженным общим истощением. Все без исключения представляют явления более или менее резко выраженной неврастении. У некоторых, имеющих скрытые дефекты (зарубцевавшийся туберкулезный процесс, компенсированный порок сердца, хронический катар желудочно-кишечного тракта), определяется обострение этих процессов, что при явлениях резкого психического и физического истощения, позволяет опасаться длительности и значительности ухудшения дальнейшего течения заболевания. Ввиду того, что большинство обследованных представляют собой людей с вполне удовлетво-

рительной наследственностью и совершенно нормального развития, считаю их болезненное состояние результатом непосильной и крайне нерационально распределенной длительной работы.

При продолжении работы в настоящих условиях имеющие те или другие дефекты должны погибнуть от неминуемо прогрессирующих заболеваний, здоровые совершенно или могут оказаться жертвой случайных причин, или, в лучшем случае, будут обладать на всю дальнейшую жизнь уменьшенной работоспособностью.

Как врач и человек горячо протестую против этой человеческой гекатомбы богине искусства»⁸⁵.

Предстоящие зарубежные гастроли были призваны не только принести мировое признание искусству ГОСЕКТа, но и укрепить финансовое положение театра, да и просто подкормить актеров.

Но для того нужна была не столько послевоенная Европа, сколько богатая Америка. Грановский не скрывал своей главной цели: турне по США и Канаде.

Переговоры с Гиллесом если и велись, то оказались вовсе не так эффективны. Грановский, вернувшись из Европы, 12 декабря 1923 года пишет доверенность Ю. Л. Любицкому на ведение «переговоров относительно гастролей нашего театра в городах САСШ и Южной Америки»⁸⁶. И, будучи не вполне уверенным в своем уполномоченном, Грановский перепоручает его заботам Михаила Рашкеса, известного еврейского политика, который в тот момент представлял Всероссийский общественный комитет помощи пострадавшим от погромов и стихийных бедствий (Евобщестком) в Нью-Йорке: «Он прекрасно знаком с административно-хозяйственной стороной театрального дела. Ему необходимо идеологическое руководство, так как он совершенно не знаком с еврейской общественностью. Прошу Вас им руководить. Конечно, лучше всего было бы, если бы в договоре он вообще не участвовал, но если паче чаяния ему удастся добиться реальных результатов, руководите им, так как мы доверяем только Вам и нашим представителем считаем Вас»⁸⁷.

Грановскому воздалось по вере его. Миссия Любицкого не принесла даже незначительных результатов. Начинать приходилось все сначала.

Однако вернемся к премьере «200 000» по Шолом-Алейхему, состоявшейся 2 октября 1923 года⁸⁸. В основу ее легла пьеса Шолом-Алейхема «Главный выигрыш». В истории бедного портняжки Шимеле Сорокера, труженика и мечтателя, выигравшего 200 000 рублей, побывавшего в среде местных богатеев, обманутого жуликами и вновь вернувшегося к честному ремеслу, Грановский нашел возможность продолжить работу над той формой большого народного спектакля, которую так счастливо он обрел в «Колдунье».

Первое впечатление от спектакля парижский критик Габриэль Буасси определил библейским словом «потоп»: «Все исполняется с такой точностью, такой пластической и акробатической виртуозностью и с таким яростным напором, что для этих еврейских фигляров следовало бы выдумать – если бы его уже не существовало – выражение “сжигать подмостки”»⁸⁹. (Впрочем, во французской прессе встречается и иной, снижающий взгляд на «сжигание подмостков»: «Все в этой пьесе служит поводом для танцев, шествий, акробатических трюков и песенок. Это театр “с шилом в заднице”»⁹⁰.)

Наивный жанр «музыкальной комедии», обозначенный театром, был осложнен и перестроен Грановским: «Все приемы, накопившиеся в театре по ходу всех художественных эпох, от античного хора до бурлескных взвизгов оркестра в ревю или кабачке и опереточных ансамблей, все эти приемы неожиданно вторгаются в комедию, давая ей неожиданное развитие, обнаруживая в ней поразительные и неизбежные возможности, и чаще всего в то же время топят ее текст, строй, мысль в непрерывном бурлении образов и звуков»⁹¹. Карнавал исторических жанров и приемов был дополнен «даже средствами, заимствованными из мюзик-холла, цирка, кинематографа, которые проникают друг в друга, комбинируются, накладываются один на другой, множатся и соперничают, чтобы вместе составить небывалый спектакль»⁹².

Постановка сохраняла художественную целостность и формальное единство благодаря «единому и чуждому нам огненному народному ритму»⁹³.

В пластической партитуре спектакля принцип заострения контраста был проведен через все элементы действия: «В каждом

спектакле есть место, где можно передохнуть. Но не здесь. Жизнь в кубе... Они говорят не только руками, но и волосами, подошвами, икрами, носками. Думаешь, вот сейчас он пойдет, а он уже лежит. Тебе кажется, что он замер, а он взлетает»⁹⁴.

«Неслыханно усовершенствованный язык тела, которое в непрерывной жестикуляции отпускает мимические шутки, выражает ритмическое страдание, молниеносно переходит из глухой печали в задор, вытанцовывает иронию, высказывает характерный сарказм, выпрыгивает в трагическое, трагикомическое, опережая самого себя в чисто трагической клоунаде, – это все заимствовано в вульгарной комичности всех времен, от фарсов бродящих от гетто к гетто музыкантов, до циркового удовольствия, от игры масок в фарсах пурим, до “настоящего” театра западной ориентации, но достигшего апогея»⁹⁵.

Как писал Арнольд Цвейг, «каждое душевное движение становится телодвижением, достигая экстремальной необычности, и подхватывается общим движением ансамбля»⁹⁶. Мандельштам называл этой свойство актеров Еврейского камерного «пляской мыслящего тела» и высшим достижением по этой части почитал искусство Михоэлса.

«Мимическая свобода и мимическая дисциплина – все. Жесты стократно возвышаются, стократно разлагаются, стократно варьируются. Актеры играют на идише. Но жесты их красноречивее слов. Эти танцевальные сцены беспримерны по ясности и пластике. Они проносятся по сцене дико. Элементарно. Со времен старого русского балета мир не видел на сцене такой телесной одержимости»⁹⁷.

Тщательно подготовленные и всегда внезапные танцы и «в совершенно свободном, освобождающем движении, напоминают нам обо всех угнетенных и задавленных». В своем «головокружительном ритме они наиболее всего увлекают»⁹⁸.

Именно они становились кульминацией каждого акта: «Танец вокруг Золотого тельца, когда случился выигрыш в первом акте; похищение во втором; кукольно-церемониальный танец в высшем обществе, в третьем; свадебный танец, постоянно соскальзывающий из торжественной ритуальности в оргию, в четвертом»⁹⁹.

И все же не танец, а «согласная жестикуляция решает в этом театре все, и никогда еще исполнение без слов не награждалось столь заслуженными аплодисментами»¹⁰⁰.

Грановский использовал скандированный жест, эффект которого можно сравнить как с использованием кинематографического стоп-кадра, так и с кубистическим разложением изображения на плоскости: «Мужчина ужасается: в этот момент он выбрасывает руки вперед, наклоняется, садится на предназначенную для этого часть, но все мужчины на сцене и спереди и сзади, то есть все стоящие на сцене делают то же самое, и все другие повторяют это движение, как бы фиксируя судорогу ужаса на разных ее этапах»¹⁰¹. Сорокер – Михозлс примеряет пиджак на повесе, а подмастерья повторяют его движения, словно также снимают мерку. В структуре сценического действия танец не акцентировался как нечто самостоятельное, имеющее границы, но предстал как сгущенный момент сценического действия.

С такой же тщательностью была разработана и звуковая партитура спектакля: «Голоса, у некоторых красивые, у всех звучные, во всем находят повод для забавных вокализов, используя все: крик, звукоподражание, плач и смех, с одинаковым успехом пуская в ход то старый мотивчик, то какое-нибудь банальное восклицание, и варьируя или усиливая звук, добиваются особой звуковой резкости, зачастую вульгарной, но всегда ошеломляющей»¹⁰².

У немецко-еврейской театральной критики, задававшей тон в Берлине 1920-х годов, «жиды» Грановского вызывали смешанные чувства. Они неизбежно связывались с наводнившими Германию беженцами из Восточной Европы, которые были одеты не так как их благопристойные ассимилировавшиеся единовверцы, говорили не так, принадлежали к низшим слоям общества. О них полагалось как-то заботиться, и они же вызывали насмешки и плохо скрываемую брезгливость. Для еврейских беженцев из Восточной Европы существовало прозвище Schnorre (попрошайка). И в то же время эти местечковые евреи, не стыдящиеся веры и обычаев своих предков, были для ассимилированных евреев укором и напоминанием об утраченных корнях, знаком того, что разрыв с восточным еврейством ведет к отказу от самих себя. На

этом фоне становятся понятными отзывы берлинской критики наподобие восклицания Альфреда Керра: «Отнюдь не умеренное счастье. Не отполированное счастье. Ничто не преуменьшается. Это не ауэрбаховские евреи; но почти отталкивающие типы... со всей грязью и нищенством своего Востока»¹⁰³.

Как заметил Арнольд Цвейг: «Сразу же обнаруживаешь: здесь, наконец-то нашли выражение радостные элементы еврейской сути: гомерический хохот, средиземноморское веселье, шутки и смех охотно смеющихся и так глубоко и остроумно разнообразящих этот смех евреев»¹⁰⁴.

Европейская критика, у которой еще на памяти были гастролы «Габимы», уловила общее отличительное свойство спектаклей Грановского: «От театра “Габима”, который играет на иврите и более строго придерживается ритуалов, отталкиваясь от пафоса, Московский академический театр отличается своим юмором и мужеством критически, юмористически и в то же время дистанцированно изображать обычаи в их естественной связи. Габимовская постановка “Гадибука” – это событие. Другие спектакли были однобоко патетичными»¹⁰⁵.

Композицию спектакля критики описывали, словно держа перед глазами картину Шагала: «Портняжная мастерская находится под открытым небом и на это небо бесстрашно карабкаются актеры. На переднем плане располагается семья и подмастерья. У изгороди останавливается попрошайка, на трубу взбирается трубочист, а кто-то там наверху? Скрипач в грязном кафтане, но погруженный в свои романтические грезы»¹⁰⁶.

Один из балконов, свисающий на высоте трех метров, был превращен в трамплин и функционально осмыслен как «сценический аппарат». На этой «зыбкой доске» покачивался флейтист, дочь портного вела беседу с родителями, по ней в никуда брели гости во фраках.

Грановский не искал, как Мейерхольд, единой сценической прозодежды и не создавал фантастические театральные костюмы, как Таиров. Фантастична и карнавальна здесь была «смесь всех мод: наряду с современным коротким платьем, длинное одеяние довоенных лет с воланами или туниками»¹⁰⁷. При этом каждый

костюм был эстетизирован и театрально преобразован: «Цвета этой нищеты подобраны и скомпонованы изысканнейшим образом, чтобы создать образ в движении»¹⁰⁸.

Внутри формы «большого народного спектакля» с исчезновением сказочного зла происходило нарастание социальных мотивов. Примером литературной обработки может служить введение в текст Шолом-Алейхема «классовых» реприз. Так, в тот момент, когда все местечко галдит «говорят, говорят, говорят, что Шимеле стал богачом», Моше Литваков вводит реплику подмастера Мотла: «Жаль мне Шимеле Сорокера, друзья, – в городе появится новая свинья!»

Так что маски «200 000» были классово противопоставлены и «зрительно дифференцированы» (А. Эфрос). Одни награждаются «лицами», других отделяют «рылами». Кроме того, «бедные и хорошие всегда одеты в национальную одежду, старый длинный лапсердак. <...> Разрушение тела и убожество нарядов обозначено, богатство высмеяно с помощью издевки над устаревшей, с провинциальным оттенком модой»¹⁰⁹.

Для социальных верхов и социальных низов были найдены разные темпы и ритмы, которые непрестанно переплетаются и соперничают. В «200 000» «изумительно воплощена светлая *радость работы*. Едва поднимается занавес в первом акте, как мы сразу же оказываемся опьяненными и очарованными трудовой радостью: жесты, движения, темпы, ритмы, музыка и песня – все пронизано возвышенным экстазом работы, *производства*»¹¹⁰. Правда, парижский критик Роберт Кемп по этому поводу иронически заметил, что «все больше машут руками, чем работают»: «Маленькое племя суется, бесится, вопит, скачет, пляшет, кричит, гладит»¹¹¹.

Опозитизированы сами чувства простых людей. В четвертом акте, когда подмастерья Мотл (Я. Гертнер) и Коппл (М. Гольдблат) легким весенним ветерком носят по сцене с песней своей любви к Бейлке (Л. Ром), критики сравнивали их с «пилотами, не испытывающими силы притяжения»¹¹². Мотл и Бейлка объясняются в любви в озорном номере уличных арлекинов с танцем под «музыку» шарманки.

На другом полюсе расположены еврейские «буржуа», которые «весьма благородны в своих черных сюртуках, гигантских цилиндрах, при бородах, в бархатных куртках, с лорнетами»¹¹³. При этом они могут передвигаться только марионеточным шагом: «Переполненный зал пришел в восторг только потому, что так выразительно и так согласованно пародировался торжественный ход; пары идут к столу, слегка варьируя торжественно негнувшийся шаг, в то время как Шадхен, музыкант и слуга с поклонами и потиранием рук, в зависимости от платежеспособности проходящих мимо пар, подчеркивают или синкопическим движением очаровательно разбивают это шествие»¹¹⁴.

«Когда вся процессия, танцующая полонез, направляется к столу, вверх по доскам, то мы наблюдаем марширующее достоинство. А движет всей процессией юмор»¹¹⁵. В результате «хоровод призраков-капиталистов и разнузданное “шаривари” еврейского пролетариата в первой и последней сцене – вот два самых сильных впечатления»¹¹⁶.

Но Грановский переключает шествие нуворишей в иной, контрастный план: «Внезапно раздается музыка, которую в прежнее время играли на свадьбе и, может быть, еще и сейчас играют, и, знаете, тоска этой музыки полностью захватывает вас, и вы забываете гротескных, то есть просто глупых персонажей в высоких цилиндрах из “Частного коммерческого банка”, забываете все трюки, изысканности, поднимающуюся сцену и беспрестанно кланяющегося Шадхена. Происходит нечто уникальное, единственное, вы погружаетесь почти в такое же настроение, которое владело вами, когда вы слушали свадебную музыку в “Гадибуке”»¹¹⁷.

Социальные акценты спектакля критики оценивали различным образом. Российские критики 1920-х годов видели в нем «злую сатиру на еврейскую буржуазию, о которой Шолом-Алейхем, вероятно, и не думал»¹¹⁸, а следовательно, и растущую советизацию Еврейского камерного театра. Тогда как немецкие журналисты считали, что Грановский, «по капле добавляя мягкую иронию в текст и представление, почти незаметно приспособил большевистские тенденции к темпераментной бурной поста-

новке»¹¹⁹. То, что в спектакле воплотился не идеологизированный, классовый, а народно игровой подход, ясно сформулировал Арнольд Цвейг: «...издевательства не получается. Так бесхитростно простодушно против бургера и бургерской культуры можно протестовать так же, как шутками Симплициссимуса припирать к стенке милитаризм»¹²⁰.

У немецкого критика Макса Хохдорфа и вовсе вызывало недоумение, что еврейские комедианты «показывают свое дерьмовое прошлое, социальные проблемы в столь дружелюбном розовом свете»¹²¹. Советизирующие и антисемитские трактовки позиции театра странным образом сближались.

Доброжелательная критика, стремившаяся вписать театр в новый идеологический контекст, всячески поддерживала и усиливала антибуржуазный пафос спектакля. Но, судя по всему, правда осталась за неприязненной пронизательностью В. Блюменфельда: «История портного Сорокера плавает в музыке, песне, пляске; изобличающая комедия приподнята в ритм и в сферу вибрирующей пластики; сатирическая насмешка тонет в стилизованной декоративности жеста, действия, костюма. <...> Эстетическая театральная форма, занятая своим самодовлеющим значением, отказывается служить даже едва намеченному общественному смыслу комедии. <...> Она топит этот смысл на смерть»¹²². Театральность, раскрывавшаяся в ритме, стилизованном жесте, пантомиме, пляске, оставалась не подвластна «идеологии», к ней не вела, а сама была смыслом и целью. В спектакле идеология плясала и пела под дудочку Грановского. А у «пляшущей идеологии» не могло быть повелительного, поднятого над искусством статуса.

Обвинение в «самодовлеющем эстетизме» Грановский мог разделить со многими.

Конец 1910-х – начало 1920-х годов были ознаменованы взрывом литературоубежных тенденций в разных видах искусства. Отрицание сложившейся иерархии, во главе которой стоял Логос, вело к тому, что в живописи превыше всего была поставлена «живописность», в музыке – музыкальность, в театре – театральность, те элементы, которые относились к родовой специфике и

определяли «несказанность», то есть непереводаемость на другие языки. Однако расщепление целостного театрального феномена на составляющие, бесконечно обогащая выразительные возможности, как это ни парадоксально, ограничивало возможности высказывания. Сценический язык брал на себя функции речи.

Подводя итоги блестящему московскому сезону 1921/22 года Павел Марков, высоко ценя путь, пройденный формальным театром, предсказывал его скорый кризис, так как театр «методы принял за абсолютные основы искусства, вторичные элементы за основные, выдвинул их на первый план и, лишенный внеэстетических и духовных основ творчества, скрылся за покровом аналогий, вуалирующих отсутствие подлинной идеологии»¹²³. Абсолютизация средств превращала спектакль как высказывание в речь сцены о самой себе. Вывод критика («проблема формального театра обращается в проблему духовного театра»¹²⁴) открывал путь достойного и неизбежного исхода из «формального рая». Но старомодное «духовный театр» все меньше вписывалось в новый лексикон, где на первые роли выходили критерии идеологические.

Свой альтернативный поэтический взгляд изложил Осип Мандельштам во время ленинградских гастролей 1926 года: «Этот парадоксальный театр, по мнению некоторых добролюбовски глубокомысленных критиков, объявивший войну еврейскому мещанству и только существующий для искоренения предрассудков и суеверий, теряет голову, пьянеет, как женщина, при виде любого еврея и сейчас же тянет его к себе в мастерскую, на фарфоровый завод, обжигает и закаляет в чудесный бисквит, раскрашенную статуэтку зеленого шатхена кузнечика, коричневых музыкантов еврейской свадьбы Рабичева, банкиров с бритыми накладными затылками, танцующих, как целомудренные девушки, взявшись за руки в кружок»¹²⁵.

С мандельштамовским видением не все спектакли Еврейского камерного совпадали, а если и совпадали, то не полностью. Но в конце концов поэт говорил о квинтэссенции явления, а не о его периферии. Квинтэссенцией же в этом отношении явилось искусство Соломона Михоэлса. Поэт точно ощутил внутреннюю парадоксальную связь его актерской природы с авангардистскими

устремлениями режиссера: «Такого актера нельзя выпускать на реалистическую сцену – вещи расплавятся от его прикосновения. Он создает предметы – иголку с ниткой, рюмку с перцовкой, зеркало, быт, когда ему вздумается. Не мешайте ему: это его право»¹²⁶. Быт входил в спектакль на особых правах, пропускался через систему театральных фильтров, удаляющих всю его материальную вещественность. На сцене не было ни иголки с ниткой, ни рюмки, ни зеркала. Своей игрой Михозэлс «выколдовывал» образы несуществующих вещей, делал их театрально зримыми и реальными. А «если же тот или иной реквизит используется, то это тут же служит поводом для озорства, предмет своего собственного значения не имеет, и так мы видим ставшее знаменитым ведро без дна»¹²⁷.

Кстати, Вахтангов, приглашая В. И. Немировича-Данченко на «Гадибук» («работа стоила мне здоровья»), писал об аналогичных простых, едва ли не элементарных вещах: «Надо было театрально и современно разрешить быт на сцене»¹²⁸. В сущности, для сцены губительно не присутствие быта, а отсутствие театра. Михозэлс, соединивший еврейский быт, выработавший «ощущение формы и движения», с которым связана «внутренняя пластика гетто», с театром, заставил видеть в пляшущем Шимеле Сорокере «водителя античного хора»: «Вся сила юдаизма, весь ритм отвлеченной пляшущей мысли, вся гордость пляски, единственным побуждением которой, в конечном счете, является сострадание к земле, – все это уходит в дрожание рук, в вибрацию мыслящих пальцев, одухотворенных, как членораздельна речь»¹²⁹. Для культурологических догадок Мандельштама в новом сценическом творении Михозэлса оказалось наиболее важным то, что роднило его с прежней работой, с Гоцмахом. Однако не менее существенна в Шимеле – Михозэлсе была внутренняя тишина («очень тихий среди шумных»¹³⁰), созерцательная сосредоточенность, его способность «в перерывах своего бытия здесь... уходить в себя»¹³¹.

«Пролетарской фиалкой»¹³² назвал его немецкий критик Альфред Керр. «Когда при получении известия о выигрыше все топают и шумят, он единственный сохраняет спокойствие. И все же то, как он садится и выпрямляется, позволяет почувствовать

профессионального акробата»¹³³. Критики отмечали, что «бесконечное мягчайшее движение рук, которое, ах, так характерно для нас (было! было!), благодаря повторению вырастает до монумента»¹³⁴. Когда Сорокер перед тем, как подписать подложные бумаги, танцует с двумя мошенниками, он, «словно что-то ища, поднимает лицо кверху», ведя свой нескончаемый диалог с судьбой: «И эта имманентность сверхчеловеческой власти говорит в этот момент так громко, что, потрясенный, прислушаешься и почувствуешь не только наисильнейший момент этого вечера, но и момент глубочайшего переживания»¹³⁵.

«Трагический юмор» Михоэлса заставлял критиков вспоминать «Чарли Чаплина, вплоть до его своеобразных угловатых движений»¹³⁶.

Внутренняя тишина, исполненная душевным восторгом, тихой мечтательностью, открывала другой мир: «Совершенно удивителен Михоэлс тогда, когда он, грезя, скользя по сцене, напевает про себя и затем, все сильнее и сильнее воодушевляясь, поет нечто несказанно грустное и блаженное одновременно. Это песни без слов, нечто вроде “хайди-ди” и “тайрам-рам”, но они уносят далеко, очень далеко, разумеется, нужно иметь в душе кое-что от “Мизрах”»¹³⁷. Тот же критик полагал, что только эти мигуним, напевы без слов, еврейские песни тоски, «за душу хватающие», певшиеся «благочестивыми и святыми, лучшими из народа», пришедшие из глубины тысячелетий, обработанные Львом Пульвером, и позволяют спектаклю возвыситься над блестящей театральностью таировского толка. «Музыка укрывает сверкающей пеленой отчетливые сюрреалистические образы, утрированные жесты, сжатый и упрощенный реквизит»¹³⁸.

В набросках Мандельштама к очерку «Михоэлс» сохранилась фраза, не вошедшая в основной текст, где поэт описывает архетип, вечный сюжет Михоэлса: «И все пьесы ГОСЕТа построены на раскрытии маски Михоэлса, и в каждой из них он

* Мизрах (ивр., букв. «восток»), принятое у евреев Запада условное наименование направление к Храмовой горе в Иерусалиме, куда следует обращаться лицом во время молитвы. То же название носит в этих странах стена синагоги, обращенная в сторону Иерусалима.

проделывает бесконечно трудный и славный путь от иудейской созерцательности к дифирамбическому восторгу, к освобождению, к раскованной мудрой пляске»¹³⁹.

Один из критиков применил к артистам Еврейского камерного театра рассуждение Мартина Бубера о том, что евреи лишены субстанции и что отчасти ее заменяет тот элемент, который «наверное, можно обозначить ее как желание невозможного. Оно простирает руки, чтобы объять необъятное»¹⁴⁰. И далее критик добавляет: «Этот пафос кажется источником силы, которая питает деятельность этих художников»¹⁴¹. Наблюдение представляется весьма плодотворным и знаменательным. Оно поддается проецированию на все аспекты искусства и судьбы Еврейского камерного театра. Пока же заметим лишь, что его эффективность не выборочна, и можно сказать, что мечты Шимеле Сорокера о хорошем субботнем ужине оказываются «желанием невозможного» и субстанционально недостижимы, а «крупный выгрыш» – тщетная попытка «объять необъятное».

Если в «Колдунье» Грановский играл еврейскими театральными масками, в то в «200 000» он вводит маски-характеры, маски-типы, давая им заостренную гиперболическую трактовку: «Московский же еврейский театр восхищает не столько свободой театральности, сколько свободой еврейскости. Театр Грановского показал, что евреев можно типизировать, не боясь задеть их чувства»¹⁴². Жесткой типизации подлежали не только характеры и типы, но и сама еврейская внешность: «Сильнейшее впечатление остается от жестикующих в массовых сценах, которые сильно подчеркивают еврейские снижающие жесты, напряженно вытянутые пальцы, поднятые тыльной стороной кисти рук, морщинистые лбы, выпяченные губы»¹⁴³.

Итог и пафос спектакля брезгливо сформулировал французский критик: «Никакое несчастье не сломит дух Израиля. Пляшут, орут. Кувыркаются... Тридцать эпилептиков на сцене»¹⁴⁴.

В «Колдунье» и «200 000» Грановский воплотил те мечтания о еврейском возрождении, которые в 1918 году сформулировал Абрам Эфрос: «Нашего эстетического возрождения или не будет вовсе, или оно взойдет на тех же двух корнях, на которых всхо-

дит все мировое искусство современности, — на модернизме и народном творчестве»¹⁴⁵.

Формы воплощения такого театра вызывали в ассимилированных кругах смешанные чувства: «И так сильно по временам было воздействие этой нашей только что открытой народности и в своей страшной красоте так захватывало, как может захватить нечто совершенно чуждое, почти как индийский храм или негритянская музыка. Все предстало в величественном объеме»¹⁴⁶. Эта чужеродность не сводилась к той художественной новизне, которой так потряс Европу советский театр 1920-х годов: «Всем известно, что в Москве революцией уничтожен театр «художественной драмы», по крайней мере большая часть его, а на его место заступил ренессанс спонтанной игры. Театр кулис и рампы заменен выразительной игрой тела на артистической сцене»¹⁴⁷. В спектакле Еврейского камерного существовала собственная национальная субстанциональность: «Занавес поднимается, и ты, даже если тебе знаком Таиров, оказываешься наедине с чем-то чужеродным. Эта чужеродность очаровывает. Ошеломляет ритм. Духовная захваченность. Не понимая, а предполагая, ощущаешь дыхание искусства»¹⁴⁸. Истоки этой ошеломляющей чужеродности таились под боком: «Это все отработано, опробовано, взвешено, но по сути вещей выходит из глубин народа, веками, принудительно или добровольно законсервированного в гетто, поэтому оно “истинно”, а не только потому, что говорит на неподдельном “идише”»¹⁴⁹.

Трагическую парадоксальность соотношения гетто и еврейского искусства с пророческой точностью описал Мандельштам: «Я говорю о внутренней пластике гетто, об этой огромной художественной силе, которая переживет его разрушение и окончательно расцветет только тогда, когда гетто будет разрушено»¹⁵⁰. Недолговечность и обреченность этого расцвета обусловлены тем, что с разрушением гетто «внутренняя пластика» утрачивала свой исток и свою культурно-историческую почву.

Судьба Еврейского камерного театра и была связана с тем историческим периодом между отменой «черты оседлости» и «ликвидацией» еврейской культуры в пору «борьбы с космополитизмом».

Эстетику еврейского театра Грановской разрабатывал в контексте русских новейших сценических исканий, на что не преминули указать критики, иногда с укоризной, иногда с одобрением: «ГОСЕТ – продукт московской театральной культуры 1922-24 гг. <...> Законченный сценический стиль на эстетической основе ритма, стилизованного движения и музыки создали Московский Камерный театр и Студия Вахтангова. Отсюда – их блестящая самодовлеющая театральность: у Камерного театра – с уклоном в гофмановский романтизм, у Вахтангова – с направлением к народному балагану и импровизированной комедии»¹⁵¹. Режиссуру Грановского критики часто рассматривали как параллель искусству Таирова, находя в них много общего. Но проясняющую энергию несет констатация различий. Таировская борьба с бытовым театром привела к недооценке быта как стихии национальной жизни. Путь режиссера – от общего к частному. Приятие национального лишь настолько, насколько оно способно раствориться в универсальном, вело к тому, что, как писал С. Мокульский, «МКТ всегда был и остался для нас, русских, театром иностранным»¹⁵². И здесь автор безоговорочно отдавал пальму первенства комедиантам Грановского: «ГОСЕТ, напротив, – театр до мозга костей *национальный, еврейский*. Что бы он ни ставил, какую бы постановочную проблему ни разрешал, – он всегда кладет в основу спектакля материал, почерпнутый из еврейского быта, и этот национальный материал (жанровые сцены, народные песни, пляски, жесты, интонации, костюмы) разрабатывается и стилизуется согласно принципам, выработанным московской театральной культурой 1921-24 гг. (в том числе – и Таировым) для создания нового еврейского театра»¹⁵³. В режиссерской лаборатории Грановского еврейское выросло в универсальное, не переставая быть национальным.

Естественно, что сам способ игрового (а не сатирического) разрешения еврейского быта по-разному оценивался советскими и зарубежными рецензентами.

Берлинский критик размышлял: «А теперь об отношении к старым обрядам и манере держать себя. Здесь венчание происходит под “хупой”, здесь танец исполняется с обрядовым размахи-

ванием платочками. Это естественно рассчитано на трогательные эмоции. Мгновенно натянутый и снова убранный венчальный небесный покров воспринимается как остроумная точка, и танец вырастает в великолепную ритмическую картину»¹⁵⁴.

В России такой подход наводил на резонные сомнения в революционности Грановского: «Но если стилизуется тот самый быт, который до сих пор чтит религиозные откровения талмуда (а ведь в спектакле есть прямые намеки на стилизованную еврейскую обрядность) и кушает мацу в положенные дни, то едва ли эстетика играет по отношению к этому быту революционизирующую роль. Скорее, она освящает его и стабилизирует в исконных формах»¹⁵⁵. Последующий вывод насчет «самодовлеющей эстетики и консервативного национализма», судя по всему, стал неприятным сюрпризом для Грановского, до сих пор уверенно лавировавшего среди идеологических рифов.

К той же поре работы над «200 000» относится другой замысел Грановского, связанный с его попытками выйти за рамки сугубо еврейского репертуара. Сам режиссер стал автором композиции из трех мольеровских пьес («Мнимый больной», «Мещанин во дворянстве», «Господин де Пурсоньяк»), которая называлась «Приключения господина Журдена»¹⁵⁶. Однако спектакль «200 000», вобравший в себя тему мещанина во дворянстве, лишил всякой художественной перспективы работу над мольеровским спектаклем, к которому Грановский так и не вернулся, хотя и держал его в планах.

Алексей Грановский приехал в Москву в ноябре, о чем сообщил журнал «Зрелища»: «Ответственный руководитель и главный режиссер Государственного Еврейского камерного театра возвратился на прошлой неделе из заграницы, где он прожил два с половиной месяца»¹⁵⁷. Премьерные фанфары уже отзвучали, и режиссер принялся приводить в порядок репертуар. К обещанному перед началом сезона «Филиппу II» Верхарна¹⁵⁸ он так и не приступил. Для новой метаморфозы спектакля «Вечер Шолом-Алейхема» Грановский репетирует одноактную комедию «Развод» (премьера – 3 января), готовит новую сценическую редак-

цию «Бога мести», которую репетировало сразу три состава (показана в последних числах февраля).

На конец января была назначена внеплановая премьера спектакля «Хоровод еврейских комедиантов», который поначалу мыслился как обновленная версия «Карнавала еврейских комедиантов», состоящая «из хасидских, уличных, трудовых и других бытовых мотивов». В программу вечера должны были войти уже известные номера: «Хасидская ночь», «Американка», «Принц из Фляско-Дриго», «Воровский ансамбль», «Еврейские пляски» и др.¹⁵⁹. В конце января в Москву приезжает З. Кисельгоф. На его записях еврейских песен основаны как работа над «Хороводом», так и над «Ночью на старом рынке»¹⁶⁰. Репетиции идут столь интенсивно, что уже 12 февраля анонсируются две премьеры: «Театр интенсивно работает над новой трагедийной постановкой “Ночь на старом рынке” Переца. Ставит Грановский. Художник Фальк. Композитор Крейн. Премьера предполагается в марте. Премьера “Хоровода еврейских комедиантов” состоится в середине февраля»¹⁶¹.

Затем «пародия на старинную еврейскую оперетту и комедию» передвигается на первые числа марта¹⁶². Причем предполагалось, что «в этот же вечер войдет целый ряд хасидских песен по записям собирателя еврейской народной музыки Кисельгофа»¹⁶³.

Работа над «Хороводом» затягивалась прежде всего потому, что Грановский стремился превратить концертное собрание номеров в целостный спектакль, который смог бы стать репертуарным.

29 марта 1924 года театр показал премьеру, которая в окончательном виде называлась «Три еврейские изюминки», спектакль в жанре «малых форм».

Название спектакля на идише («Драй пинтелех йид») основано на игре слов: «драй пинтелех» (три изюминки) забавно сочетается с устойчивым выражением «дос пинтеле йид» (суть, квинт-эссенция еврея).

Первая «изюминка» («Принц Фляско-Дриго») – «национальная» трагедия в исполнении «одесского еврейского театра»: «Чего-чего здесь только нет, каких “ужасов”, каких нелепостей, вплоть до богдыханши Цыпце-Дрыпце “родом из Одессы”, бан-

дитов, залегших где-то на дороге между одесским портом и Шанхаем, подмены женихов и апофеоза с “вечным жидом” – Агасфером, венчающим любящие сердца под “звездой Сиона”»¹⁶⁴. В сущности, пародийный сюжет немногим отличается от подлинного сюжета недавно поставленной «Колдуньи». И действительно, имеется в виду театр, «созданный великим лицедеем Авраамом Гольдфаденом», который «унаследовал от своего творца одну лишь пошлость», навязанную «Гольдфадену условиями его среды и эпохи, и ни капли его бурлящего таланта и озорной народности»¹⁶⁵.

Литваков отмечал «удачные балаганные декорации, умышленно “случайные”, дешевые и плоские; статистов, как глиняные истуканы, с пожарной каской на одном из них, которые вчетвером составляют и целую армию богдыхана “земли китайцев”, и его гвардию, и особый отряд, и гостей богача»¹⁶⁶. А в центре сюжета «живет и излучает талант Зускин, подлинно художественный опереточный персонаж, чудесный Фляско-Дриго, настоящий “принц” бродячих еврейских актеров. <...> Его мимика, жесты, движения, танцы, кажется, те же самые, что и в старом еврейском театре, однако они сияют художественной, рассчитанной и вымеренной улыбкой Еврейского камерного театра, творя вокруг себя радость»¹⁶⁷.

И все же спектакль вызывал сдержанное отношение у Литвакова, несущего ответственность за идеологическое направление театра, и обусловлено это было тем, что Грановский ориентировался на «большую публику», а не только на еврейский пролетариат: «Театр здесь взял тон *добродушного, беззаботного юмора, а не острой и озабоченной сатиры*, хотя данная область требует именно остроты и озабоченности. И действительно, вся публика, даже враги, надрывается от звонкого, благодушного юмора, струящегося со сцены, – у нее возникает иллюзия, что это “мы все” добродушно смеемся “над собой”»¹⁶⁸. Природа карнавального смеха, направленного прежде всего на смеющихся, уловлена здесь пронизательно. Другое дело, что время театральных карнавалов подходило к концу. Требования к театру все более идеологизировались.

Второй сюжет «Сарра хочет негра» стал пародией на американский еврейский театр, оторванный от прежней культуры и не обретший новой, чей «избранный жанр – жалкая дешевая оперетка с кекуоком “от имени народа Израиля”, неуклюжим сюжетом, бессмысленно “сальными” текстами и американскими избитыми остротами ассимилированных Файтлов и Трайтлов¹⁶⁹. А главное – любимый, подлинно еврейско-американский театральный “трюк”: женщины в мужских брюках»¹⁷⁰.

Применив к «еврейско-американской эстетике» формальные завоевания Еврейского камерного, актерскую выучку, Грановский не столько пародировал оригинал, сколько его усовершенствовал, «потому что так двигаться, так танцевать каскады, так радоваться, как это делают в Еврейском камерном театре, могут далеко не все». В итоге, резюмировал Литваков, «Сарра хочет негра» «это уже почти не пародия – это практически сам “оригинал”».

Решительность вывода не смогли поколебать две несомненно сатирические интермедии, «когда Негр (Зускин) и мисс Сарра (Ром) поют “Еще не все потеряно”, танцуют при этом свой дорожный танец “В Палестину”, и далее, когда негр открывает свое “истинное” происхождение, – оказывается, что он “настоящий иудей” – внук реб Лейви-Ицхока Бердичевского, кузен Теодора Герцля, и фамилия его Монтефиоре!»¹⁷¹. В самой игре артистов «не хватает элементов пародии <...> Кроме Зускина, в котором все время чувствуется затаенная издевка над “еврейской сущью” поддельного негра; кроме Ром, играющей умно и со скрытой насмешкой свою роль мисс Сарры, и иногда Шидло, еврейско-американского “отца-резонера”, все остальные играют “серьезно”, именно так, как это делают в пародируемом театре. Особенно в этом отношении выделяется Минкова, которая “с благоговением и обожанием” играет как раз Клару Юнг... Она делает это очень напряженно, с наивной серьезностью. Но чтобы играть Клару Юнг, нужно быть Кларой Юнг с ее естественным озорством, легкостью и органичностью в своем жанре»¹⁷².

У третьей «изюминки» – «Ночь у хасидского раби» – был определенный пародийный объект – «Гадибук» и даже можно сказать более конкретно – третий акт, в котором местечковый чудо-

творец цадик изгоняет дух, вселившийся в невесту. В целом пародия метила в «ивритско-сионистскую, зажиточно-идеалистическую, хасидско-гнетущую “сущность” “Габимы”». Но именно с хасидской сущностью «Габимы» вышла накладка, потому что Еврейский камерный театр и сам во многом питался из хасидских фольклорных истоков. Таким образом «театр попал в трудное положение: дав “Ночь у хасидского раби” с политико-сатирической характеристикой, он оказался обязанным скомпрометировать его перед зрителем и эстетически; но, скомпрометировав эстетически, он закрыл бы для себя тот источник, из которого ему еще часто придется черпать очищенные формы еврейского фольклора»¹⁷³. Более того, поэма И.-Л. Переца «Ночь на старом рынке», к которой театр подступал уже не первый сезон, не без оснований предполагая, что эта «работа явится самой значительной за все существование театра»¹⁷⁴, как полагают некоторые исследователи, была поэтическим воплощением хасидизма.

Но если первые две пародии «представляют собой просто веселый спектакль», то пародия на «Гадибук» прозвучала до того «остро, гротескно, зло», что оказалась «не совсем в стиле вечера»¹⁷⁵. Другие критики на том же основании отдавали предпочтение последней пародии: «Самой крупной, самой «сладкой» изюминке», находя в ней «изысканную пародию-гротеск», не уступающую оригиналу. «Антирелигиозная пропаганда», исполненная «технически совершенно», «когда с самым серьезным видом, серьезнейшей миной, в формах синагогального культа преподносятся убийственное “избиение” этого культа, тончайшая издевка»¹⁷⁶.

Моше Литваков в «мастерски поданном экстазе, художественно вызванной экзальтации» находил «своего рода наглядную лекцию для “Габимы”, которая бьется над своим “спец-экстазом” и не знает, как его правильно вызвать»¹⁷⁷.

Пародии Грановского, как это ни парадоксально, обнаружили не столько пародийный, сколько протейстический аспект его художественного дарования. Режиссер словно доказывал, что его виртуозности доступны разные типы еврейского театра и что в каждом из них он может достичь «ювелирного» совершенства.

Литваков, деливший публику на чистых и нечистых и ко-
ривший Грановского за неразборчивость в этом плане, так объяс-
нял бурный зрительский успех спектакля: «Но обывательская
публика была побеждена не только или, точнее, не столько “чис-
тым” искусством театра. Подобная публика придерживается пра-
вила: “Зови меня дураком и давай пряники”. То есть, конечно, это
стилизация, это настоящее “богохульство”, но ведь все-таки ев-
рейские песенки и танцульки... И когда потом появились
“200 000” и “Карнавал” с еще большим количеством этих песенок
и танцулек, у “большой” публики возникла иллюзия, что “какие
есть – такие есть, а все же мы евреи”, и что даже в Камерном те-
атре, в этом художественном оплоте революции, “дедовские
деньки все еще продолжаются»¹⁷⁸.

¹ Протокол № 32 заседания Театрального совета при ТОО Главполитпро-
света от 29 декабря 1921 года. Заверенная маш. копия. – ГАРФ. Ф. 2113. Оп. 6.
Д. 89. Л. 30.

² Хроника искусств // Известия ВЦИК. М., 1922. № 180 (1619). 12 августа.
С. 5.

³ Франк. Левый фронт. Флаг поднят: Открытие ГИТИСа! // Зрелища. М.,
1922. № 5. 26 сентября – 2 октября. С. 12.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Хроника искусств // Известия ВЦИК. М., 1922. № 180 (1619). 12 августа. С. 5.

⁸ См.: Государственный Еврейский камерный театр // Зрелища. М., 1922.
№ 2. 12–17 сентября. С. 19; Хроника искусств. Еврейский камерный театр // Из-
вестия ВЦИК. М., 1922. № 218 (1657). 28 сентября. С. 4.

⁹ Хроника. Еврейский камерный театр // Зрелища. М., 1922. № 5. 26 сен-
тября – 2 октября. С. 21.

¹⁰ Хроника. Еврейский камерный театр // Зрелища. М., 1922. № 7. 10–16
октября. С. 26.

¹¹ Хроника. Еврейский камерный театр // Зрелища. М., 1922. № 11. 7–12
ноября. С. 22.

¹² Хроника. Выставка Ис. Рабиновича // Там же. С. 23.

¹³ Хроника. Еврейский камерный театр // Зрелища. М., 1922. № 13. 21–26
ноября. С. 23.

¹⁴ Хроника искусств // Известия ВЦИК. М., 1922. № 272 (1711). 1 декабря. С. 5.
«Колдунья» по А. Гольдфадену. Композиция спектакля – А. Грановский.
Художник – И. Рабинович. Музыка – И. Ахрон, по записям И. Ахрона, А. Гольд-
фадена и З. Кисельгофа. Тексты в обработке И. Добрушина и М. Литвакова.

Реб Авремце – И. Шидло, Бася, его жена – И. Абрагам, Миреле, дочь Авремце – Л. Розина, Лиза, дочка Баси – Э. Карчмер, Маркус, жених Миреле – М. Штейман, Гоцмах, торгош – С. Михоэлс, Бобе Яхне – В. Зускин, Элиокум, ее помощник – Я. Гертнер, Комиссар – Х. Крашинский, Сапожник – М. Ней, Продащица булок – Л. Ром, Мясник – М. Штейман, Зорах, корчмарь – Н. Нефеш, Хеймец, его брат – И. Рогалер, Мальчик на рынке – О. Лихтенштейн. В эпизодических ролях, танцах и хоре участвуют: М. Аскинази, А. Баславский, З. Блинчевская, Ф. Бродянская, Е. Вайнер, М. Гольдблат, С. Зильберблат, Р. Именитова, Б. Ингстер, Ю. Карпас, В. Лер, О. Лихтенштейн, Г. Луковский, Ю. Минкова, Л. Мурская, Ю. Нигер, С. Островская, С. Ротбаум, Д. Финкелькраут, Е. Шапиро. – Программа к спектаклю Еврейского камерного театра «Колдунья» по А. Гольдфадену. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 437. Л. 5.

¹⁵ Грановский А. М. Наши задачи и цели // Еврейский камерный театр: К его открытию в июле 1919 года. Пг., 1919. С. 7.

¹⁶ Ривесман М. Прошлое и будущее еврейского театра // Там же. С. 12.

¹⁷ Там же. С. 11.

¹⁸ Литваков М. Пять лет Государственному еврейскому камерному театру (1919–1924). М., 1924. С. 57–58. (Пер. с идиш А. Борисова).

¹⁹ Там же. С. 58.

²⁰ Дейч А. Маски еврейского театра: (От Гольдфадена до Грановского). М., 1927. С. 24.

²¹ Avec «Granowsky et ses Juifs» au Théâtre de la Porte-St.-Martin // Le Quotidien. Paris, 1928. 10 juin. (Пер. А. Смириной).

²² Эфрос А. Художники театра Грановского // Искусство. М., 1928. Т. IV. Кн. 1–2. С. 67.

²³ Micaelo [Марголин С.]. Еврейский камерный театр. «Колдунья» // Театр и музыка. М., 1922. № 11. 12 декабря. С. 234.

²⁴ Эфрос А. Художники театра Грановского. С. 67.

²⁵ Там же.

²⁶ Уриэль [Литовский О.]. «Брамбилла» на Бронной // Известия ВЦИК. М., 1922. № 282 (1721). 13 декабря. С. 3.

²⁷ Литваков М. Указ. соч. С. 68.

²⁸ Эфрос А. Художники театра Грановского. С. 66.

²⁹ Micaelo [Марголин С.]. Указ. соч. С. 234.

³⁰ Эфрос А. Художники театра Грановского. С. 57–58.

³¹ Pinthus K. «Die Hexe»: Moskauer Jüdisches Theater // 8 ½-Uhr-Abendblatt. Berlin, 1928. 2. Mai. (Пер. О. Костина).

³² Ibid.

³³ Valdemar G. Le décor et le mise en scène au Théâtre Juif et au Studio Vakhtangov // Revue mondiale. 1928. Août. (Пер. А. Смириной).

³⁴ Schwob R. Chagall et l'âme juive. Paris, 1931. P. 95–96. (Пер. А. Смириной).

³⁵ Гольденвейзер А. В. «200 000» и «Колдунья»: Гастроли Еврейского камерного театра // Полесская правда. 1924. № 151 (1241). 10 июля. С. 5.

- ³⁶ *Micaelo* [Марголин С.]. Указ. соч. С. 234.
- ³⁷ См.: Машинописная перепечатка газетной статьи без указания выходных данных хранится в архиве ГОСЕТа [1922]. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп.2. Ед. хр. 361. Л. 23–24.
- ³⁸ См.: *Литваков М.* Указ. соч. С. 60.
- ³⁹ *Дейч А.* Четверть века // Соломон Михайлович Михоэлс. Статьи, беседы, речи; Воспоминания о Михоэлсе / Вступит. ст., ред. и примеч. К. Л. Рудницкого. 3-е изд., доп. М., 1981. С. 424.
- ⁴⁰ *Pinthus K.* Op. cit.
- ⁴¹ *Wischnitzer-Bernstein R.* Die Ausdrucksmittel des Moskauer Jüdischen Akademischen Theaters // *Jüdische Rundschau*. Berlin, 1928. № 38/39. 16 Mai. S. 278. (Пер. Р. Доктор).
- ⁴² *Эфрос А.* Начало. С. 334.
- ⁴³ Машинописная перепечатка газетной статьи без указания выходных данных хранится в архиве ГОСЕТа [1922]. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 361.
- ⁴⁴ *Vab J.* «Die Hexe»: Moskauer Jüdisches Theater // *Berliner Volkszeitung*. 1928. 3. Mai. (Пер. О. Костина).
- ⁴⁵ *Офросимов Ю.* «Ведьма» // *Руль*. Берлин, 1928. № 2260. 4 мая. С. 5.
- ⁴⁶ *Moskauer Jüdisches Theater: «Die Hexe»* // *Germania*. Berlin, 1928. 8. Mai. (Пер. О. Костина).
- ⁴⁷ *Ibid.*
- ⁴⁸ *Эфрос А.* Начало. С. 336.
- ⁴⁹ *Wischnitzer-Bernstein R.* Op.cit.
- ⁵⁰ *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 558–559.
- ⁵¹ *Kersten K.* «Die Hexe»: Drittes Berliner Gastspiel des Moskauer Jüdischen Theaters // *Die Welt am Abend*. Berlin, 1928. 2. Mai. (Пер. О. Костина).
- ⁵² *Литваков М.* Указ. соч. С. 60–61.
- ⁵³ *Офросимов Ю.* Указ. соч. С. 5.
- ⁵⁴ *К. П.* Гастроли ГОСЕТа: «Колдунья» // *Дни*. Париж, 1928. № 1462. 27 июня. С. 3.
- ⁵⁵ *Moskauer Jüdisches Theater: «Die Hexe»* // *Germania*. Berlin, 1928. 8. Mai. (Пер. О. Костина).
- ⁵⁶ См.: *Литваков М.* Указ. соч. С. 62–63.
- ⁵⁷ *Ильин М.* В Государственном еврейском камерном театре: «Колдунья» по Гольдфадену // *Правда*. М., 1922. № 288. 20 декабря. С. 5.
- ⁵⁸ *Hirsch L.* «Die Hexe» // *Berliner Tageblatt*. 1928. 3. Mai. (Пер. О. Костина).
- ⁵⁹ *Ibid.*
- ⁶⁰ *Vab J.* Op. cit.
- ⁶¹ *Литваков М.* Указ. соч. С. 62.
- ⁶² Там же.
- ⁶³ *Micaelo* [Марголин С.]. Указ. соч. С. 234.
- ⁶⁴ Там же.
- ⁶⁵ *Roth J.* Das Moskauer Jüdische Theater // *Das Moskauer Jüdische Akademische Theater*. Berlin, 1928. S. 13. (Пер. Р. Доктор).

⁶⁶ См.: Хроника. Еврейский камерный театр // Зрелища. М., 1923. № 19. 3–14 января. С. 26.

⁶⁷ Хроника. Монография о «Колдунье» // Зрелища. М., 1923. № 27. 6–12 марта. С. 18.

⁶⁸ Хроника. Государственный еврейский камерный театр // Зрелища. М., 1923. № 30. 27 марта – 4 апреля. С. 26.

⁶⁹ Хроника. Государственный еврейский камерный театр // Зрелища. М., 1923. № 58. 16–21 октября. С. 16.

⁷⁰ Хроника. Еврейский камерный театр // Зрелища. М., 1922. № 6. 3–9 октября. С. 23.

⁷¹ См.: Хроника. Еврейский камерный театр // Зрелища. М., 1923. № 23. 6–12 февраля. С. 20.

⁷² См.: Хроника. Государственный еврейский камерный театр // Зрелища. М., 1923. № 30. 27 марта – 4 апреля. С. 26.

⁷³ См.: Хроника. Еврейский камерный // Зрелища. М., 1923. № 34. 29 апреля – 6 мая. С. 20.

⁷⁴ Хроника. Еврейский камерный // Зрелища. М., 1923. № 42. 26–30 июня. С. 16.

⁷⁵ Хроника. Театр еврейской сатиры // Зрелища. М., 1922. № 11. 7–12 ноября. С. 22.

⁷⁶ Программа сводного музыкально-танцевального спектакля «Ночь у еврейских комедиантов». Конец декабря 1922 года. Маш. копия. – ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 584. Д. 71.

I отделение. Хор, солисты, оркестр 1) «Фрейлиле», 2) «Цимблер», 3) «Ой ребе», 4) «Бай нахт», 5) Авремце; 6) Хасидская пляска (М. Аскинази и С. Островская); 7) Еврейская мелодия Пульвера (Лев Пульвер и оркестр); 8) «Еврей на «Колдунье»» (В. Зускин); 9) «Жалобная» (оркестр); 10) «Эс гейт нит», 11) «Мотл», 12) «Шустер» (Л. Ром); 13) Эксцентрический танец (М. Аскинази и Я. Гертнер); 14) «Лебердинер» (оркестр).

II отделение (Нижнее фойе). 1) «А гутн овунт» (С. Михоэлс); 2) Американский танец (В. Лер и М. Штейман); 3) «На тлот» (А. Львова); 4) Американский [танец] (С. Островская); 5) «Аранченко» (В. Лер); 6) Испанский [танец] (А. Львова); 7) Танго (М. Аскинази, С. Островская). Музыка песенки, сценки.

III отделение (Верхний зал). 1) «Шмулин дер Николевер солдат» (ансамбль актеров); 2) «Антракт в Еврейском камерном»; 3) «Гевл-гаволим», 2) «Хасидская марсельеза», 3) Песенка Штеймана, 4) Марш комедиантов ГОСЕКТА, 5) Хоровод (хор, солисты и оркестр).

⁷⁷ Программа к спектаклю «Вечер еврейских комедиантов». Маш. текст. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 437. Л. 132–132 об.; ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 584. Д. 72.

I отделение. А. «Три любви»: 1) хасидская, 2) американская, 3) негритянская (участвуют: Я. Гертнер, М. Гольдблат, В. Зускин, Х. Иоффе, Ю. Минкова, С. Михоэлс, С. Ротбаум, Е. Эпштейн); Б. Еврейские пляски (участвуют: М. Ас-

кинази и С. Островская); В. Уличные песни Вильны: 1) «Лунной ночью», 2) «Мотл», 3) «Песня старой девы» (исполнит Л. Ром); Г. В интермедиях «Хасидский ансамбль»: 1) «Дрейдл», 2) «Дуна», 3) «Ребнс нигн», 4) «Кишиневская кадрили» (участвуют: Ф. Бродянская, М. Бродянский, М. Гольдблат, В. Зускин, Ю. Карпас, Х. Крашинский, Л. Лер, Ю. Минкова, М. Ней, Л. Розина, Л. Ром, И. Шидло, М. Хасин, Е. Эпштейн).

II отделение. А. Старинные французские романсы (исполнит Н. Глиэр); Б. Песни Клезмера (исполнит Я. Куклес); В. Еврейская пляска (участвуют: М. Аскинази, Ю. Карпас, Л. Лер, А. Львова, С. Островская); Г. «Иудейский вдовец» – музыкальная трагедия в 18 музыках (участвуют: М. Аскинази, А. Львова, Ю. Минкова, С. Михоэлс, Л. Розина, Л. Ром); Д. В интермедии «Хасидский ансамбль»: 1) «Присказ», 2) «Хасидская марсельеза», 3) «Застольная» (участвуют те же, что в I-м отделении).

III отделение. А. Песни Клезмера (исполнит Л. Пульвер); Б. Еврейская пляска (исполнит А. Львова); В. «Полька деликат» (исполнит М. Аскинази и С. Михоэлс); Г. «Сарра хочет негра или катарр в носу» – американский боевик (участвуют: Я. Гертнер, В. Зускин, Х. Иоффе, С. Ротбаум, И. Шидло); Д. В интермедии «Варшавские воры» участвуют: Ф. Бродянская, М. Бродянский, Я. Гертнер, Ф. Гольдина, М. Гольдблат, Х. Крашинский, Ю. Минкова, С. Михоэлс, М. Ней, Л. Розина, Л. Ром, И. Шидло, Е. Эпштейн).

Художественный руководитель – А. Грановский. Литературные сотрудники – И. Добрушин, А. Кушниров, Н. Ойслендер. Музыкальные сотрудники – А. Будейский, Л. Пульвер, Солодуев. На просцениуме – С. Михоэлс.

⁷⁸ Литваков М. Указ. соч. С. 90.

⁷⁹ Там же. С. 91–92.

⁸⁰ Там же. С. 91.

⁸¹ Там же. С. 92.

⁸² Там же. С. 91.

⁸³ Хроника. Еврейский камерный // Зрелища. М., 1923. № 42. 26–30 июня. С. 16.

⁸⁴ Хроника. Государственный еврейский камерный театр // Зрелища. М., 1923. № 53. 11–16 сентября. С. 10.

⁸⁵ Медицинское заключение доктора В. Н. Виноградова от 1 июля 1923 года. Заверенная маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 23. Виноградов, Владимир Николаевич (1882–1964) – крупный терапевт, впоследствии академик АМН СССР (1944).

⁸⁶ Доверенность Ю. Л. Любичкому за подписью А. М. Грановского от 12 декабря 1923 года. Маш. копия. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 18. Л. 2.

⁸⁷ Письмо А. М. Грановского М. М. Рашкесу от 15 декабря 1923 года. Подписанная маш. копия. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 18. Л. 6.

⁸⁸ Джеффри Вейдлингер предложил свою датировку премьеры «200 000» – 28 июня 1923 года, но не привел ни одного аргумента в пользу этого утверждения. См.: *Veidlinger J. The Moscow State Yiddish Theatre*. Indiana University Press, 2000. P. 48.

«200 000» Шолом-Алейхема. Композиция спектакля – А. Грановский. Сцену строил А. Степанов. Костюмы рисовал И. Рабичев. Музыка Л. Пульвера по записям еврейских народных песен З. Кисельгофа. Тексты песен И. Добрушина.

Шимеле Сорокер – С. Михозлс, Эти-Меня, его жена – С. Ротбаум, Бейлке, их дочь – Л. Ром, Мотл, подмастерье – Я. Гертнер, Копп, подмастерье – М. Гольдблат, Господин Файн – М. Норвид, Мадам Файн, его жена – Р. Именитова, Соломон, их сын – Б. Ингстер, Гольтдентоллер, директор банка – Н. Неш, Гимельфарб, бухгалтер банка – И. Шидло, Соловейчик, сват – В. Зускин, Колтун, управляющий Файна – Х. Крашинский, Вигдрочук – М. Ней, Рубинчик – Д. Финкелькраут, Бакалейщик – М. Бродянский, Продащица муки – Е. Вайнер, Ехвод, прислуга Сорокера – Е. Шапиро, Мендель, лакей Сорокера – И. Рогалер, Работники и работницы – Ковнер, Г. Луковский, М. Ней, Д. Финкелькраут, З. Блинчевская, Ф. Бродянская, Э. Карчмер, Ю. Минкова, Л. Розина, Богачи – А. Баславский, С. Зильберблат, И. Абрагам, А. Мазур, Л. Мурская, Е. Эпштейн. Танцуют – М. Аскинази, Л. Лер, А. Львова, Ю. Карпас. – Программа к спектаклю Еврейского камерного театра «200 000» по Шолом-Алейхему. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 7. Л. 137.

⁸⁹ *Boissy G.* Le premier spectacle du Théâtre académique juif. «200 000», comédie musicale // *Comoedia*. Paris, 1928. 13 Juin. (Пер. А. Смириной).

⁹⁰ *Le Gardonnel G.* «200 000» par le Théâtre académique juif de Moscou à la Porte-Saint-Martin. Газетная вырезка без указания выходных данных хранится в фонде ГОСЕТА (РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 395. Л. 45).

⁹¹ *Boissy G.* Op. cit.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Junghans F.* «200 000». Moskauer Gastspiel im Theater des Westens // *Neue Preussische Kreuz Zeitung*. Berlin, 1928. 14. April. (Пер. О. Костина).

⁹⁴ *Kerr A.* Moskauer Jüdisches akademisches Theater // *Berliner Tageblatt*. Abendausgabe. Berlin, 1928. 14. Mai. (Пер. О. Костина).

⁹⁵ *Falk N.* Das Moskauer Jüdische Theater // *Berliner Zeitung am Mittag*. Berlin, 1928. 12. April. (Пер. О. Костина).

⁹⁶ *Zweig A.* Moskauer Jüdisches Theater: «200000» // *Jüdische Rundschau*. Berlin, 1928. № 29/30. 17. April. S. 213.

⁹⁷ *Ihering H.* «200 000»: Granowski im Theater des Westens // *Berliner Börsen-Curier*, Abend-Ausgabe. Berlin, 1928. 12. April. (Пер. О. Костина).

⁹⁸ *Loeb M.* Moskauer Jüdisches Theater // *Berliner Morgenpost*. Berlin, 1928. 13. April. (Пер. О. Костина).

⁹⁹ *Monty J.* «200 000» im Theater des Westens. Das Moskauer Jüdische Theater // *Die Welt am Montag*. Berlin, 1928. 16. April. (Пер. О. Костина).

¹⁰⁰ *Zweig A.* Op. cit.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Boissy G.* Op. cit.

¹⁰³ *Kerr A.* Op. cit.

¹⁰⁴ *Zweig A.* Op. cit.

¹⁰⁵ *Ihering H.* Op. cit.

¹⁰⁶ *Jacobs M.* «200 000» im Theater des Westens: Das Moskauer Jüdische Theater // *Vossische Zeitung*. Berlin, 1928. 4. Mai. (Пер. О. Костина).

¹⁰⁷ *Heilborn E.* «200 000»: Das Moskauer Jüdische Akademische Theater // *Frankfurter Zeitung*. 1928. 24. April. (Пер. О. Костина).

¹⁰⁸ *Le Gardonnel G.* Op. cit.

¹⁰⁹ *Wischnitzer-Bernstein R.* Op. cit.

¹¹⁰ *Литваков М.* Указ. соч. С. 73–74.

¹¹¹ *Kemp R.* Les Générales // *La Liberté*. Paris, 1928. 13 Juin. (Пер. А. Смирной).

¹¹² *Monty J.* «200 000» im Theater des Westens. Das Moskauer Jüdische Theater // *Vossische Zeitung*. Berlin, 1928. 4. Mai. (Пер. О. Костина).

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Zweig A.* Op. cit.

¹¹⁵ *Monty J.* Op. cit.

¹¹⁶ *Pinthus K.* Moskauer Jüdisches Theater: «200 000» im Theater des Westens // *8 ½-Uhr-Abendblatt*. Berlin, 1928. 2. Mai. (Пер. О. Костина).

¹¹⁷ *Gorelik Sch.* Der Weg des Jüdischen Theaters // *Unterhaltungs – Beilage der jüdischen Rundschau*. Berlin, 1928. № 20. 23. Mai. (Пер. Р. Доктор).

¹¹⁸ *Б.* Открытие Еврейского камерного театра // *Правда*. М., 1923. № 225. 5 октября. С. 6.

¹¹⁹ *Pinthus K.* «200 000»...

¹²⁰ *Zweig A.* Op. cit.

¹²¹ *Hochdorf M.* Jüdisches Folkstheater // *Vorwärts* (Abendausgabe). Berlin, 1928. 12. April. (Пер. О. Костина).

¹²² *Блюменфельд В.* «200 000» и синтетическая эстетика ГОСЕТа // *Жизнь искусства*. Л., 1926. № 35. С. 16.

¹²³ *Марков П. А.* Судьба формального театра // *Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1976. Т.3. С. 91.*

¹²⁴ Там же. С. 92.

¹²⁵ *Мандельштам О.* Указ. соч. С. 447.

¹²⁶ Там же. С. 558.

¹²⁷ *Wischnitzer-Bernstein R.* Op. cit.

¹²⁸ *Письмо Е. Б. Вахтангова В. И. Немировичу-Данченко от 8 апреля 1922 года* // *Евгений Вахтангов: Сборник / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская и Г. П. Каптерева*. М., 1984. С. 428.

¹²⁹ *Мандельштам О.* Указ. соч. С. 448.

¹³⁰ *Pinthus K.* «200 000»...

¹³¹ *Kerr A.* Op. cit.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Wischnitzer-Bernstein R.* Op. cit.

¹³⁵ *Werner B.* Moskauer Jüdisches Folks Theater: (Theater des Westens) // *Deutsche Allgemeine Zeitung*. Berlin, 1928. 12. April. (Пер. О. Костина).

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Wischnitzer-Bernstein R.* Op. cit.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ *Мандельштам О.* Указ. соч. С. 559.

¹⁴⁰ *K.L. «200 000»:* Moskauer Jüdisches Theater // Neue Badische Landeszeitung. Morgenausgabe. 1928. 4. Juni. (Пер. О. Костина).

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Далее критик объяснял, что «свобода еврейскости» есть свобода национальной критики и самокритики: «Короленко, русский писатель, друг евреев, жаловался, что с наступлением правительственного антисемитизма в 1880-е годы объективное описание евреев стало невозможным. “Нет больше свободы. Даже литература молчит о некоторых чертах характера евреев, обусловленных особенностями их исторического развития, так как боится оказаться замешанной в антиеврейскую травлю. Под давлением этих обстоятельств критика должна спрятать свое оружие”. Актер Грановского показывает свои обычаи с поражающей откровенностью. Они смеются над еврейским и не боятся натолкнуться на понимающее подмигивание, так как они знают, что, кроме еврейских нуворишей, есть и еврейский бедный портной и честное общество мастеровых, и аудитория знает это также. Знают ли они это всегда? Если нет, то еврейские актеры им на это укажут. Отважная уверенность в себе, полные юмора жесты – это совершенно ново». – *Wischnitzer-Bernstein R.* Op. cit.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ *Kemp R.* Op. cit.

¹⁴⁵ *Эфрос А.* Лампа Аладдина: К выходу в свет капитального издания С. Ан-ского «Еврейская народная художественная старина» // Еврейский мир: Литературный сборник /Под ред. А. Соболя и Э. Лойтера. Кн.1. М., 1918. С. 301.

¹⁴⁶ *Wischnitzer-Bernstein R.* Op. cit.

¹⁴⁷ *Junghans F.* Op. cit.

¹⁴⁸ *Heilborn E.* Op. cit.

¹⁴⁹ *Falk N.* Op. cit.

¹⁵⁰ *Мандельштам О.* Указ. соч. С. 448.

¹⁵¹ *Блюменфельд В.* Указ. соч. С. 16.

¹⁵² *Мокульский С. С.* Путь ГОСЕТа // Жизнь искусства. Л., 1926. № 37. С. 10.

¹⁵³ Там же.

¹⁵⁴ *[Wischnitzer-Bernstein] R.* Moskauer Jüdisches Theater: «200000» // Jüdische Rundschau. 1928. № 29/30. 17. April. S. 213. (Пер. Р. Доктор).

¹⁵⁵ *Блюменфельд В.* Указ. соч. С. 17.

¹⁵⁶ Распределение ролей в пьесе «Приключения господина Журдена»: Журден – С. Михозлс, Его жена – С. Ротбаум, Р. Именитова, Люсиль, их дочь – Л. Розина, А. Кизельштейн, Учитель танцев – В. Зускин, Подручные – Э. Берковская и Ю. Карпас, Учитель музыки – М. Ней, Подручные – Л. Лер и Е. Нович, Учитель философии I – И. Рогалер, Учитель философии II – Д. Финкелькраут, Учитель фехтования – М. Гольдблат, Подручный – Г. Луковский, Клеон, возлюбленный Люсиль – Б. Ингстер, Доримена, знатная дама – Е. Левитас, А. Мазур, Доран, возлюбленный Доримены – М. Штейман, Николь, субретка – Э. Карчмер, Е. Шапиро, Субретки – И. Дэга и М. Аскинази, Жоржета – Е. Аб-

рамович, Ф. Бродянская, Ковель – И. Шидло, Парикмахер – М. Ней, Портной 1 – Х. Крашинский, Портной 2 – Л. Мурская, Доктор 1 – А. Баславский, Доктор 2 – Н. Нефеш, Лакей 1 – И. Лурье, Лакей 2 – И. Эдельман, Сплетница 1 – И. Абрагам, Сплетница 2 – Е. Вайнер, Сплетница 3 – Е. Эпштейн, Полишинель поющий – Ю. Минкова, Полишинель танцующий – Е. Менес, Муфтий – Т. Хазак. Постановка – А. Грановский. Тексты песен и перевод – И. Добрушин. Художник – И. Рабинович. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 437. Л. 8–9.

¹⁵⁷ Кто приехал? А.М. Грановский // Зрелища. М., 1923. № 63. 20–25 ноября. С. 16.

¹⁵⁸ См.: Хроника // Жизнь искусства. Пг., 1923. № 33 (906). 21 августа. С. 28.

¹⁵⁹ Хроника // Новый зритель. М., 1924. № 3. 22 января. С. 16.

¹⁶⁰ См.: Там же.

¹⁶¹ Хроника // Новый зритель. М., 1924. № 5. 12 февраля. С. 15.

¹⁶² См.: Хроника // Новый зритель. М., 1924. № 8. 4 марта. С. 16.

¹⁶³ Там же.

¹⁶⁴ Бескин Эм. Три изюминки: «Вечер комедиантов» в Еврейском камерном театре // Новый зритель. М., 1924. № 15/16. 22 апреля. С. 8.

¹⁶⁵ Литваков М. Указ. соч. С. 96.

¹⁶⁶ Там же.

¹⁶⁷ Там же.

¹⁶⁸ Там же.

¹⁶⁹ Популярны у американских евреев личные имена, ставшие нарицательными.

¹⁷⁰ Литваков М. Указ. соч. С. 102.

¹⁷¹ Там же. С. 103.

¹⁷² Там же. С. 104.

¹⁷³ Там же. С. 106.

¹⁷⁴ Хроника искусств // Известия ВЦИК. М., 1922. № 180 (1619). 12 августа. С. 5.

¹⁷⁵ Р.Д. «Три изюминки» в Еврейском камерном // Известия ВЦИК. М., 1924. № 81. 8 апреля. С. 6.

¹⁷⁶ Бескин Эм. Указ. соч.

¹⁷⁷ Литваков М. Указ. соч. С. 108.

¹⁷⁸ Там же. С. 94.

Глава 5

ВОПРОС О ДАЛЬНЕЙШЕМ СУЩЕСТВОВАНИИ...

3 июля 1924 года исполнялось пять лет Еврейскому камерному театру. Для труппы, которая упорно стремилась укорениться в действительности, с почти детской наивностью обставлялась годовщинами (два года со дня открытия, два года в Москве и т.д.), пятилетний юбилей был исполнен торжественного смысла. Грановский рассчитывал встретить его спектаклем «Ночь на старом рынке», но премьеру, а вместе с ней празднование юбилея, пришлось перенести на следующий сезон. По иронии судьбы место поэтической и трагической кульминации пятилетней истории заняли пародийные «Три еврейские изюминки», «интермедии на разъезд».

Тем не менее было очевидно, что театр добился художественного признания и обрел определенную эстетическую репутацию. «Колдунья» и «200 000» стали крупными явлениями театральной жизни Москвы. «Три еврейские изюминки» снисходительно отмеченные критикой, пользовались бурным зрительским успехом.

Однако завоевания театра, давшиеся ценой фанатической самоотверженности труппы, криво отразились в его повседневной жизни. Пятилетие театра ознаменовалось не столько празднествами, сколько новыми испытаниями.

По окончании сезона театр отправился на гастроли по местам традиционного еврейского обитания. Гомель, Одесса, Киев, Харьков...

Новая система финансирования в случае с еврейским театром давала примечательные сбои. В конце августа 1924 года Гра-

новский отправляет в ЦБ Евсекций письмо, в котором подробно описывает положение, сложившееся во время гастрольной поездки по Украине:

«Дорогие товарищи, положение нашего театра заставляет меня обратиться к вам с просьбой о немедленном вмешательстве, т. к. при настоящем положении театр обречен на неминуемую гибель.

Дело в следующем:

1) Капитал театра на сегодняшний день составляет – 5000 рублей не считая банковского долга в 35 000 рублей (сроки сентябрь и октябрь).

2) 24-го и 28-го срочны 2 векселя (вышеуказанные 5000 рублей), которые мы не в состоянии оплатить.

3) Поездка дала театру дефицит в приблизительно 6 – 8 000 рублей.

4) Поездка кончается через 14 дней. За 90 дней мы дали больше 80 спектаклей. Персонал в невменяемом состоянии, переутомление жестокое – все больны. Работа за сезон проделана беспримерная, и если не дать отдыха – значит, не открыть больше театра. Персонал проработал 12 месяцев без перерыва и передышки, дав около 240 спектаклей без дубляжа. В среднем за истекший период падает на актера 170 спектаклей и 310 репетиций. Непостижимо, как они выжили. И действительно положение работников катастрофическое.

Летний отдых плюс подготовка к новому сезону требуют 10 недель или 25 000 рублей. 10 000 рублей необходимо на постановку ближайших пьес – кассы 5 000. Итого 40 000 рублей, не считая банковского долга в 35 000 рублей.

5) Левитан¹, копия его письма при сем, сообщает, что кто-то когда-то что-то даст. Меня удивляет такая постановка вопроса в коллегии. Дело в том, что Большой театр получил сотни тысяч рублей, Малый – 60 000 рублей, а мы? – 0. В то время, когда мы *единственный* в СССР театр, который проделал такую огромную политическую работу, в то же время оставаясь на аванпостах художественных достижений. Какой театр может представить такую прессу? Какой театр может показать такую близость к партии? Какой театр имеет тот материал, оценивающий его работу

(постановления Губисполкомов, Губкомов, Цик'ов и т.д.), как наш? И в то же время от всех благ, которые попадают “большим” – мы ничего не получаем, всегда в хвосте. Никакое “тяжелое положение” для них существует.

Я не знаю, может быть, им дали не из Наркомпроса, а через Наркомпрос из Совнаркома. Но почему этот путь для нас закрыт?

Неужели я 6 лет выматывал из наших работников их последние силы, заставляя их добиться того, чего не добился *никто*, чтобы сейчас их разогнать на все четыре стороны. Если это так, то пусть это будет сделано и сказано ясно, ведь я перед нашими работниками представляю вас, и не могу за 2 недели до конца гастролей не сказать работникам “что будет”. Я в течение лета 5–6 раз подробно писал Литвакову, и он мне несколько раз писал, что все будет в порядке, и вдруг сегодня это письмо т. Левитана, которое выбивает у нас скамью из-под ног.

Если бы я знал это раньше, я бы, безусловно, не довел наших работников до такого состояния инвалидности, в котором они находятся сейчас, работая при 50° четвертый месяц на Украине.

Я, конечно, отсюда не вижу, какой выход из создавшегося положения, но думаю, что:

1. Мы должны быть приравнены к положению Большого и Малого, которые, безусловно, получили деньги.

2. Как паллиатив временный – кредит в Роскомбанке (коммерческом) до прохождения вопроса в инстанциях.

3. Немедленная выдача нам денег из сумм Идгезкома² (7 – 8 000 рублей), о которых писал нам т. Литваков.

Если почему-либо все это невозможно, то постановление о закрытии театра я прошу оформить, т.к. попадаю в совершенно безвыходное положение и, во всяком случае, я не могу брать на себя “ропуск” ГОСЕКТа.

Я очень извиняюсь, что пишу карандашом, т.к. болен и лежу. Сам не выехал, т.к. заболел Михоэлс, и приходится репертуар ломать и выходить из положения.

Еще извиняюсь за немного нескладный вид письма, и может быть излишнюю нервность, но положение угнетающее³.

Заместитель секретаря ЦБ Евсекций Аврум Мережин⁴, будучи не в силах решить вопрос принципиально, 1 сентября обращается в Главбюро Евсекций при ЦК КПУ:

«Цебе⁵ настойчиво просит снестись с Грановским и сделать все необходимое для облегчения положения театра»⁶.

Но украинские «евсеки» оказались беспомощны, и 4 сентября Грановский снова посылает телеграмму в Москву с просьбой:

«Немедленно вышлите телеграфом шестьсот червонцев. В Харькове получить невозможно. Телеграфируйте на Литвакова»⁷.

Судя по всему, ответ на последний вопль был получен незамедлительно. 10 сентября Грановский телеграфно ликует:

«Закончили в Харькове с большим успехом. Работникам дан пятидневный отпуск, всем заплачено вперед и даны премиальные для лечения и отдыха»⁸.

Грановский рассчитывал, что положение театра будет рассмотрено правительством. Но вопрос о принципиальном решении не ставился вовсе.

19 сентября член коллегии Наркомпроса М. С. Эпштейн⁹ составляет обращение в Малый Совнарком, в котором «в связи с наступающим пятилетним юбилеем Государственного Еврейского камерного театра и, принимая во внимание его тяжелое материальное положение», испрашивает 50 000 рублей, из которых 40 000 рублей «идет на погашение накопившейся задолженности» и 10 000 рублей «на организацию новых постановок». Финансовые проблемы столь экстраординарны, что театру «в настоящее время угрожает закрытие»¹⁰.

Ходатайство было рассмотрено 30 сентября 1924 года. Последовал ответ Малого Совнаркома: «Отпустить Наркомпросу для покрытия задолженности по Еврейскому камерному театру в г. Москве 10 000 рублей из остатков резервного фонда Совнаркома на 1923-24 бюджетный год»¹¹.

Грановский собирается покорить весь мир, а денег не хватает на городской транспорт. Не лучшим образом материальные трудности отразились и на атмосфере внутри театра. В экстремальных обстоятельствах основная часть труппы консолидировалась вокруг Грановского. Все же его положение нельзя назвать

незыблемым. Обычные внутритеатральные интриги умножались теми новыми возможностями, которые открывались в виде партийных и советских инстанций. Хаим Крашинский стоял у истоков театра, некоторое время совмещал обязанности секретаря ЦБ Евсекций, секретаря Еврейского отдела Наркомнаца и актера московской Еврейской студии. После переезда Еврейского камерного театра в Москву он вошел в состав театра. Его положение было особым. Некоторое время он был единственный член коммунистической партии в труппе, через которого осуществлялась связь театра с ЦБ Евсекций. Положение изменилось с появлением одного из крупнейших «евсеков» Моше Литвакова в качестве заведующего литературной частью и члена правления. Попытки Крашинского привлечь его на свою сторону оказались безуспешны. Грановский установил с Литваковым союзнические отношения. Результатом искусной дипломатии Грановского стало то обстоятельство, что Литваков не столько представлял интересы ЦБ Евсекций в Еврейском камерном, сколько представлял интересы театра в ЦБ Евсекций. Оттесненный на обочину политической жизни театра, занимающий в силу малых актерских способностей весьма скромное положение в труппе, Крашинский, будучи единственным коммунистом в творческом составе театра, дал выход темпераменту в общественной работе, заняв ключевое положение в месткоме. Профсоюзный взгляд на театральный процесс весьма специфичен. Вспомним, например, театральные легенды о ночных репетициях Вахтангова в «Габиме». Но с точки зрения профсоюза актеров ночные репетиции выглядят одним из нарушений КЗОТа. К счастью, в «Габиме» профсоюзная организация, если таковая и существовала, оказалась не на высоте своего положения и КЗОТом Вахтангова не преследовала.

Крашинский не ограничился обвинением в «нерациональной организации труда» и выдвинул ряд дополнительных, политически окрашенных: «отсутствие идеологии в репертуаре», «театр лишен фактического общественного контроля и находится в полном неограниченном распоряжении А. М. Грановского как в художественном, так и в административно-финансовом и всех прочих отношениях». Для того чтобы обратиться со

своими разоблачениями в ЦБ Евсекция через голову Литвакова, необходимы были влиятельные союзники. Таких союзников Крашинский нашел во время летних гастролей в лице региональных «евсеков». Результаты его хлопот отражены в докладной записке, отправленной в Москву заведующим евсекцией киевского Губкома Л. Абрамом с пометкой «совершенно секретно». Сам документ состоит из двух фрагментов, написанных разными чернилами и разными почерками. Первый фрагмент начинается фразой: «По поручению Губбюро Евсекции произведен опрос представителей месткома и некоторых артистов о внутреннем состоянии ГОСЕКТа, из коего выяснилось, что в ГОСЕКТе не все обстоит благополучно». И далее следует суммирующий протокол этого опроса, в котором не упомянуты имена тех, кто был опрашиваем. Но вся речь записана от первого множественного лица: «Так, например, – по своей слабости или же скорее по привычке – он по целым дням спит, и нам приходилось еженощно, в 2–3 часа, после окончания спектакля тут же на месте взяться за репетиции, которые затягиваются до утра. Это довело большинство артистов до полного истощения, некоторые серьезно заболели и в последнее время, наконец, удалось эти ночные занятия приостановить только вмешательством охраны труда, которая нагрянула ночью застать нас при работе». Сама структура и состав списка злодеяний Грановского были воспроизведены впоследствии как в докладной записке самого Крашинского, так и во всех аналогичных документах. Что не исключает и того факта, что, возможно, ему удалось привлечь к «опросу» кого-то еще из актеров¹².

К этому протоколу сам Л. Абрам сделал лишь небольшую приписку, содержащую постановляющее требование:

«Во время пребывания театра в Киеве с трудом удалось добиться спектаклей для рабочих. Из 25 спектаклей рабочих через ГСПС было всего 3. По дошедшим до нас сведениям, помехой в постановках для рабочих был антрепренер А. Дейч¹³. Никаких пояснительных кампаний или докладов о театре проведено не было, за исключением выступления Добрушина и в этом мы все время усматривали сознательное нежелание дирекции театра прийти в общение с рабочей массой.

Считаем нужным обратить внимание ЦБ на внутреннее состояние театра, назначив контрольную комиссию для обследования и выяснения существующих ненормальностей»¹⁴.

Получив подкрепление со стороны заведующего киевской евсекцией, Крашинский 6 октября пишет докладную записку уже за собственной подписью и направляет по тому же адресу, в ЦБ Евсекций. Эта записка, состоящая из «Введения», глав («Правление», «Административно-финансовая часть», «Художественная часть», «Репертуар», «Коллектив») и подглавок («Организация сценической работы», «Время», «Актер», «Лаборанты»), напоминает трактат о грехе. Приведем лишь «Выводы»:

«1. Создать в театре действительно работающее правление.

2. Разделить функции художественные и административно-финансовые. Стремиться к тому, чтобы финансово-административная часть находилась в руках члена партии.

3. Создать мастерскую лаборантов.

4. Провести чистку актерского коллектива. Освободить театр от мещанского элемента, заменяя его пролетарско-коммунистическим.

5. Ввести твердый производственный план. Установить точные нормы работы.

6. Принять меры к предупреждению в дальнейшем идеологических уклонов в репертуаре»¹⁵.

Глава ЦБ Евсекций А. И. Чемеринский¹⁶, получив одну за другой две докладные, содержащие обвинения как политического, так и организационного свойства, был вынужден на них реагировать. На столе у него лежало и обращение Грановского, датированное июлем месяцем, в котором тот требовал назначить «комиссию для реорганизации театра и изжития склоки»¹⁷. Кроме того, уже в октябре он вновь обращается в ЦБ Евсекций. Конституя, что «все вышеизложенное привело к тому, что в театре никакие репетиционные работы не производятся и открытие сезона откладывается на неопределенный срок, чем театр ставится в материальном отношении под серьезный и вряд ли легко поправимый удар», он выдвинул ряд условий своего дальнейшего пребывания в театре:

«Я же к репетициям приступить не могу до реорганизации труппы. В последние дни мне стало известно, что к Вам, товарищ, поступил ряд жалоб на меня, что создает еще одну причину, лишаящую меня возможности приступить к работе и ставящую под вопрос мое пребывание в театре.

Создавшееся положение может быть разрешено только следующим:

1) Назначение комиссии для расследования положения в театре как с точки зрения моего требования ликвидации склоки и удаления артиста Крашинского, как сознательного ее инициатора, так и с точки зрения моего устранения, если мои действия не соответствуют моему посту.

2) При ликвидации этого вопроса виновник беспорядка или склоки, в том числе я, немедленно покидает театр.

<...> Причем я должен заявить, что для себя приемлемым сохранение поста директора МГЕТ я считаю при следующих условиях:

1) Если расследование комиссии не обнаружит в моих действиях преступления по должности или общественно неблагоприятного поступка.

2) Удаление из театра артиста Крашинского, если будет доказано, что он является сознательным инициатором склоки.

3) Реорганизация труппы.

4) Единоличное управление театром на правах директора по образцу других гостеатров и так как это было до сих пор в МГЕТ. Невыполнение этих моих условий является выражением мне недоверия как создателю и руководителю театра и имеет последствием мой категорический уход из театра, ибо по отношению еврейской общественности я рассматриваю свою должность исключительно с политическо-общественной точки зрения»¹⁸.

Чемеринский поручает своему референту Е. Айнштейну составить свое заключение по поводу этих бумаг. После того, как и отзыв Айнштейна¹⁹ полностью (временами дословно) совпал с обвинениями Крашинского, была образована комиссия, в которую кроме представителей ЦБ Евсекций (Левитан, Литваков, Рашкес, Хейфец и Львовский) вошел также и представитель Ра-

биса Яковлев. Она приступила к работе 23 октября. Всего состоялось три заседания (23, 24, 25 октября). Был определен «порядок вызовов»: Крашинский, Ковнер, Мельник, Аскинази, Михозэлс, члены месткома, администратор, а к концу А. Грановский. «Порядок опроса» был сформулирован так:

«По отношению: 1) к партийным: опросы по всем затронутым в их заявлениях пунктам; 2) к беспартийным: чтобы вопросы не носили характер следствия и дискредитирования Грановского»²⁰.

Подчас протоколы опросов представляют собой источник любопытных сведений о закулисной жизни Еврейского камерного театра, свидетельствующих, что революционность в области театральной формы отнюдь не была однозначно связана с политической революционностью. Так, некто Ковнер рассказывал: «Отношение к коммунистам и комсомольцам очень плохое. После моего приезда в Россию через недели две Михозэлс меня спрашивает: Вы действительно комсомолец? Я ответил: да. Тогда он мне ответил: Вы потеряли очень много в моих глазах. В театре много политической фальши, политического ханжества, лицемерия. Грановский на одной репетиции в студии сказал: мы приткнем к этой вещи красный флаг, и она будет советской. Когда Михозэлс произносит революционные речи, то артисты смеются... Грановский в своих пьесах высмеивает самого себя. <...> На общих собраниях актеров о спектаклях Грановский никогда не говорил о революционности пьес и если когда-нибудь он пользовался словом партия или ЦБ, то это было только угрозой в административных целях, но никогда не связывалось с революционностью пьесы»²¹.

Примечательна и характеристика труппы, данная Грановским: «Работа на сцене по боевому приказу. Каждая пьеса имеет предварительно ряд собеседований. Есть у нас много непригодных. Общий культурный уровень – низкий.

Моя область – педагогическая в школе и режиссер на сцене. На сцене я диктатор.

Коллектив делится на 3 группы. Один Михозэлс воспринимает и понимает театр. У Зускина – глубокая интуиция только. Остальные – живой материал для сцены. Коллективы остальных

театров гораздо хуже. Наш театр составляет исключение, что наши актеры не были в других театрах, не выстрадали своих успехов. Они не профессионалисты. Нигде нет такой атмосферы свободы, как в нашей. Судить о моей работе над актером можно только на спектаклях всей совокупностью»²².

Труппа, прослышав о сгущающихся над Грановским, а значит и над театром, тучах, также обращается в ЦБ Евсекций со своим заявлением:

«Нам стало доподлинно известно:

1) о том, что за спиной всего коллектива, без его ведома, кем-то написан донос в ЦБ Евсекций при ЦК РКП;

2) о том, что ЦБ назначило комиссию для расследования изложенных в доносе обвинений, предъявленных как к руководителю театра, тов. Грановскому, так и к коллективу;

3) о том, что означенная комиссия нашла нужным допросить главным образом небольшую группу товарищей, никоим образом не могущих представлять весь коллектив, и лиц, совершенно посторонних театру, никогда не участвовавших ни прямо, ни косвенно в его работе (Айнштейн), или же временно в нем работающих и органически с ним не связанных (Ковнер, Мельник). Товарищей же из коллектива, работавших в театре с первых дней его существования, не только не допросили, но даже не поставили в известность о том, что происходит. А между тем, жизнь в театре совершенно остановилась. Работа по новому сезону, даже в его подготовительной стадии, не началась. Нужда достигла небывалых размеров. Голод хуже времен 19 – 20 гг. В коллективе, да и не только в коллективе, растут и распространяются чудовищные слухи о наводимых на коллектив и его руководителя всяческих обвинениях.

Ввиду всего этого, мы требуем, немедленно, собрать всю труппу и раскрыть нам правду о том, что происходит, дать нам возможность высказаться самим о нашей работе, жизни и судьбах нашего театра и тем самым ускорить развязку завязанного кем-то ненужного узла. Работа должна немедленно начаться. Все наши требования должны быть немедленно исполнены, ибо шесть лет работы дают нам право это требовать.

Мы – артисты театра, представляющего собой вот уже почти шесть лет гордость еврейской революционной культуры и общечеловечности, не можем допустить, чтобы незапятнанное имя театра и коллектива трепалось на всех перекрестках.

Зускин, Штейман, Гертнер, Нефеш, Абрамович, Е. Эпштейн, З. Блинчевская, Рабинович, Рогалер, Ром, Вайнер, Абрагам, Мурская, Карчмер, Гольдблат, Будейский, Аскинази, Чечик, Розина, Именитова (Не согласна с редакцией I пункта, к остальным присоединяюсь), Баславский (Не согласен с редакцией 1-го и 2-го пунктов. К остальному присоединяюсь), Минкова, Михоэлс, Зильберблат, Шапиро (Не согласен с 1/2 и 3 пунктами), Бродянская (не согласна с выражением «доподлинно»), Ротбаум (не согласна с 1 и 2 пунктами), Норвид (не согласен с 1 и 2 пунктами, ибо для меня они не доказаны) и др.»²³.

В результате трех дней работы комиссия подготовила свои выводы, в которых весьма половинчато пыталась удовлетворить требования как одной, так и другой стороны. Обвинения Крашинского были признаны беспочвенными, его требования справедливыми:

«1) Комиссия считает совершенно необоснованным обвинение в бесхозяйственности. Постановка отчетности и бухгалтерии найдена, в особенности за последние 1,5 года, хорошей. Комиссия вместе с тем выяснила, что размеры оплаты постановок Алексея Михайловича устанавливаются самим Алексеем Михайловичем. Считая неправильным такой порядок установления ставок для себя самим режиссером, комиссия, однако, *ни в коем случае не усматривает в этом отношения к “госимуществу” как к своему частному достоянию.*

2) Комиссия считает совершенно необоснованным обвинение Алексею Михайловичу в том, что он в руководимом им театре не дает развиваться актеру. Это обвинение опровергается тем фактом, что ГОСЕТ за 5 лет своего существования выдвинул ряд артистов с хорошей выучкой.

3) Комиссия считает необоснованным обвинение в преднамеренном недопущении дубляжа. Постановки сезона 1923/24 гг. (“Гет” и “Изюминки” построены на дубляже).

4) Комиссия считает желательным и необходимым, чтобы ГОСЕТ как первый и единственный показательный театр в СССР, подготовлял кадры режиссеров и руководителей еврейских рабочих театров и кружков, но в то же время она считает не доказанным, что среди актеров ГОСЕТа выявился годный для этого материал, выдвижение которого в стенах ГОСЕТа срывается, будто злой волей Алексея Михайловича.

5) В то же время комиссия выяснила наличие ряда ненормальностей и отрицательных явлений в жизни и быте ГОСЕТа. Прежде всего, выяснилась крайняя отсталость в общественно-политическом отношении актерского (и не только актерского) коллектива ГОСЕТа, его полная оторванность от советской, даже от профсоюзной общественности. Коллектив театра, выдвинутого в первые ряды театров СССР как театр революционный, театр больше всего окруженный атмосферой пролетарского внимания и любви, — этот коллектив вне спектаклей представляет в большинстве своем мещанскую массу, не имеющую ничего общего с революционными функциями театра. Такая масса является естественной средой для возникновения сплетен, трения и склок, которые крайне вредно отражаются на работе и развитии театра.

6) Помимо крайне быстрого роста ГОСЕТа и превращения его за последние два года из маленькой студии-лаборатории почти без всякой периферии в большой театр с огромной пролетарской периферией, из театра, отвергаемого публикой и театральной прессой, в театр общепризнанный, — помимо этого слишком быстрого развития, оказавшегося непосильным для актерского коллектива, отсталость коллектива, в первую очередь, объясняется тем, что основатель и руководитель театра также не в достаточной мере учел эту перемену в положении театра. Театр вырос, круг его действия расширился, коллектив его значительно увеличился в числе, — а основатель театра продолжал его рассматривать как прежний патриархальный уголок на Чернышевском, или как в первый год обучения в Ленинграде. Это несоответствие в связи с ненормальными явлениями установившегося быта вроде нерационального распределения времени в про-

цессе театральной работы и т.п. привело к отрыву художественного руководителя от актерской массы, к установлению холода и отчужденности в отношениях между дирекцией и персоналом, что вредно отражалось на культурно-политическом уровне коллектива.

Комиссия полагает, что директор театра, работающий постоянно в теснейшем контакте с парторганами, обязан по примеру красных директоров заботиться также о надлежащей постановке политико-воспитательной работы в руководимом им учреждении, об установлении среди работников этого учреждения атмосферы товарищеских взаимоотношений и самостоятельности. Ибо для Алексея Михайловича больше чем когда бы то ни было должно быть ясно, что такой театр, как ГОСЕТ, может преуспевать и в художественном, и в общественно-политическом отношении только имея в своей основе культурно воспитанный, политически сознательный и общественно самостоятельный коллектив.

7) Комиссия вполне признает заслуги т. Крашинского перед театром в прошлые годы, а также отмечает его деятельное руководство месткомом за последние сезоны, но вместе с тем комиссия считает, что т. Крашинский не сумел надлежащим образом использовать свое положение единственного в театре коммуниста для подобающей ликвидации возникшего было в театре кризиса. Не уяснив себе причин этого кризиса, т. Крашинский поддался панике, порожденной актерскими смутами и сплетнями, и вместо того, чтобы бороться с ними, стал их сам принимать на веру, чем было вызвано сильное обострение отношений с дирекцией. В своем стремлении к ликвидации кризиса т. Крашинский допустил ряд неправильных тактических шагов (например, обращение к евсекциям на местах), что еще более осложнило положение. Осуждая растерянность единственного коммуниста, Комиссия, однако, признает это именно только *растерянностью*, а не сознательной политикой, и считает, что т. Крашинским должны быть приняты все меры к изжитию вызванного его поведением, хотя бы и невольным, осложнений.

Выводы

1) Хотя постановка дела ведения хозяйства в ГОСЕТе и не внушает никаких опасений, комиссия, однако, считает желательным поручение хозяйственно-финансовой части в театре ответственному коммунисту, как это неоднократно предлагалось и самим Алексеем Михайловичем. Выбор тактического момента для осуществления этого предложения – по соглашению с Алексеем Михайловичем.

2) Усилить политико-воспитательную работу в коллективе.

3) Считать целесообразной и своевременной созданную по постановлению ЦБ комиссию по реорганизации коллектива и его чистке от балласта.

4) При дальнейших чистках актерского коллектива ориентироваться на пополнение его коммунистическим и пролетарским элементом»²⁴.

Таким образом, пожурив Крашинского, комиссия оставила его в театре как мину замедленного действия. Грановскому, чье требование убрать Крашинского из театра в том случае, если его обвинения не будут признаны справедливыми, не было выполнено, оставалось либо ответить отставкой, либо стерпеть. Он стерпел.

На этом фоне Грановский вел подготовку зарубежных гастролей, которые должны были начаться в марте 1925 года.

Летом 1924 года Михаил Рашкес²⁵, член ЦБ Евсекций и представитель Евобщесткома (Еврейского общественного комитета)²⁶ в США ведет предварительные переговоры с Михаилом (Менделем) Элькиным, журналистом, стоявшим у истоков создания Государственного еврейского камерного театра в Петрограде и с 1923 года живущим в Нью-Йорке. Вернувшись в Москву, Рашкес ввел Грановского в курс дела, и тот приступил к конкретным переговорам. В письме от 19 сентября 1924 года Грановский излагал Элькину подробный план будущего турне:

«О нас.

Мы работаем много и до исступления. О внешних успехах наших (пресса и отношение публики) я писать не буду – я не це-

ню это, хотя без этого существовать нельзя. Здесь полный и решительный успех. И наш театр находится в главном отряде русской театральной культуры.

Но в действительности и по-серьезному.

Мы успели очень много, и годы нечеловеческого напряжения прошли для нас более чем успешно и удачно. У нас и актер и театр, а о блестящих подсобных силах – Альтман, Шагал, Фальк, Рабинович, Ахрон, Крейн, Пульвер и т.д. я уже не говорю.

Это наши ближайшие друзья и сотрудники.

Предстоящий сезон открывается официальным торжеством пятилетия нашего театра.

А весной мы отправляемся в Европу, на гастроли, а оттуда в Америку. <...>

О деле.

Итак:

Мы едем в Америку. Это решено. Теперь вопрос: когда и с кем.

Мой план таков:

апрель, май, июнь – Европа;

июль – переезд в Америку;

август, сентябрь, октябрь, ноябрь, декабрь, январь – Америка и Канада;

февраль и март – фильма;

апрель и май – Лондон и Париж;

июнь – домой.

Смысл этого плана таков: Европа необходима как подготовка к Америке – пресса, телеграммы, шум и т.д. Ведь с нашей российской прессой Америка не считается. Теперь в Америке я себе так представляю работу: август, сентябрь, октябрь – Нью-Йорк; ноябрь, декабрь, январь – гастроли в Чикаго, Бостоне, Филадельфии, Лос-Анжелесе и еще в 2–3 центрах еврейских.

А затем мы хотим сделать грандиозную фильму еврейскую, но об этом подробно уже будем говорить на месте.

Теперь, с кем ехать.

Рашкес рассказал мне, что Вы с ним принципиально сговорились с Релькиным²⁷.

Но условия, которые передал мне Рашкес, нас не устраивают.

Мы хотим участвовать в поездке и материально, вкладывая капитал, т.к. принимая участие в риске и отнюдь не нуждаясь в авансе на переезд, мы понятно хотим иметь максимально благоприятные условия для нас.

И затем главное: я не хочу потерять инициативы организационной.

Стиль еврейского театра “фун а ганц йор”²⁸ – не наш.

И поэтому я хочу сохранить за нами большую свободу, чем законтрактованный театр.

Наиподробнее образом напишите мне Ваши соображения по этому поводу.

И еще не забудьте одного – “Форвертс”²⁹, “Тог”³⁰ и “Цукунфт”³¹ будут против нас. Почему? Неизвестно.

Но факт таков. Они сыпят гром, молнию и грязь на наш театр. Может быть, это и к лучшему.

Подумайте обо всем этом и опишите мне в деталях. Только сразу и без задержки и если необходимо телеграфируйте со всеми подробностями. Все расходы будут возмещены.

Вот Вы все это обмозжьте и мне самым подробным образом опишите. Только *срочно и немедленно*, а если нужно телеграфируйте, только подробно, не жалея слов. Все расходы будут само собой немедленно возмещены.

А вообще о наших взаимоотношениях мы по мере развития наших дел подробнее условимся. Если у Вас имеются какие-нибудь соображения по этому поводу – то напишите.

Нужен ли Вам какой-нибудь материал о театре – фотографический, литературный или какой другой. Если нужен, немедленно вышлем.

Пришлите мне американские театральные журналы разного типа – я хочу поближе с ними познакомиться.

Меня вообще очень интересуют американские театральные взаимоотношения.

Потом я Вас прошу учесть, что мы ни в коем случае не должны идти по линии наименьшего сопротивления»³².

Слова о желании «принять участие в риске» обозначают, что Грановский отказывается от финансовых гарантий и требует за это свою долю, неизбежных, по его мнению, доходов.

В тот же день, когда Малый Совнарком выделил крохи из запрашиваемой материальной поддержки, Грановский пишет новое письмо Элькину:

«Сегодня у меня был Михаил Рашкес и, собственно говоря, впервые подробно мне изложил все нью-йоркские переговоры.

Из этого разговора явствует:

1) что Вы выразили желание быть нашим представителем в Нью-Йорке;

2) что Вы хотите вместе с Релькиным приехать в Москву;

3) что затягивать перепиской дело не следует.

Поэтому:

по п. 1. Мы его принимаем и к сему прилагаем официальное отношение, подтверждающее Ваше положение.

Что касается условий наших взаимоотношений, то мы их выработаем, когда Вы будете в Москве.

по п. 2. Условия Вашего приезда, которые передал Рашкес, мы принимаем, а именно – в случае подписания договора мы оплачиваем поездку полностью, в случае расхождения с Релькиным – половину.

по п. 3. Для ориентации Вам сообщаю, что мы можем вложить в поездку приблизительно 25 000 долларов, т.е. оплатить переезды и т.д. Так что Релькину почти никакого капитала в дело вложить не придется. Казалось бы, что мы могли бы отказаться от предпринимателя, но мы считаем, что в Америке без “менеджера” нельзя работать – поэтому мы хотим иметь Релькина, но в то же время хотим быть, по возможности, хозяевами положения.

Учтите все и с Релькиным выработайте основные принципы договора. Нам они представляются в таком виде:

I. Мы компаньоны.

II. Мы вкладываем в предприятие 25 000 долларов. Релькин тоже 25 000 долларов.

III. Из этой суммы плюс сборы мы оплачиваем:

- а) переезд и расходы, связанные с ним;
- б) помещение и рекламу;
- в) оркестр;
- г) жалованье (в минимуме)

IV. Из чистой прибыли 42 участника поездки (как компенсация за минимальные ставки) получают 20%. Остаток делится пополам между театром (предприятием) и *Релькиным*. <...>

Очень прошу Вас развить американский темп, так как нам необходимо по возможности скоро покончить с этими вопросами.

Теперь *самое главное*. Срок приезда.

Рашкес говорит, что Релькин считает самым подходящим временем – лето. Имейте в виду, что наши спектакли требуют страшного физического напряжения у актеров, а в Нью-Йорке летом, говорят, температура невыносимая, и я боюсь, что мои ребята погибнут от работы в такой температуре.

Об этом серьезно подумайте.

Так как в Америку собирается еще ряд театров из России, то, конечно, лучше, чтобы мы были первые»³³.

Но Мендель Элькин, будучи, вероятно, человеком неискушенным в организационных делах, так и не смог развить «американский темп». 23 декабря 1924 года А. М. Грановский обращается лично к Л. Я. Тальми:

«Вам, должно быть, хорошо известно, что мы собираемся на гастроли в Америку и Канаду и что в Нью-Йорке в течение последних месяцев ведутся переговоры по этому вопросу.

До своего отъезда за всем этим делом следил г. Рашкес и будет следить после своего приезда г. *Хургин*³⁴. Теперь же в самое горячее время мы остались “без глаза”.

Г. *Хургин* сказал мне, что до его приезда мы можем рассчитывать на Вас и что вообще Вы примете участие в наших работах по подготовке и проведению наших спектаклей в Америке.

Я очень рад, что круг моих друзей, *Хургина* и *Рашкеса*, будет защищать наши интересы в Америке<...>»³⁵.

Изложив текущие обстоятельства, Грановский просит Тальми в известной мере взять на себя обязательства Элькина по рекламной кампании, исходя из того, что «<...> наш театр, несмотря

на его язык, является театром общего интереса, в смысле театральных форм и путей. Большое внимание, уделяемое ему европейской прессой и театральной литературой, дает право думать, что и для Америки он явится театром общего интереса и внимания. Исходя из этого, крайне важно освещение его деятельности в общей прессе, специально театральной и художественной печати. Вместе с этим возникает вопрос о месте спектаклей. Так, хотелось бы избежать помещения специфически еврейского театра, с которым наш театр не имеет ничего общего, а играть в *общем* театральном центре, лучше всего в одном из хороших и реномированных театров на Бродвее»³⁶.

Хотя Грановский и не хотел иметь ничего общего с американским «специфически еврейским театром», он вольно или невольно вступал с ним в конкурентные отношения. На его пути встала влиятельная профсоюзная организация Союз еврейских актеров, без юридического согласия которой гастроли были просто невозможны. Не выступая прямо против приезда театра, союз пытался поставить его в заведомо невыгодные условия.

5 января 1925 года Грановский в письме Элькину резюмировал: «Основное и главное возражение вызывают, конечно, сроки приезда. Я считаю приезд в апреле не выдерживающим никакой критики. Так летом работа является невыносимо тяжелой и вряд ли может рассчитывать на какой-нибудь материальный успех. Должен сказать, что это “трюк” со стороны Союза, поведение которого для меня совершенно непонятно. Вначале Союз требовал дать разрешение на приезд сюда их труппы, и хотя это нас совершенно не касается, мы его получили»³⁷ и, конечно, без оговорок, что гастроли должны происходить тогда, когда все театры закрыты, ибо до такой нелепости здесь никто додуматься не мог»³⁸.

Приезд Элькина и Релькина в Москву откладывался. Грановский, кажется, этому обстоятельству поначалу значения не придавал, так как сам собирался в Америку и думал все вопросы решить на месте.

В другом документе того же времени, адресованном московскому начальству, Грановский излагает в самых общих чертах

план гастролей, который расходуется с тем, что изложен в письме Элькину, прежде всего в определении сроков пребывания за границей. Здесь утверждается, что «срок поездки – начиная с конца марта 7–8 месяцев». Не исключено, что строки «февраль и март 1926 – кинематограф. Апрель и май 1926 – Лондон и Париж» подразумевают уже не театр, а только его, Алексея Грановского. В письме в УГАТ он излагает по пунктам «цели поездки» и источники финансирования:

«1. Работа, как гостеатра СССР в американских еврейских центрах (Нью-Йорк, Чикаго, Бостон, Филадельфия, Сан-Луис).

Работа театра в этих центрах является явлением исключительной важности и как советского театра, рожденного волей Октября, и как единственного в мире *государственного еврейского театра*. <...>

Средства на поездку получают из 2-х источников.

Европа

1. Германия – договор с группой предпринимателей, обеспеченный вкладом в банке.

2. Голландия – то же самое.

Америка

Договор с Эдвардом Релькиным, одним из крупнейших предпринимателей САСШ, обеспеченный банковским вкладом. Договора эти помимо полного обеспечения работников, включают пункты, по которым он получает часть прибыли (20–25%) в фонд театра.

Договора до их окончательного оформления будут представлены в Управление государственными академическими театрами для утверждения»³⁹.

11 октября 1924 года Особый комитет по организации зарубежных артистических турне и художественных выставок, входивший в состав Главнауки, рассматривает «ходатайство Управления Государственными академическими театрами о разрешении выезда за границу уполномоченному Государственного московского еврейского театра М. А. Вишневному⁴⁰ и директору того же театра Грановскому (в Германию и Голландию) для орга-



Труппа ГОСЕКТа. Петроград, 1919 г.



Художественный совет ГОСЕКТа.
Петроград. Сезон 1919/1920 гг.



Труппа
ГОСЕКТа.
В центре –
А. Грановский.
Слева от него –
С. Михоэлс,
справа –
М. Шагал



А. Грановский.
Начало 1920-х гг.



Группа артистов ГОСЕКТа.
Москва. 1921 г.



Артисты ГОСЕКТа.
В центре А. Грановский
и С. Михоэлс



Художественный совет ГОСЕТа. 1925 г.
Слева направо: Б. Ингстер (младший брат
Грановского), А. Будейский (пианист),
М. Штейман, А. Грановский, Л. Пульвер, В. Зускин,
Е. Менес, С. Михоэлс



С. Михоэлс и В. Зускин.
Середина 1920-х гг.



Труппа ГОСЕТа
во главе с А. Грановским.
Сезон 1925/26 гг.



Первый вечер Еврейской студии.
«Грех» Ш. Аша.
Раввин – И. Розенбаум



Первый вечер Еврейской студии.
«Пролог» А. Грановского.
Пролог – Н. Кирсанов,
Коломбина – Л. Мурская



Первый вечер Еврейской студии.
«Слепые» М. Метерлинка.
Сцена из спектакля



Второй вечер Еврейской студии.
«Строитель» С. Михоэлса.
Вчера – С. Михоэлс,
Сегодня – Н. Кирсанов



Второй вечер
Еврейской
студии.
«Аммон
и Томор»
Ш. Аша.
Сцена
из спектакля



Второй вечер
Еврейской
студии.
«Аммон
и Томор»
Ш. Аша.
Сцена
из спектакля



«Уриэль Акоста» К. Гуцкова,
1919 г. Уриэль – С. Михоэлс



«Уриэль Акоста» К. Гуцкова,
1919 г. Юдифь – Е. Абрамович



«Уриэль Акоста» К. Гуцкова,
1919 г. Де Сильва – А. Шульман



«Уриэль Акоста» К. Гуцкова,
1919 г. Сцена из спектакля

«Вечер Шолом Алейхема».
«Агенты».
Менахем-Мендель – С. Михоэлс



«Вечер Шолом Алейхема».
 «Агенты».
 Менахем-Мендель – С. Михоэлс



«Вечер Шолом Алейхема».
 «Мазлтов».
 Реб Алтер – С. Михоэлс

«Вечер Шолом Алейхема».
 «Мазлтов».
 Реб Алтер – С. Михоэлс,
 Хаим – М. Штейман



М. Шагал и С. Михоэлс
 в роли реб Алтера.
 «Вечер Шолом Алейхема».
 «Мазлтов»





«Вечер Шолом Алейхема».
«Доктор».
Шолом-Шадхн – С. Михоэлс



«Бог мести» Ш. Аша.
Екл Шапшович – С. Михоэлс



«Вечер Шолом Алейхема».
«Развод».
Шолом-Шадхн – В. Зускин



«Вечер Шолом Алейхема».
«Все враки».
Второй еврей – В. Зускин,
Первый еврей – И. Рогалер



«Колдунья»
по А. Гольдфадену.
Сцена
из спектакля



«Колдунья»
по А. Гольдфадену.
Колдунья – В. Зускин



«Колдунья»
по А. Гольдфадену.
Сцена
из спектакля



«Колдунья»
по А. Гольдфадену.
Гоцмах – С. Михоэлс



«Колдунья»
по А. Гольдфадену.
Колдунья – В. Зускин,
Гоцмах – С. Михоэлс



«Колдунья»
по А. Гольдфадену.
Колдунья – В. Зускин,
Маркус – М. Штейман



«Колдунья» по А. Гольдфадену.
Сцена из спектакля

«200 000» по Шолом-Алейхему.
Шимеле Сорокер – С. Михоэлс,
Эти-Меня – С. Ротбаум



«200 000» по Шолом-Алейхему.
Шимеле Сорокер – С. Михоэлс.
Фото 1930-х гг.



«200 000» по Шолом-Алейхему.
Сцена из спектакля



«200 000» по Шолом-Алейхему.
Сцена из спектакля



«200 000»
по Шолом-
Алейхему.
Сват
Соловейчик –
В. Зускин



«200 000» по Шолом-Алейхему.
Сцена из спектакля



«200 000» по Шолом-Алейхему.
Сцена из спектакля



«200 000»
по Шолом-
Алейхему.
Сцены
из спектакля





«Ночь
на старом рынке»
по И.-Л. Перцу.
Сцены из 1 акта



«Ночь
на старом рынке»
по И.-Л. Перцу.
Сцены из 1 акта





«Ночь
на старом рынке»
по И.-Л. Перцу.
Сцены из 1 акта



«Ночь на старом
рынке»
по И.-Л. Перцу.
Сцена из 2 акта

«Ночь на старом рынке»
по И.-Л. Перецу.
Сцены из 2 акта.



«Ночь
на старом рынке»
по И.-Л. Перецу.
Бадхен I –
С. Михоэлс



«Ночь
на старом рынке»
по И.-Л. Перецу.
Бадхен II –
В. Зускин





«Ночь на старом рынке»
по И.-Л. Перецу.
Бадхен II – В. Зускин,
Бадхен I – С. Михоэлс



«Ночь на старом рынке»
по И.-Л. Перецу.
Ночной сторож – М. Штейман



«Ночь на старом рынке» по И.-Л. Перецу. Персонажи из 2-го акта

«Ночь
на старом рынке»
по И.-Л. Перцу.
Сцена из 2 акта.
«Клемзеры»



«Ночь
на старом рынке»
по И.-Л. Перцу.
Сцена из 2 акта



«Ночь
на старом рынке»
по И.-Л. Перцу.
Сцена из 2 акта.
«Свадьба
мертвецов»





«Ночь
на старом рынке»
по И.-Л. Перецу.
Сцена из 2 акта.
«Свадьба
мертвецов»



«Ночь
на старом рынке»
по И.-Л. Перецу.
Сцены из 2 акта





«Трудек»
Ж. Ромена.
Трудек –
С. Михоэлс



«Трудек»
Ж. Ромена.
Сцены
из спектакля





«Трудек»
Ж. Ромена.
Сцены
из спектакля

«Путешествие Вениамина III»
по М. Мойхер-Сфориму.
Вениамин – С. Михоэлс



«Путешествие Вениамина III»
по М. Мойхер-Сфориму.
Картина 1-я – «В Гнилопятавке».
Менделе – М. Гольдблат
(в центре),
Вениамин – С. Михоэлс,
Сендерл-баба – В. Зускин
(справа, стоят)

«Путешествие
Вениамина III»
по М. Мойхер-
Сфориму.
Лошадка –
Г. Луковский,
Менделе –
М. Гольдблат





«Путешествие Вениамина III» по М. Мойхер-Сфориму. Сендерл-баба – В. Зускин. Дарственная надпись Ф.Г. Раневской: «Фаина Георгиевна, хочется, чтобы Вы так же любили жизнь, как этот человек любит Вениамина. Очень рад встрече с Вами. Будьте здоровы и счастливы. Ваш Вен. Зускин»

«Путешествие Вениамина III» по М. Мойхер-Сфориму. Жена Сендрла – Ю. Минкова



«Путешествие Вениамина III» по М. Мойхер-Сфориму. Сцена из спектакля: «На мостике»



«Путешествие Вениамина III»
по М. Мойхер-Сфориму.
Сендерл-баба – В. Зускин,
Вениамин – С. Михоэлс



«Путешествие Вениамина III»
по М. Мойхер-Сфориму.
Фишка Хромой – Я. Гертнер



«Путешествие Вениамина III»
по М. Мойхер-Сфориму.
Сендерл-баба – В. Зускин,
Вениамин – С. Михозлс



«Путешествие
Вениамина III»
по М. Мойхер-
Сфориму.
Картина 4-я –
«Баня»



«Путешествие Вениамина III»
по М. Мойхер-Сфориму.
Александр Македонский –
И. Шидло



«Путешествие Вениамина III»
по М. Мойхер-Сфориму.
Маршал Пипернотер – Я. Гертнер



«Путешествие Вениамина III»
по М. Мойхер-Сфориму.
Картина 7-я –
«Сон об Александре Македонском»



«Путешествие
Вениамина III»
по М. Мойхер-
Сфориму.
Картина 7-я –
«Сон об
Алекстре
Македонском»



«Путешествие Вениамина III»
по М. Мойхер-Сфориму.
Сцены из спектакля





«Человек
воздуха»
по Шолом-
Алейхему.
Менахем-
Мендель –
С. Михоэлс.



«Человек воздуха»
по Шолом-Алейхему.
Капотэ – В. Зускин



Артисты ГОСЕТа
в гостях
у М. Шагала.
Париж. 1928 г.



А. Грановский. Германия. 1928 г.



Эрвин Пискатор (сидит), Алексей Грановский, Лия Мара (актриса), Фридрих Цельник (кинорежиссер) на съемках фильма «Красный круг» по роману английского писателя Эдгара Уиллиса. Берлин. 1928 г.



А. Грановский с немецкими актерами. Берлин. 1931 г.



Артисты ГОСЕТа. Гамбург. 1928 г.
Фотография с автографами актеров была подарена директорам театра Hamburger Volksoper, в котором проходили гастроли труппы, Карлу и Александру Рихтеру (Carl und Alexander Richter).



Група акторів ГОСЕТА.
Після повернення
із-за ГРАНИЦЬ. 1929 г.

низации гастрольной поездки ГМЕТ» и принимает следующее постановление:

«а) выезд Вишневному и Грановскому разрешить для выяснения условий возможности организации гастролей ГМЕТ в Европе;

б) все заключенные Грановским и Вишневым предварительные договора в связи с гастролями ГМЕТ по Европе вступают в силу лишь по утверждению их Особым комитетом;

в) заслушать на следующем заседании Комитета доклад т. Рашкеса по вопросу об условиях организации гастролей ГМЕТ по Америке;

г) считать необходимым, чтобы переговоры об организации гастрольной поездки ГМЕТ в Америку велись в Москве»⁴¹.

21 октября Ольга Каменева⁴², которая тогда была еще и председателем Комиссии заграничной помощи и которой формально подчинялся Особый комитет по устройству заграничных артистических турне и художественных выставок, отправила своему представителю в США А. Дубровскому запрос, на который получила немедленный ответ:

«В Вашем письме от 21 октября 1924 года за № 4042 Вы запрашиваете относительно того, может ли иметь шанс на успех в Америке Еврейский камерный театр. Поскольку нам удалось навести справки у лиц, специально осведомленных относительно положения еврейского театрального дела в Америке, и поскольку нам самим удалось проследить по газетам, театр такого типа, а тем более уже завоевавший себе художественную репутацию в России, несомненно, ожидает в Америке крупный художественный успех. Тот факт, что МХАТ продержался здесь 2 года, надо приписать в значительной степени интересу, который он вызвал среди еврейской публики. Принимая во внимание, что МХАТ посещали главным образом выходцы из России и что Еврейский камерный театр будут посещать и массы евреев – выходцев из других стран, а евреи составляют больше половины населения Нью-Йорка, можно заранее предсказать незаурядный успех Еврейского камерного театра в Нью-Йорке и других крупных центрах Америки. Что касается финансового успеха такого театра, то

тут все зависит от характера контракта, заключенного с американским антрепренером, и театру следует выговорить себе определенное участие в прибылях, иначе львиная доля финансового успеха послужит только к обогащению антрепренера.

<...>В общем и целом, выступления Еврейского камерного театра в Америке, несомненно, имеют под собой почву и желательны»⁴³.

Впрочем, по поводу финансовой успешности Художественного театра существовали и менее радужные вести. 27 января 1925 года Л.Я. Тальми пишет Грановскому из Нью-Йорка:

«Результаты дополнительных переговоров с Релькиным нам в общих чертах уже известны. Главное затруднение состояло в том, чтобы склонить Релькина к внесению определенной суммы в обеспечение точного выполнения им контракта. <...> В конце концов, после того, как он в достаточной мере вколотил в наше сознание убеждение в его чуть ли не гениальных способностях и неограниченных возможностях и связях, он согласился внести за 60 дней до вашего приезда сюда десять тысяч долларов в качестве обеспечения. Это значит, что Вы освобождаетесь от внесения аналогичной суммы, а вкладываете в дело только расходы по поездке. Принимая во внимание, что все остальные детали будут предусмотрены в контракте, я считал эту сумму достаточной. Особенно ввиду того, что выясняется, что вряд ли найдется другой антрепренер, который согласился бы взять на себя этот риск.

Я по этому поводу беседовал с некоторыми лицами, имеющими связи с американскими театральными кругами. Преобладает мнение, что “зрительские массы” проявляют очень слабый интерес к “искусству из России”. О частичном финансовом фиаско МХТ Вам, вероятно, известно. Правда, они себе в большой степени сами напортили тем, что задержались тут слишком долго. Указывают также, что “Летучая мышь”⁴⁴ Балиева и “Синяя птица” Южного⁴⁵ (оба теперь играют на Бродвее) не оправдывают расходов. Спектакли “Летучей мыши”, так же как в значительной степени МХТ и рейнхардтовский “Миракль”⁴⁶ были возможны благодаря субсидии миллионера-“мецената” От-

то Кана⁴⁷, финансирующего подобные предприятия Геста⁴⁸. Нечего и говорить, что невозможно заинтересовать Кана в театре, носящем двойное “клеймо”: еврейства и революционности. В связи с этим Вам, может быть, будет небезынтересно узнать, что приезд сюда Мордкина был сильно использован для целей анти-советской пропаганды⁴⁹.

Я Вам обо всем этом пишу не для того, чтобы Вас обескураживать, а потому, что считаю, что Вы должны знать истинное положение дел. Я, наоборот, думаю, что именно те признаки вашего театра, которые делают его однозначным для меценатов типа Отто Кана, могут содействовать успеху его в Америке. Публику тут уже до отвала накормили образцами искусства российской старины. Об этом достаточно позаботились эмигранты всех типов и мастей с их салонными патронессами обоих полов. Об искусстве подлинно новом, революционном (конечно, не в политическом смысле – этого мы тут подчеркивать не станем), или – как мы это будем представлять – послереволюционным, порожденном революцией, – об этом искусстве сюда доносились смутные слухи, но его еще не видали. Именно под этим лозунгом должно и можно создать живой интерес, который в полной мере возместит оппозицию консервативных кругов, диктующих здешнюю театральную “политику”⁵⁰.

После оптимистичного прогноза А. Дубровского Особый комитет 14 февраля 1925 года направляет запрос в Художественный отдел Главнауки, обычно выступавший экспертом в таких вопросах, и получает ответ: «Художественный отдел Главнауки никаких препятствий к выезду за границу Еврейского камерного театра не встречает»⁵¹.

Узнав об этом, в тот же день воодушевленный Грановский писал М. Г. Элькину и Л. Я. Тальми:

«Ответ на Вашу телеграмму несколько задержался в связи с премьерой “Ночи на старом рынке”, оторвавшей меня целиком от конторы. Надеюсь, что Вы меня извините.

Итак, должно считать, что все предварительные формальности⁵² закончены. Теперь должна начаться основная и главная работа – подготовка гастролей <...>»⁵³.

Ранее, 6 января 1925 года он отправляет М. Г. Элькину письмо, посвященное «вопросу о прессе и рекламе в Америке и Канаде»: «Нам, конечно, необходима очень хорошая прессовая аген-тура в Америке и Канаде. Нам очень рекомендовали для еврей-ской прессы поэта *Зише Ландау*⁵⁴.

Если с Вашей и Релькина стороны не встречается препятст-вий, то берите его немедленно. Мне его хвалили как исключи-тельно дельного и всюду проникающего журналиста.

Если остановитесь на другом, то сообщите мне на ком. Пусть он мне пришлет *самый подробный план* работы – я согласно пла-ну подготовлю материалы и фотографии и вышлю все.

Я себе представляю эту работу в 2-х направлениях:

а) хроника и информация, а также иллюстрированный мате-риал,

б) статьи и критические очерки, причем *особенно важным для первого времени* является пункт “а”. Я для него Вам выслал большое количество материала, который Вы можете использо-вать. В ближайшем будущем вышлю еще.

Стиль заметок должен быть короткий, острый и лучше всего с иллюстрациями.

По вопросу статей я Вам вышлю на разных языках статьи, напечатанные о нашем театре (голландская, английская, не-мецкая и русская пресса), и Вы посмотрите, куда лучше их устроить.

Можно заказать специальные статьи следующим лицам:

- 1) профессор Абрам Эфрос,
- 2) художник Натан Альтман,
- 3) критик Павел Марков⁵⁵,
- 4) писатель Иехескель Добрушин.

Теперь об английской прессе.

Этот вопрос является для нас особенно важным, так как мы отнюдь не рассчитываем на внимание одной еврейской публики. Наши формы и принципы являются, безусловно, новыми и для английского театра.

И, кроме того, внимательное отношение к нам иностранной прессы заставляет и заставит еврейскую прессу считаться с нами

и свои антипатии, продиктованные какой-то нелепостью (иначе не понять их злобы), несколько сократить.

Опыт работы до сих пор показал, что иностранная пресса и критика относятся к нам исключительно благоприятно в смысле критики, оценки и внимания, даже английская (которая принципиально ругает русский театр). Поэтому у нас все видимости на внимание и оценку американской прессы, что нужно максимально использовать.

Рашкес очень рекомендует в качестве английского пресс-агента Тобенкина⁵⁶ (адрес у Тальми⁵⁷). Я его совершенно не знаю – если Вы убедитесь, что он подходит, берите его.

Кроме того, я слышал, что у Тальми имеются большие связи в английской прессе, особенно в “Нейшен”⁵⁸ – использовать необходимо.

Переговорите с ним на эту тему. Думаю, что кое-что из посланного Вам материала подойдет для этой цели – фотографии тоже дайте.

В общем и целом мы должны создать обстановку и ситуацию гастролей европейского театра, выходящего за пределы еврейских интересов.

Сделать это нужно осторожно, умно, толково и талантливо. Театр должен найти отклик вплоть до спортивных и модных журналов. Так, например, в лондонском самом распространенном и большом журнале “Спортинг ньюс”⁵⁹ Вы найдете снимки наших постановок с указанием их значения для развития физической культуры; в берлинском “Дидаме”⁶⁰ с точки зрения костюма и т.д. Тут работы – океан и ничего не должно быть случайным, непродуманным.

Кроме того, возникает очень срочный и серьезный вопрос

- 1) о книгах;
- 2) о проспектах;
- 3) о программах.

1. Книги

Необходимо издание 2-х книг: одной еврейской и одной английской. Типа альманаха с большим количеством иллюстраций. Материал о театре, его истории, его значении, его художниках,

композиторах, постановках. Легко, доступно, популярно – объем 5–6 листов и 32–40 иллюстраций в папке с обложкой наших лучших художников. Очень важно, чтобы книги эти вышли в *хороших издательствах*.

2. Проспекты

Многочасово, работы лучших художников с иллюстрациями. С очень сжатым текстом – 8 страниц в 30 000 экземпляров на каждом языке.

3. Программы

Тетрадь большого формата с программами, эскизами, небольшими статьями, фотографиями и зарисовками – на манер рейнхардтовской программы к “Мираклю” или программы “Комедия”⁶¹ к Русскому сезону в Париже.

Все это исключительно важно и требует *немедленной реализации*. Пишите, обсудив этот вопрос с Релькиным, *немедленно и самым подробным образом*.

Мне надо иметь время подготовить весь материал и переслать Вам.

Теперь еще один очень важный *вопрос*.

Я хочу взять с собой 4-х музыкантов, они мне крайне необходимы, так как, во-первых – это значительные в мировом масштабе оркестровые музыканты, во-вторых – они участвуют в некоторых пьесах на сцене, и, наконец, третье и самое главное – на них можно опереться, формируя оркестр в разных странах, так как они идеально знают нашу сцену.

Одним словом, это надо во что бы то ни стало провести, так как даст огромную экономию в количестве репетиций.

Сделайте все возможное в этом вопросе в смысле получения разрешения на въезд – это к нашему общему благополучию и удовольствию, так как сэкономит на 50% время репетиций, а главное в сольных местах даст нам возможность щегольнуть такими музыкантами, что рты разинут, а затем они в вечере “*Карнавал еврейских комедиантов*” играют в костюмах “еврейский бродячий квартет”, что может стать исключительным боевиком для Нью-Йорка»⁶².

Предлагая вовлечь в орбиту гастрольной прессы самые разнородные издания «вплоть до спортивных и модных журналов», Грановский уверен в том, что его спектакли имеют значение и для «развития физической культуры» и для современной моды. Принимая законы шоу-бизнеса, он стремится предложить ответ самого высокого качества, предлагая заказать статьи Абраму Эфросу, Натану Альтману, Павлу Маркову и Иехескелю Добрушину. Рекламный «шум» он стремится превратить в музыку.

Грановский много сил положил на то, чтобы деполитизировать гастроли и добиться признания именно искусства ГОСЕТа. Парадокс заключался в том, что осложнения на этом пути возникли со стороны не советской власти, а американского импресарио. Не будучи уверен в коммерческом успехе турне, Элькин (скорее всего, с подачи Э. Релькина) зондировал почву насчет того, чтобы по причине политического значения гастролей ГОСЕТа, советские органы пошли на дополнительное финансирование. Его ходы легко вычитываются из письма А. М. Грановского Л. Я. Тальми и М. Г. Элькину от 18 февраля 1925 года:

«Получил ваши письма от 27-го января с.г. и должен сказать, что во многом они послужили охлаждающим душем. Собственно говоря, соображения Элькина я должен был бы знать три месяца тому назад, а получилось, что эти “охлаждающие” соображения мною получены после подписания договора. Я ни в коем случае не могу стать на точку зрения Элькина, что нашим предприятием должен быть “заинтересован” кто-нибудь, кроме нас непосредственно. Едет театр, и только театр. Все дополнительные “соображения” должны быть отброшены. Только с точки зрения выгоды гастролей нашего театра и должно рассматривать все дело. Желание навязать какие бы то ни было политические соображения должны быть отброшены. Я прошу Вас, дорогие товарищи, еще раз самым тщательным образом апробировать весь вопрос в полном объеме. Я отнюдь не хочу навязывать вам моральную ответственность за материальный исход наших гастролей, но в то же самое время прошу рассматривать этот вопрос только с деловой точки зрения. Остальное все приложится. Те, кому не суждено нас любить, – не будут нас любить. Но стано-

виться на такую позицию, на которую стал Элькин, рассматривать наши спектакли как систему для взрыва заплесневевшего старого еврейского театра и культуры, и, как вывод отсюда, что кто-то должен субсидировать такую миссию – априорно бессмысленно.

Хозяйственная единица – Московский еврейский театр, с одной стороны, и предприниматель Эдвард Релькин, с другой, могут надеяться на благоприятный исход их предприятия? Вот так должно ставить вопрос.

Между прочим, я должен указать, что “Синяя птица”, “Летучая мышь” и МХТ столько же представляют собой новое искусство, сколько я Китайскую Империю. И поэтому по ним судить об отношении американцев к новому искусству абсолютно неправильно. Я считал бы, что Вам следовало бы поговорить с тем американским середняком, который видал наши спектакли (Фокс⁶³ и ему подобные), и по их восприятию определить воспринимаемость нашего театра для американского обывателя. Априорно ехать разыгрывать роль Дон Кихота и посрамителя Эйб Кана⁶⁴ и его своры, не имея реальной базы (по теории вероятности), считаю недопустимым»⁶⁵.

Сомнительность Релькина, некомпетентность Элькина и пессимизм Тальми сводили на нет многомесячные усилия Грановского. 3 марта 1925 года он отправляет письмо Л. Я. Тальми:

«Ваш отзыв о Релькине таков, что вступить с ним в сделку значит априорно идти на скандал. Он, как Вы пишете, и не честен, и такой, и сякой – а вывод – надо с ним подписывать договор.

Это не последовательно.

Я еще раз прошу Вас, обдумайте этот вопрос до самого конца. Меньше всего охоты лезть на рожон – здорово живешь.

Затем меня удивляет Ваш взгляд на продолжительность наших гастролей. Почему максимум десять недель. (Вы так пишете). Нью-Йорк и еще 11 или 12 городов и всего 60 спектаклей.

В России – мы в Одессе или Киеве играем по месяцу 2–3 пьесы в театре на 1 800 – 2 000 мест при сравнительно очень высоких ценах (приблизительно 3 доллара первый ряд – при

нашей покупательной способности это равно вашим 10–15 долларам).

Почему вдруг в Америке мы окажемся банкротчиками? В конечном счете, евреи остаются евреями на всех широтах и долготах. И человеки – человеками.

Откуда и почему у Вас такой пессимизм. Он обоснован? (Если да, напишите, в чем дело). Или это предусмотрительная предосторожность. Я слышал, что Шварц⁶⁶ заказал у Шагала декорации для “Колдуны”, в Варшаве идет “Колдуня” “по Грановскому”⁶⁷ (конечно, это все есть и будет чепуха на постном масле), но все это доказывает, что тяга к новому огромная. Бывшие у меня американские корреспонденты утверждают, что одна наша пьеса может в одном Нью-Йорке идти год, а вы не хотите ей дать жизни и несколько дней. Я боюсь, что этот Ваш априорный пессимизм во многом повредит, так как он не дает радостно развернуться в предварительной работе, не дает бодрости ожидания успеха и т.п.»⁶⁸.

Итог многомесячным переговорам подводила телеграмма Л. Я. Тальми от 17 марта 1925 года: «Релькин окончательно отказывается ввиду большого риска. Сопоставление подсчетов здешних и Грановского показывает минимум расходов в 10 000 долларов в неделю. Прибавив поездку, предварительную рекламу, 10-недельное турне обойдется в 150 000 долларов, Говорил с представителем Геста и другим бродвейским менеджером. Все считают предприятие слишком рискованным. Указывают, что следует сначала самим произвести широкую рекламную кампанию и возбудить интерес. Вообще бродвейские условия теперь крайне неблагоприятны в отношении иностранных театров, особенно еврейского»⁶⁹.

Несмотря на то, что американские гастроли так и не состоялись, интенсивная переписка А. М. Грановского раскрывает его основные идейно-организационные принципы, вполне реализованные в ходе европейских гастролей: ориентация на общетеатральное значение ГОСЕТа, ставка на общую прессу, а не сугубо еврейскую, отказ от политической риторики и расчет на сугубо художественный резонанс спектаклей.

Что же касается телеграммы Л. Я. Тальми, то, вероятно, отказ Релькина от гастролей не был столь безоговорочным.

Много сил было потрачено и на подготовку европейских гастролей. На протяжении лета и осени 1925 года А. Л. Юрьев, уполномоченный Грановским провести подготовительные работы в Берлине, неустанно консультировался, наводил справки о немецких антрепренерах, об отношении публики к театрам из Москвы и к еврейскому театру, вел переговоры, готовил прессу. Одни кандидатуры отметал, как несостоятельные, другие приходилось отставить как оптимально подходящие, но недоступные. Уже в первом же письме от 30 июня 1925 года возникает фигура Норберта Зальтера: «Отец Зальтер по наведенным мною справкам в театральных кругах, где у меня есть связи, считается очень крупным антрепренером, несколько подорвавшим свою репутацию на одной театральной поездке. Но все-таки один из крупных и, как говорят, денежных предпринимателей. Он возвращается в понедельник из Швейцарии и Зальтер-сын просит не кончать ни с кем до его приезда. Он уверен в том, что отец его заинтересован в покупке наших гастролей – главным образом из-за Америки»⁷⁰. Дальше он рассказывает и о другой встрече: «Встретился здесь с Леонидовым (это старый крупный антрепренер, возивший по Европе и Америке 1-й МХАТ и теперь взявший на Европу Музыкальную студию Немировича). <...> Я его давно знаю, и мы с ним долго беседовали о гастролях нашего театра. Он исходит, что тут при нынешней конъюнктуре в Германии немцы не пойдут в Еврейский театр, и считает в этом отношении предубеждение большой немецкой публики почти непреодолимым⁷¹, а <...> наши условия достаточно высокими. <...> Леонидов, конечно, антрепренер крупный, но взглядов и вкусов достаточно допотопных. Зальтер на меня произвел впечатление человека весьма интересующегося новыми формами театра»⁷².

Уже в следующем письме от 1 августа А. Л. Юрьев снова возвращается к Норберту Зальтеру: «Зальтер был очень крупной и зарекомендованной фирмой, но год назад у него был случай неплатежа гастрольной труппе, и фирма хоть осталась по-

прежнему крупной – но с немного подмоченной репутацией. Со мной в пансионе живет Цемах. На его вопрос, как дела с нашей поездкой, я сказал, что договор подписан. Не знаю умышленно или нет, но он второй день не кланяется»⁷³.

В письме от 7 августа уполномоченный вводит в игру новую фигуру «очень солидного и аккредитованного в Берлине Отто Мертенса (представителя нью-йоркского театра Метрополитен)»: «Это не антреприза, а агентура, которая, ознакомившись с материалами, предлагает нам организовать наши гастроли путем устройства нам ангажементов в 5–6 городах от 50 спектаклей, причем ангажементы будут исходить непосредственно от театров (преимущественно Statstheater). Значит, мы будем иметь 5–6 ангажементов, а сроки, дабы не терять время и не было пустых дней, они комбинируют сами». Выгоды такого сотрудничества для Юрьева несомненны, ибо, даже если заключать договор с Зальтером, «организация турне по Германии все равно идет через Мертенса»⁷⁴. Уже 20 октября 1925 года раздался второй сигнал тревоги, который Грановским был недооценен: «С Зальтером сейчас нет смысла иметь дело, так как у него какое-то недоразумение и его лишили права конвенции на Германию – дальше видно будет. <...> Был в воскресенье на третьем спектакле студии – пусто больше чем на половину, несмотря на громадную рекламу, сделанную Леонидовым, и хорошую прессу. А главное – ходил по всем фойе и не слышал немецкой речи. Вот каковы дела»⁷⁵. Обращает внимание сложившийся стереотип: Европа в лучшем случае позволяет гастролерам свести концы с концами, получить прибыль можно только в Америке. Интерес к театрам из России находится в упадке, а «предубеждение» большой немецкой публики против еврейского театра кажется непреодолимым. Что касается последнего, то гастроли «Габимы» (1926, 1927), а затем турне ГОСЕТа (1928) нанесут по этому «предубеждению» сокрушительный удар. Можно сказать, что и те, и другие спектакли станут последними еврейскими праздниками в предвоенной Германии. Но это будет гораздо позже, а летом – осенью 1925 года не было никаких оснований говорить о том, что гастроли ГОСЕТа подготовлены.

Тем не менее еще весной 1925 года в советской прессе с подачи театра появились довольно детальные сообщения о предстоящих гастролях, правда, теперь отъезд сдвигается с апреля на август, что, вероятно, может считаться победой Грановского над Союзом еврейских актеров:

«В конце лета текущего года Московский государственный еврейский театр уезжает из СССР в большое гастрольное турне по Америке. Дирекцией театра закончены все предварительные работы по организации этой поездки. В августе 1925 года в Нью-Йорке начнутся первые гастроли. Турне захватывает 18 городов в САСШ и 3 города в Канаде.

Театр везет с собой почти весь артистический персонал и всех руководителей отдельными частями.

До заграничной поездки театр повторит свою прошлогоднюю поездку в Киев, Харьков, Одессу и посетит впервые г. Екатеринослав. В каждом из названных городов театр даст по 10 спектаклей. Начало гастролей по УССР – май текущего года.

Во время поездки за границу по маршруту – Москва – Ленинград – Гамбург – Нью-Йорк, театр проездом остановится в Ленинграде на 8 спектаклей»⁷⁶.

Вопрос о гастролях, казалось, был решен. 30 апреля 1925 года ГОСЕТ подписывает договор с Государственной оперной студией Станиславского об аренде здания на Малой Бронной сроком с 15 августа и до конца сезона 1925/26 года. 2 мая этот договор утверждается Управлением государственными академическими театрами с предусмотрительной оговоркой: «Если Еврейский театр почему-либо в Америку не поедет или возвратится ранее срока, театральное помещение должно быть срочно освобождено»⁷⁷. Начальство, вероятно, либо больше знало, либо лучше предчувствовало.

Хронику последовавших событий позже изложил А. Грановский:

«Начало июля 1925 г. Тов. Колосков⁷⁸, окончательно утвердив план заграничной поездки, распорядился немедленно выплатить театру ассигнованные Совнаркомом 11 000 рублей и необходимую для поездки сумму на организационные расходы. Тов. Колосков уезжает.

Июль 1925 года. От Управления нельзя добиться ни ассигнованных Совнаркомом денег (УГАТом получены), ни операционных. Сокращение штата не производится и задолженность театра увеличивается.

Август того же года. Тов. Колосков приезжает и отдает распоряжение в течение 3-х дней выдать нам деньги, а сам уезжает. Мы с трудом в счет 11 000 рублей получаем 3 000 (из сумм Совнаркома), зам. т. Колоскова, тов. Сорокин⁷⁹, на 4-х моих докладах обещает немедленно выдать деньги. Вмешивается член коллегии Наркомпроса тов. Эштейн, тов. Сорокин согласует с ним вопрос и обещает деньги выдать немедленно. Тов. Эштейн уезжает, и мы денег не получаем.

Конец августа. В дело вмешивается тов. Перель⁸⁰ (заместитель т. Эштейна) и вопрос считается окончательно согласованным. На следующий день в 12 часов назначается подписание векселей. (Театр получает деньги займы под обеспечение своих доходных статей.) В 12 часов приезжает тов. Эскузович⁸¹ и запрещает тов. Сорокину подписать векселя. Денег Совнаркома мы не получаем»⁸².

В этой цепочке событий бюрократическая волокита плавно переходит в бюрократический саботаж. Задержка с выплатой денег приводит к тому, что гастролы срываются. Последнюю точку в американских гастролях поставил все-таки не Релькин, а московские чиновники. 13 октября 1925 года в «Правде» появляется заметка в связи с открытием зимнего сезона ГОСЕТа (16 октября), где по поводу гастролей было сказано: «Предполагавшаяся поездка театра на гастролы за границу по причинам организационного характера отложена до весны 1926 года»⁸³.

С зарубежным турне Грановский связывал две задачи: добиться мирового признания и укрепить материальное положение театра, увязшего в огромных долгах.

¹ Левитан Михаил (Михл) Аронович (1882–1937) – член ЦБ Евсекций, с 1920 года заведующий Еврейским подотделом Наркомпроса, заведующий Центральным еврейским бюро при Совнацмене (Совет по делам просвещения национальных меньшинств) при Наркомпросе.

² Идгезком – см. Евобщестком (Всероссийский общественный комитет помощи пострадавшим от погромов и стихийных бедствий). Был создан в июле

1920 года в результате переговоров между Джойнтом и советскими властями. Попытки функционеров ЦБ Евсекций монополизировать контроль над финансовыми и другими поступлениями из-за границы привели к тому, что в начале 1921 года Джойнт и другие еврейские организации – ОРТ, ЕКОПО (Еврейский комитет помощи жертвам войны) – вышли из состава Евобществкома, который просуществовал до 1924 года.

³ Письмо *А. М. Грановского* в ЦБ Евсекций. Получено 29 августа 1924 года. Харьков. Автограф. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 31–33 об.

⁴ *Мережин Абрам (Аврум) Наумович* (1880–1937?) – член ЦБ Евсекции, с 1920 по май 1923 года – секретарь ЦБ Евсекций, затем заместитель секретаря, член коллегии Наркомнаца.

⁵ «Цебе» – ЦБ Евсекций.

⁶ Телеграмма *А. Н. Мережина* в Главбюро Евсекций при ЦК КПУ, М. С. Альтшуллеру от 1 сентября 1924 года. Москва. Маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 36.

⁷ Телеграмма *А. М. Грановского* в ЦБ Евсекций от 4 сентября 1924 года. Харьков. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 37.

⁸ Телеграмма *А. М. Грановского* в ЦБ Евсекций от 10 сентября 1924 года. Харьков. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 38.

⁹ *Эпштейн Моисей Соломонович* (1890–1938) – партийно-государственный деятель. В начале 1920-х годов – заведующий административно-организационным управлением и член коллегии Наркомпроса, член ЦБ Евсекций. С 1923 года – заместитель заведующего Главполитпросветом.

¹⁰ Ходатайство Наркомпроса в Совнарком от 19 сентября 1924 года за подписью члена коллегии Наркомпроса *М. С. Эпштейна* и секретаря *Ф. Я. Зимовского*. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. 259. Оп. 86. Д. 12. Л. 3 об.

¹¹ Протокол № 1181 заседания Малого Совнаркома РСФСР от 30 сентября 1924 года. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. 259. Оп. 8 а. Д. 20. Л. 16.

¹² Как показали дальнейшие события, сторону Крашинского приняли только слесарь Г. Л. Мельник, кандидат в члены ВКП (б), недавно принятый в театр (1 марта 1924 года), и комсомолец Ковнер. Состав оппозиций выглядит не особенно убедительным в театральном смысле, но вполне выдержан в классовом и партийном отношении.

¹³ *Дейч Александр Иосифович* (1893–1972) – театральный критик, литературовед, переводчик. Автор книги «Маски еврейского театра: От Гольдфадена до Грановского» (М., 1927). Родился в Киеве, где жил до переезда в Москву в 1925 году.

¹⁴ Докладная записка *Л. Абрама*, заведующего евсекцией киевского Губкома в ЦБ Евсекций. 27 июня 1924 года. Автограф. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 29–30.

¹⁵ Докладная записка *Х. С. Крашинского* секретарю ЦБ Евсекций при ЦК РКП (б) от 6 октября 1924 года. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 53.

¹⁶ *Чемеринский (Чемерисский) Александр Ильич* (Шлема Ихильевич; 1879–1942) – в начале 1920-х годов секретарь ЦБ Евсекций при ЦК РКП (б).

¹⁷ Докладная записка *А. М. Грановского* А. Чемеринскому. [Октябрь 1924 года]. Автограф. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 47.

¹⁸ Там же. Л. 47–49.

¹⁹ См.: Докладная записка *Е. Айнштейна* в ЦБ Евсекций от 18 октября 1924 года. Автограф. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 55–56 об.

²⁰ Протокол заседания комиссии по обследованию положения Государственного еврейского театра от 23 октября 1924 года. Автограф. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 99.

²¹ Там же. Л. 109–109 об.

²² Там же. Л. 119.

²³ Письмо труппы ГОСЕТа в ЦБ Евсекций. Получено 3 ноября 1924 года. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 42–43.

²⁴ Докладная записка Комиссии по обследованию положения дел в ГОСЕТе. Маш. копия. Октябрь 1924 года. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 45–46.

²⁵ *Рашкес Эммануил (Михаил) Моисеевич* – еврейский политический деятель, член ЦК и генеральный секретарь Исполнительного бюро Объединенной еврейской социалистической рабочей партии (ОЕСРП), затем активист ЦБ Евсекций, представитель Евобществкома (Идгезкома) в США, в середине 1920-х годов инструктор по еврейским делам ВЦИК.

²⁶ Евобществком – см. прим. 2 на с. 237–238.

²⁷ *Релькин – Relkin Edwin* (в письмах Грановский называет его Эдвардом) – известный и влиятельный театральный агент и продюсер, работавший с еврейскими труппами (хотя и не знавший идиш). Одна из центральных фигур на неформальной «бирже» еврейского театра в Нью-Йорке 1920-х – 1930-х годов. Сообщено В. Щедриным.

²⁸ «*Фун а ганц йор*» (идиш) – идиоматическое выражение: простой, местечковый, низкопробный.

²⁹ «*Форвертс*», («*Forwärts*») – американская газета социалистической ориентации, выходившая на идише. Основана в 1897 году. Ее главным редактором с 1903 до своей смерти в 1951 году был А. Кахан.

³⁰ «*Тог*» («*Tog*», «*День*») – американская ежедневная газета на идише, выходившая в Нью-Йорке с 1914 по 1971 год. Заявила о себе как непартийном либеральном органе, «газете интеллектуалов и бизнесменов», сыграла важную роль в истории еврейской периодической печати США.

³¹ «*Цукунфт*» («*Zukunft*», «*Будущее*») – американский ежемесячный журнал социалистической ориентации. Выходил на идиш. Основан в 1892 году. Главный редактор с 1913 по 1938 год – А. Лесин.

³² Письмо *А. М. Грановского* М. Г. Элькину от 19 сентября 1924 года. Москва. Подписанный маш. текст. – New York. YIVO Institute for Jewish Research. File Mendel Elkin.

³³ Письмо *А. М. Грановского* М. Г. Элькину от 30 сентября 1924 года. Москва. Подписанный маш. текст. – New York. YIVO Institute for Jewish Research. File Mendel Elkin.

³⁴ *Хургин Исая Яковлевич* (1887–1925) – участник революции 1905 года. Затем член партии «сионистов-социалистов», впоследствии член Бунда. Содействовал вхождению Бунда в РКП (б). В 1917 году вошел в украинскую Малую Раду от Фарейнигте вместе М. Литваковым. В 1919 году, после того как власть на Украине перешла к большевикам, стал комиссаром по еврейским делам. С 1920 года жил в Москве. Заведующий организационно-инструкторским отделом Еврейского отдела Наркомнаца и член коллегии Еврейского отдела. Затем – представитель полпредства Украины в Варшаве. В начале 1923 года привлечен к работе в Наркомвнешторге, после чего уехал в Нью-Йорк для восстановления экономических и торговых связей с американскими деловыми кругами. Организовал Американское акционерное общество для торговли с СССР («Амторг»).

Хургин был близок ГОСЕТу и имел отношение к фильму «Еврейское счастье», снятому Грановским с группой госетовских артистов на Первой фабрике Госкино, что засвидетельствовал Н. Альтман в газетном интервью 1925 года: «Мы с Грановским работаем над заказанным нам Америкой кинофильмом из еврейской жизни на сюжет из Шолом-Алейхема. <...> Заказ на фильм был получен через “Амторг” и будет закончен к июню» (Красная газета. Вечерний выпуск. Л., 1925. № 49 (737). 26 февраля. С. 4). Сообщение Альтмана об американском заказе подтверждает и официальная хроника Госкино (Искусство трудящимся. М., 1925. № 22. 26 апреля – 2 мая. С. 19). При содействии Хургина специально для съемок «Еврейского счастья» была доставлена из-за границы новая аппаратура. Подписи И. Бабеля должны были даваться на четырех языках: еврейском, русском, немецком и английском. Последнее обстоятельство позволяет предполагать, что съемки фильма были вписаны в программу подготовки гастролей по Европе и США.

И. Я. Хургин утонул во время бури вместе с Э. М. Склянским, председателем треста «Моссукно», катаясь в лодке по озеру близ Нью-Йорка. Склянский до 1924 года занимал крупные военные посты (зам. наркома по военноморским делам, зам. председателя Реввоенсовета). Не исключено, что существует связь между странной смертью на озере и странной смертью на операционном столе, наступившей уже 31 октября 1925 года М. В. Фрунзе, председателя Реввоенсовета.

³⁵ Письмо *А. М. Грановского* Л. Я. Тальми от 23 декабря 1924 года. Москва. Подписанный маш. текст. – New York. YIVO Institute for Jewish Research. File Mendel Elkin.

³⁶ Там же.

³⁷ Выписка из протокола № 84 заседания президиума Цекрабиса от 24 октября 1924 года: «Постановили: Не возражать против гастролей труппы американского Союза еврейских актеров на началах взаимности. Окончательное решение этого вопроса согласовать с Оскомом [Особым комитетом по организа-

ции заграничных артистических турне и художественных выставок при Комитете заграничной помощи] в зависимости от репертуара американского театра» (РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 18. Л. 39).

³⁸ Письмо А. М. Грановского М. Г. Элькину от 5 января 1925 года. Москва. Маш. копия. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 18. Л. 60.

³⁹ Докладная записка А. М. Грановского в Управление госактеатров от 27 сентября 1924 года. Маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 41–41 об.

⁴⁰ Вишневский Михаил Александрович – заведующий финансовой частью ГОСЕТа с 15 сентября 1924 года.

⁴¹ Протокол № 21 заседания Особого комитета по организации заграничных артистических турне и художественных выставок при Комитете заграничной помощи (КЗП) от 11 октября 1924 года. Заверенный маш. текст. – ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 9. Д. 259. Л. 101.

⁴² Каменева (наст. фам. Розенфельд, урожд. Бронштейн) Ольга Давыдовна (1883–1941) – заведующая ТЕО Наркомпроса по июль 1919 года, позже заведовала художественно-просветительским подотделом МОНО, сестра Л. Д. Троцкого и жена Л. Б. Каменева.

⁴³ Докладная записка А. Дубровского, уполномоченного Комиссии заграничной помощи в Америке О. Д. Каменевой, председателю КЗП, от 29 декабря 1924 года. Маш. копия. – ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 10. Д. 351. Л. 53.

⁴⁴ Первые гастроли в США театра «Летучая мышь» состоялись в 1923 – 1924 годах.

⁴⁵ «Синяя птица» – театр-кабаре под руководством Якова Давыдовича Южного (1883–1938). Возник в Берлине в декабре 1921 года и просуществовал до 1931 года. В 1923 году гастролеровал в США.

⁴⁶ «Миракль» – пантомима, основанная на рейнской легенде о Мадонне и монахине. В постановке М. Рейнхардта премьера состоялась 23 декабря 1911 года в Лондоне (Олимпия-холл). Впоследствии режиссер создал еще несколько редакций (Вена, 1912), (Берлин, 1914). В Нью-Йорке спектакль был показан 15 января 1924 года (театр Сенчьюри).

⁴⁷ Кан Отто (1867–1934) – американский банкир, меценат, филантроп.

⁴⁸ Гест Морис (1881–1942) – американский антрепренер, организатор американских гастролей Художественного театра 1922–1924 годов, организатор американских гастролей «Летучей мыши» 1923–1924 годов. По некоторым сведениям, постановка «Миракля» привела Геста на грань разорения, доведя его долги до 600 тысяч долларов.

⁴⁹ Выехав из России осенью 1924 года и направляясь в Америку, Михаил Мордкин прибыл в Берлин. Его спектакли состоялись 4 и 6 октября на сцене Дойчес театра. Его интервью этого времени носили сдержанный характер. Отмечая, что «настоящие достижения искусства» в России теперь теснят «халтуризм», «Пролеткульт и Агитпроп», Мордкин утверждал: «Мы весной вернемся назад в Европу и поедem на Родину» (Руль. Берлин, 1924. № 1168. 5 октября. С. 5). В США акценты в сообщениях о приезде артиста изменились. Хроникер «Нового русского слова» так передает услышанное от Мордкина и его спутни-

ков: «На “Гомерике” прибыли вчера солист государственного балета Мих. Мордкин, его жена – балерина Брон. Пожницкая, артисты Миха Аршанский и др. Служащие Комитета помощи Ближнего Востока рассказывают, как в разгар гражданской войны Мордкин оказался на Кавказе в ужасном состоянии, служил пастухом за 5 центов в неделю, жил в яшике, голодал, болел тифом и был спасен от гибели Комитетом в Тифлисе и проч.» (Новое русское слово. Нью-Йорк, 1924. № 4317. С. 1). В следующем выпуске газеты появились дополнительные подробности: «М. Мордкин заявил журналистам, что в Москве чувствуется страшный недостаток жилищ. Он с женой – балериной Брон. Пожницкой, 12-летним сыном и тещей жили в одной комнате. Он отметил, что на сцене в СССР появились зрелища, дававшие голых на сцене, и это заставило толпу повалить в театры. Теперь это отменено» (Новое русское слово. Нью-Йорк, 1924. № 4318. 22 ноября. С. 1). Возможно, что тема трудностей и гримас жизни в советской России была подхвачена и другими американскими газетами. С 1924 года М. Мордкин обосновался в США, где в 1925 году открыл собственную театральную студию. Свой ангажемент на гастроли по США подписал с Моррисом Гестом и Леонидом Леонидовым. Гест выступил с опровержениями слуха о том, что часть доходов от гастролей М. Мордкина получит советское правительство.

⁵⁰ Письмо Л. Я. Тальми А. М. Грановскому от 27 января 1925 года. Нью-Йорк. Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 18. Л. 79–82.

⁵¹ Отношение Ф. Ф. Лехта, заведующего Художественным отделом Главнауки, в Особый комитет по организации артистических турне и художественных выставок при Комитете заграничной помощи от 19 февраля 1925 года. Маш. копия. – ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 10. Д. 351. Л. 51.

⁵² 11 февраля 1925 года А. М. Грановский отправил телеграмму М. Г. Элькину: «Подписанный договор и доверенность высылаем. Пишите подробно. Письмо следует» (РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 18. Л. 86). Текст договора не сохранился. Грановскому удалось преодолеть сопротивление Союза еврейских актеров и избежать гастролей в «мертвый сезон». Теперь они планировались с августа 1925 года по март 1926 года.

⁵³ Письмо А. М. Грановского М. Г. Элькину и Л. Я. Тальми от 14 февраля 1925 года. Москва. Подписанный маш. текст. – New York. YIVO Institute for Jewish Research. File Mendel Elkin.

⁵⁴ Ландау (Ландой) Зише (1889–1937) – американский поэт на идише. Принадлежал к поэтическому поколению модернистской ориентации, выдвинувшемуся после Первой мировой войны.

⁵⁵ Вероятно, именно в связи с готовящимися гастролями была написана П. А. Марковым статья «Театр Грановского и его актеры», опубликованная О. М. Фельдманом в «Театральной жизни» (М., 1991. № 19. С. 22–25).

⁵⁶ Тобенкин Элиас (1882–1963) – американский журналист и писатель. Родился в России. Приехал в США ребенком. Был корреспондентом «Геральд трибюн» в Восточной Европе и Германии. В 1926 году провел шесть месяцев в СССР.

⁵⁷ *Тальми Леон Яковлевич* (1893–1952) – журналист и переводчик, специализировавшийся в переводе на английский язык классиков марксизма-ленинизма. Сотрудник Совинформбюро. Несколько лет до 1917 года (как эмигрант) и после 1922 года (официально командирован советскими властями) провёл в США, работая в редакциях еврейских социалистических газет.

⁵⁸ «*Нейшн*», «*The Nation*» – старейший американский еженедельный журнал. Был основан в 1865 году. В 1920-е годы приобрел левую, просоветскую ориентацию.

⁵⁹ «*Sporting news*» – английский спортивный журнал 1920-х годов.

⁶⁰ «*Дудаме*», «*Die Dame*» – женский модный журнал. Выходил в Берлине с 1912 по 1943 год; до того издавался под названием «*Die illustrierte Frauenzeitung*» (1874–1911).

⁶¹ А. М. Грановский имеет в виду парижский журнал «*Comoedia Illustraté*», который с 1909 по 1922 год регулярно включал красочные специальные разделы, посвященные спектаклям Дягилева.

⁶² Письмо А. М. Грановского М. Г. Элькину от 6 января 1925 года. Москва. Подписанный маш. текст. – New York. YIVO Institute for Jewish Research. File Mendel Elkin.

⁶³ Возможно, Грановский имеет в виду *Вильяма Фокса* (1879–1952), американского киномагната, который в 1910–1920-е годы был президентом Театральной корпорации Фокса.

⁶⁴ «*Эйб Канн*» – *Abraham (фамильярно – Abe) Cahan* (1860–1951), журналист и писатель, деятель еврейского социалистического движения в США. Эмигрант из России, легендарный создатель нью-йоркской (тогда ежедневной) газеты «*Форвертс*» и «отец» американской еврейской журналистики. Он и его «свора» (т.е. репортеры «*Форвертс*» и других изданий) задавали тон в американской еврейской жизни (во всяком случае, в жизни еврейских эмигрантов из Восточной Европы). Кан (иногда в литературе его называют еще Кахан) негативно относился к советской «пролетарской» идишистской культуре. Вдобавок в Нью-Йорке был сложившийся «рынок» еврейских театров, переживавший в конце 1920-х годов не лучшие времена, а еврейская пресса, «столпом» которой был Кан, имела на конъюктуру этого рынка немалое влияние. Сообщено В. Щедриным.

⁶⁵ Письмо А. М. Грановского М. Г. Элькину от 18 февраля 1925 года. Москва. Подписанный маш. текст. – New York. YIVO Institute for Jewish Research. File Mendel Elkin.

⁶⁶ *Шварц Морис* (1890–1960) – американский деятель театра. Создал Еврейский художественный театр (1918–1950), который на протяжении тридцати лет оставался ведущим еврейским театром Нью-Йорка. Свидетельств его сотрудничества с М. Шагалом не сохранилось.

⁶⁷ Возможно, речь идет о спектакле, поставленном режиссером З. Турковым (1896–1960) в 1924 году в варшавском еврейском театре «Централ».

⁶⁸ Письмо А. М. Грановского М. Г. Элькину от 3 марта 1925 года. Москва. Подписанный маш. текст. – New York. YIVO Institute for Jewish Research. File Mendel Elkin.

⁶⁹ Телеграмма Л. Я. Тальми И. Я. Хургину от 17 марта 1925 года. Нью-Йорк. – New York. YIVO Institute for Jewish Research. File Mendel Elkin.

⁷⁰ Письмо А. Л. Юрьева А. М. Грановскому от 30 июня 1925 года. Берлин. Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 15. Л. 87 об.

⁷¹ Примечательно, что первым, кто опровергнет мрачный прогноз Леонида Давыдовича Леонидова относительно интереса немецкой публики к еврейскому театру, будет сам Леонидов, в 1927 году превративший Германию в «золотое дно» для «Габимы».

⁷² Письмо А. Л. Юрьева А. М. Грановскому от 30 июня 1925 года. Берлин. Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 15. Л. 88.

⁷³ Письмо А. Л. Юрьева А. М. Грановскому от 1 августа 1925 года. Берлин. Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 15. Л. 89 об.

⁷⁴ Письмо А. Л. Юрьева А. М. Грановскому от 7 августа 1925 года. Берлин. Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 15. Л. 90.

⁷⁵ Письмо А. Л. Юрьева А. М. Грановскому от 20 октября 1925 года. Берлин. Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 15. Л. 104 об.

⁷⁶ Новости недели. Московский Государственный Еврейский театр // Искусство трудящимся. М., 1925. № 15. 10–15 марта. С. 16.

⁷⁷ Докладная записка Г. А. Колоскова, заместителя управляющего академическими театрами, в Наркомпрос от 1 октября 1925 года. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 69. Д. 509. Л. 1.

⁷⁸ Колосков Григорий Алексеевич (1893–?) – театральный деятель. В 1925–1926 годах – директор Большого театра. С 1925 по 1928 год – зам. управляющего государственными академическими театрами.

⁷⁹ Сорокин Алексей Андреевич (?–1928) – административный работник Управления государственными академическими театрами, зам. Г. А. Колоскова по финансовым вопросам.

⁸⁰ Перель Идель Абрамовна – в середине 1920-х годов зам. заведующего Административно-организационного управления Наркомпроса, в 1930-е годы – заведующая Уральским отделом народного образования.

⁸¹ Экскузович Иван Васильевич (1882–1942) – по образованию инженер. С 18 февраля 1918 года руководил деятельностью государственных театров Петрограда, затем Петрограда и Москвы. С 14 апреля 1920 года – директор Государственного академического театра оперы и балета в Петрограде. С марта 1924 года – управляющий академическими театрами Москвы и Ленинграда.

⁸² Докладная записка дирекции ГОСЕТа в УГАТ. Маш. копия. Б. д. Б.п. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 93.

⁸³ Московский государственный еврейский театр // Правда. М., 1925. № 234. 13 октября. С. 6.

Глава 6

ПЛЯСКА СМЕРТИ

В сезон 1924/25 годов театр входил если не в новом виде, то под новым названием. И дело не только в том, что определение «камерный», предполагающее избранность, не соответствовало идейной конъюнктуре середины 1920-х годов, о которой теперь полагалось задумываться. Слово «камерный» не отвечало самой художественной сути усилий труппы, стремящейся к большому народному спектаклю, апеллирующей к возможно более широкой аудитории. В конце лета 1924 года по инициативе театра слово «Камерный» было удалено из названия, о чем Грановский ставил в известность ЦБ Евсекций:

«Настоящим дирекция Московского государственного еврейского театра доводит до вашего сведения, что с 15 сентября 1924 года по соглашению с соответствующими учреждениями ГОСЕКТ переименован в Московский государственный еврейский театр – сокращенно и телеграфный адрес – ГОСЕТ»¹.

Работа комиссии ЦБ Евсекций скомкала подготовку к открытию сезона 1924/25 годов. И все же оно задержалось не надолго. Вместо обещанного 1 ноября, сезон открылся 8 ноября и выглядел приуроченным к очередной годовщине революции. Не удалось лишь открыть его премьерой «Ночи на старом рынке». Тем более что заказанные Грановским в ленинградском Оптическом институте специальные «световые приспособления» прибыли в Москву только в середине декабря². На открытии показали новую сценическую редакцию «200 000». Поначалу «премьера “Ночи на старом рынке” (пляска мертвецов) ввиду сложности постановки» была перенесена «на конец декабря»³. Следующие сообщения

датированы уже двадцатыми числами января. Согласно одному – «премьера назначена на 27 января»⁴. Согласно другому: «Черновая работа над новой постановкой “Ночи на старом рынке” (пляска мертвецов) по Перецу закончена. В настоящее время делаются последние корректуры спектакля. 29-го, 30-го и 31-го января – состоятся первые открытые спектакли»⁵.

Но и эти сроки оказались не окончательными. Журнал «Новый зритель» в выпуске от 3 февраля 1925 года сообщил: «Премьера “Ночи на старом рынке” назначена на 7 февраля⁶. 9-го будет спектакль для прессы»⁷.

В результате можно сказать, что Грановский работал над сценарием два года, разрабатывая различные его варианты, включая в него фрагменты из других произведений Переца (например, «Золотая цепь»). Репетиции продолжались 10 месяцев. Всего их было проведено свыше 250.

Ицхак Лейбуш Перец (1852–1915) – один из основоположников новой литературы на идише, писал также и на иврите. Жил в Польше. Получил традиционное религиозное образование. С трех лет учил Тору, с шести – Талмуд, с двенадцати – средневековую еврейскую философию. Первое стихотворение на иврите вышло в 1875 году. В 1888 году опубликовал первую поэму на идише «Мониш». В начале 1900-х годов увлекается неоромантизмом и символизмом, а обличительно-реалистический элемент в его творчестве отступает на второй план. Не будучи приверженцем идей хасидизма, использовал хасидские легенды и народные предания. Перец ввел в литературу на идише стихотворную драму как жанр. Создал две символические пьесы, написанные белым стихом – «Ночь на старом рынке» и «На покаянной цепи» (1909), в которых грань между реальностью и фантастикой, между жизнью и смертью размыты. Первая редакция «Ночи на старом рынке» издана в Варшаве в 1907 году; последняя обнаружилась среди бумаг писателя лишь 1921 году и напечатана в Вильно. Промежуточная редакция опубликована в Варшаве в 1909 году. Существовало еще несколько редакций. Судя по настойчивости, с которой писатель вновь и вновь возвращался к пьесе, она стала для него важным, быть может, ключевым, но так до конца и не удов-

летворяющим высказыванием. Еврейский публицист Шмарье Горелик в статье о спектакле Грановского сравнивал Переца с другими еврейскими писателями. Мендель Мойхер-Сфорим, прогрессист, «маскил» (просветитель) «был шокирован некоторыми манерами евреев», находил предосудительными отдельные недостатки еврейской жизни, «но никогда не отчаивался»: «И как это могло бы случиться, если после самой страшной головомойки, он тут же предлагал лечебное средство. Если только осушить болото Тунеядовки [«Путешествие Вениамина III». – В. И.] или евреи приняли бы внешнюю культуру, то гнев Менделя смягчился бы». Другая ключевая фигура рубежа веков, Х.-Н. Бялик «выступал с проклятиями, но там, где виден выход, проклятья не бывают убийственны». И.-Л. Перец же сродни своему любимому герою рабби Шлойме, еврейскому Бранду, он отвергает компромиссы и требует абсолюта: «вечного шабата, совершенных людей и евреев»⁸. Далее Горелик приводит знаменательный и многое проясняющий диалог из другой пьесы Переца – «Золотая цепь», который даем в переводе с оригинала:

Р а б б и Ш л о й м е.	Да будет Суббота! Суббота! Не пахать, не сеять, Не строить, не чинить, Не торговать и не скитаться...
Х а с и д.	Что же, будет разрушен мир?
Р е б е Ш л о й м е.	Разрушен будет мир! И мы – Мы, евреи, соблюдающие Субботу, Мы, евреи, соблюдающие Праздники, Мы, евреи с возвысившеюся душой, Пройдем над его развалинами.
М и р и а м.	Куда? Ребе, куда?
Р е б е Ш л о й м е.	К Нему! К Нему! Распевая и танцуя, Устремимся мы к Нему! ⁹

А «тот, кто выдвигает миру и людям такие требования, не так легко находит выход и слишком часто впадает в отчаяние». Ис-

точником его отчаяния становятся не гонения на евреев, а сами евреи: «Он жаждет чистых душ и видит вокруг только душонки. Он сталкивает народ с самим собой»¹⁰. Столь трагическое мироощущение свидетельствует о жизнеотрицании, которое не может смутить то обстоятельство, что трудно представить народ, способный соответствовать столь исключительным требованиям. В «Ночи на старом рынке» оно выливается в то, что исследователь назвал «апокалипсисом отчаяния»¹¹.

Такое мировоззрение не вписывалось в контекст советской идеологии, которая не предполагала существования ни экзистенциальных проблем, ни неразрешимых противоречий. Не находилось ему места и в контексте идишистской культуры, которая чаще всего занимала адвокатское место по отношению к еврею как таковому. С советской идеологией Грановский пытался поладить тем, что по крайней мере на словах переводил экзистенциальные проблемы в исторические, относящиеся к «проклятому прошлому». При этом режиссер со ссылкой на автора оставлял за собой возможность не столь прямолинейного подхода: «В первоначальном варианте Перец задумал “Ночь” как похороны, как смерть еврейского “вчера”, но в последнем – ему как будто бы и жаль стало этого “вчера”»¹².

По своей структуре сочинение Переца не вписывалось в сложившиеся представления о пьесе, даже самым широким образом понятые. Оно состояло «из двух частей: часть первая – умирающий и вымирающий город, вторая – ожившее кладбище»¹³. В нем не было ни диалогов, ни конфликта, ни действия. Грановский справедливо сетовал, что сочинение Переца собственно пьесой не является, а представляет собой калейдоскоп сменяющихся сцен, мало связанных друг с другом, что в нем нет традиционного построения драматического действия. Умолчал он только о том, что традиционная пьеса как раз и являлась для него наибольшей, подчас непреодолимой трудностью. Достаточно вспомнить провал «Уриэля Акосты».

Грановский чувствовал себя уверенно, когда калейдоскоп сцен нужно было привести к музыкально-ритмическому и пластически живописному единству, основанному на чередовании

контрастных фрагментов. Монтажность его театрального мышления колебалась между крайностями: то уводила в сторону авангарда, то возвращала к «“большому стилю” кабаретности»¹⁴. Драматическое действие, развитие характеров оказались сферой далекой, если не чуждой Грановскому, и ее он охотно уступал своим первым актерам.

Если «калейдоскопы» Гольдфадена простодушны и почти фольклорны, то «драматический фрагмент» Переца – высокий образец напряженной модернистской рефлексии.

Перец насыщает текст прямыми и скрытыми цитатами, отсылками как к литературным произведениям, так и к легендам, сказкам, преданиям. Персонажи, живые и мертвые, поступками, жестами, мимикой, высказываниями, выкриками и намеками переадресуют читателя и зрителя к традиции прежних поколений, которая определяет образ жизни, взгляды и обычаи ныне живущих. Все это издевательски комментирует Бадхен, летающий среди толпы и над толпой. Вслед мелькнувшей парочке он злобно бросает: «В бездну!» В ответ на тоскующие голоса («Не забывайте старой матери, мы удаляемся в поисках святой земли») скомоорох каркает: «Скопище старцев у западной стены»¹⁵, имея в виду Стену плача. Для Бадхена в еврейской жизни, настоящей и прошлой, ничто не свято, вернее, все вызывает отчаяние.

В газетных текстах, предварявших премьеру, Грановский, размышляя над театральной формой, в которую предстояло облечь странное детище Переца, говорил о «мистерии-оратории, причем оратории специфической, так как она отличается от христианской тем, что по своему замыслу полна отрицания»¹⁶. В этом гибридном определении «оратория» относилась к музыкальной форме построения спектакля, тогда как «мистерия», казалось бы, возвращала театр к его культовым истокам. Но в сердцевине любой мистерии, как античной, так и средневековой, лежит идея «смерти-воскресения». Сама мысль сотворить мистерию из отрицания могла возникнуть только в новейшее время на почве еврейского катастрофизма.

Но то, что для Переца было экзистенциальной проблемой, решение которой не давалось долгие годы и заставляло создавать

все новые редакции «Ночи на старом рынке», для Грановского представлялось сугубо рациональной художественной задачей. Та бестрепетная свобода в отношении с еврейским материалом, которую режиссер обнаружил в «Колдунье» и «200 000» и которая достигла кульминации в «Ночи на старом рынке», была свободой в присвоении «чужого», а не высказывания о «своем».

Работая с разными вариантами драмы, Грановский принимал радикальные и неожиданные решения.

Перец использовал рамочную композицию. Сюжет пьесы предлагался как сон бродяги, который покинул местечко, долго скитался по миру в напрасных поисках смысла существования. В фигуре рассказчика без труда угадываются черты традиционного образа еврейской литературы – «человека воздуха», «человека, оторванного от корней». Рассказчик забредал на старый рынок. Перед ним проходила вереница обитателей местечка. Наступала ночь, и рынок наполняют призраки, посланцы мистического «аутсайда». Разверзались гробы на близлежащем еврейском кладбище, мертвецы восставали из праха, сползались к базарным рядам в надежде, что вот-вот протрубит небесная труба и придет час искупления, время воскрешения усопших.

В первой редакции действием верховодил «лец» – «черт-персмешник» еврейского фольклора, получеловек-полудемон¹⁷. Однако в последующих редакциях автор ввел вместо него сугубо человеческий персонаж – лишившегося рассудка свадебного шута – Бадхена. Работая над своим сценарием «Ночи на старом рынке», Грановский ориентировался на раннюю редакцию, но косвенным образом учитывал последующие трансформации персонажа.

Символика Переца темна и эзотерична. Но вряд ли дает основания считать резонером и альтер эго автора шута, наказанного вечными корчами смеха за то, что посмеялся над пьяными музыкантами, утонувшими в колодце. Однако именно это мнение, идентифицирующее кошунства Бадхена с авторской точкой зрения, стало общепринятым в 1920-е годы.

Сколь ни была бы далека «Ночь на старом рынке» от сложившихся представлений о пьесе и о драматическом действии, Бадхен в ней оставался единственным лицом, которое можно на-

звать действующим. Его действие не в словесных кошунствах, а в попытках присвоить божественные прерогативы и воскресить всех мертвецов.

Режиссер расщепил персонажа Переца на Бадхена I и Бадхена II. Первую роль он отдал С. Михозлсу, который довел отрицание «до последней черты – до нигилизма»¹⁸. Но определения, что давали критики («символ еврейского нигилизма», «своеобразный Мефистофель», «трагический шут с маской Мефистофеля на лице»¹⁹), были готовыми ответами, тогда как актера увлекало то, что сопротивлялось рационализации: «Бадхен несет в себе тайну, раскрытие тайны, тайны обреченности и гибели, нужной обреченности»²⁰. И только суровая складка горечи и разочарования приоткрывала человеческие истоки отрицания.

Бадхена критики называли «наиболее рационалистичным» из образов, созданных Михозлсом. С тем же успехом его можно было бы назвать и самым иррациональным.

У персонажа Михозлса была «треугольная» голова с неестественно увеличенным лбом и «дико заросшим» лицом. «Это был человек с изумленно-проникновенным взглядом и шатающейся походкой; человек, которого мысли несут в разные стороны...»²¹. Из шатающейся походки рождались «резкие движения, часто вихревые»²² как попытки догнать ускользящее равновесие. Вихрь разбалансированного движения был организован с музыкально-математической точностью. Игра с предметами иногда читалась с излишней прямоотой. Метла в руках артиста свидетельствовала о том, что «скоморох как бы вознамерился вымести всю нечисть старой еврейской жизни»²³. Тогда как игра с белым платочком, словно позаимствованным из еврейского народного танца «фрейлехс», в новом контексте не поддавалась рационализации и превращалась в театральную ворожбу: «Застывая на одном месте, скоморох делал какие-то странные движения рукой; движения эти подчеркивались манипуляциями с платочком. Все это придавало скомороху какую-то таинственность»²⁴. Спектакль раскачивался между игрой прямыми и простыми смыслами (своего рода сценический букварь) и завораживающими пассажами десемантизированной пластики.

Роль Бадхена II Грановский и Зускин создали из ничего. У Второго не было своего текста. Он только эхом возвращал слова Первого, изменяя речевую интонацию. У него не было своего движения. Он только длил и завершал пластические пассажи протагониста. На кошунства Зускин отвечал долгим вздохом, печальным взглядом. Проклятиям сообщал едва ли не вопросительную интонацию. Михоэлс вел тему. На долю Зускина оставались лишь нюансы, которые актер превращал в тему.

Альфред Керр, один из ведущих немецких критиков, под впечатлением актерского дуэта писал: «Маленький Михоэлс, великий актер, летит, парит, устремляется, крутится как гимнаст, царит, блистает, ввинчивается и тянет мелодию: как бес, вылетевший из еврейского Судного дня, или Йом Кипура, самого страшного и глубинного из всех человеческих праздников. Как ангел смерти, исполняющий роль шута. Второй шут, или Бадхен, актер Зускин, всегда рядом с ним. Как невеста ветра»²⁵.

В последней редакции у пьесы появлялся подзаголовок «Сон в ночной лихорадке». В длинном прологе, где выступали директор, режиссер, появлялся и поэт, который хотел дать свое объяснение пьесе. Он говорил: «Сон в ночь лихорадки. В болоте, где ничего не растет, стоит больничная койка. Просыпается смертельно ужаснувшееся сердце». Перец настойчиво стремился создать систему объяснений и мотивировок. Ужасное и сверхъестественное сначала микшировалось как «сон бродяги», а затем нейтрализовалось приемом «театра в театре».

В сценической редакции Алексей Грановский отказывается как от фабулы «сна», так и от фабулы «театра в театре». Режиссер снимает все драматургические мотивы, способные перевести действие в план «кажимости». Его влечет не «кажется», а «есть». Можно сказать, что режиссер последовательно снимает все мотивы, способные опосредовать или смягчить «апокалипсис отчаяния».

Сама финальная фраза спектакля «Мертвецы, ваш Бог – банкрот» была взята Грановским из конца второго действия второй редакции пьесы (1909). Там же она появилась как реминисценция «Сказания о погроме» Бялика, написанного под впечатлением кишиневского погрома, случившегося в дни христианской Пасхи

1903 года. Перец впоследствии эту реплику из текста пьесы вычеркнул. Грановский же ее не только вернул, но повторил дважды, сделав кульминацией спектакля.

В конце пьесы Бадхен издает клич «Ин шул арайн!» («Скорее в синагогу!»). Грановский, которому приходилось учитывать требования советской жизни, заменил призыв на другой («В школу!»), но передал слова Служке, который созывает евреев на утреннюю молитву. Возможно, что дело не только в идеологической конъюнктуре, и ассимилированный, воспитанный в светской традиции Грановский вовсе не был готов искать спасение в синагоге и предпочитал более общую и мягкую тему обращения к старым источникам. Кстати, пренебрег режиссер и финальной ремаркой, согласно которой раздается фабричный гудок, извещающий о начале трудового дня. А ведь она открывала возможность хотя бы минимального приближения к советской современности. Введение второго эмоционально-смыслового акцента («В школу!») предоставляло зрителям выбор, которым они сполна воспользовались. Если все советские критики сосредоточились на реплике «Ваш бог – банкрот!», то берлинские рецензенты не только не оставили без внимания призыв Служки, но и делали далеко идущие выводы: «Некоторые сцены так сильны, так глубоко прочувствованы, что выпадают из мрачного безутешного настроения и обладают своим возвещающим надежду языком. Это возникает каждый раз, когда появляется Служка и зовет: “В школу!” <...> Бадхен со своим “Ваш Бог – банкрот” не может тягаться со Служкой. Как воздействует этот призыв, это требование обратиться к старым источникам! <...> Такая актерам выпала судьба. Вытащенные, чтобы проклинать, они вынуждены благословлять. <...> Даже евреи с очень слабой памятью просыпаются и знают, что этот призыв значит»²⁶.

Перец, а вслед за ним и Грановский опирались на традицию позднего средневековья «dans macabre», которая была представлена как в изобразительном искусстве, так и в зрелищном народном искусстве.

Не задерживаясь на этом комплексе культурных проблем, который до сих пор остается предметом серьезных дискуссий среди

французских и немецких исследователей, остановимся лишь на следующих фактах.

Феномен «данс макабра», сформировавшийся в XIV веке, по существу уже не принадлежит средневековью, для которого смерть была «великим отсутствующим» (Жан Ле Гофф). Ибо «смерть в интерпретации средневековья – зло, побежденное Христом»²⁷.

«Пляски смерти» имели аллегорический и назидательный смысл («*metemento mori*») и напоминали о скоротечности жизни и неотвратимости смерти, перед лицом которой равны все люди, независимо от возраста, звания и состояния. Смерть выступала, как правило, в виде скелета, иногда в образе злорадного музыканта, заставляющего всех плясать под свою дудку.

С «пляской смерти» соседствовал и от нее отличался «похоронный танец», основанный на средневековом поверье, согласно которому умершие восставали в полночь из своих могил и, прежде чем затребовать новых жертв среди живущих, исполняли на кладбище свой танец.

По наблюдениям исследователей, в «плясках смерти» живут отзвуки дохристианских поверий, идущих вразрез с церковным учением об отделении души от тела в момент кончины человека.

С другой стороны, нужно отметить, что «данс макабр» сложился в пору, когда европейское человечество переживало катастрофу, которой стала эпидемия чумы, выкосившая тысячи городов и унесшая не менее четверти всего населения. В то время как черная смерть, считавшаяся карой Божией, вырвала бесчисленные жертвы, громадная волна истерии прошла по Западной Европе, проявляясь в виде болезни, известной под названием «плясового бешенства» или «пляски святого Витта». Она была облечена в определенную культурную форму. Во главе шествия, как правило, шло несколько музыкантов, за которыми следовали одержимые. Судорожно кривляясь и прыгая, люди вертелись в неистовой пляске до тех пор, пока не падали с пеной у рта. Пляска действовала так заразительно, что к пляшущим присоединялись новые толпы, также приходившие в иступление. «Пляска святого Витта» нашла отражение в иконографии и нередко смыкалась с «плясками смерти».

Приведем лишь одно размышление философа культуры по интересующему нас поводу: «В поисках прямого воплощения смерти, когда все неизобразимое должно быть отброшено, лишь наиболее жестокие стороны смерти внедрялись в сознание. В макабрическом видении смерти начисто отсутствует все нежное и эгегическое. И в основе своей – это очень земной, своекорыстный лик смерти. Это не скорбь из-за потери любимого человека, но сетование вследствие приближающейся кончины, воспринимаемой только как ужас и несчастье»²⁸.

К мотивам «данс макабр» нередко обращались художники, композиторы, писатели и в последующие эпохи: от Ганса Гольбейна Младшего до Августа Стриндберга и экспрессионистов.

Перец вел несколько групп персонажей: мертвые и призраки мертвых, живые и призраки живых. Грановский авторскую классификацию упростил, оставив только живых и мертвых, которых, однако, не противопоставил, а, если можно так сказать, растворил друг в друге.

Режиссер так объяснял структуру сценического действия, переставшего быть драматическим: «Здесь нет действующих лиц, есть только одно лицо – все вместе. А против них и над ними Бадхен, носитель идеи отрицания»²⁹. Персонажами первого акта были живые «лица», в число которых входили фонарщик, поэт, бродяги, «он» и «она», шлюхи с голыми пупками, купцы, мальчики, ночные сторожа, старухи, старцы, патеры, служки: «Медлительные. Слоняющиеся. Шатающиеся. Ночные жестокости. Grimасы. Низости. Дети в темноте. Предостерегающие голоса. Тени. Опаздывающие. Музыканты. Шорохи. Угрозы. Все снует, крутится, прыгает, ползет, вышагивает, крадется, качается, подымается, несется, кочует, исчезает, блестит, падает»³⁰.

Во втором акте, который, собственно, и являет собой «пляску мертвецов», вынесенную в название спектакля, фигурировали «тени из мира сует»: жених и невеста, мертвые музыканты, мертвые тетки, мертвые дети, мертвые монахи, люди с ярмарки, кабалист, возницы, молодая женщина, замерзшие, домохозяева, кантор, погибшие во время погромов, маскилим. Отчетливый прин-

цип, согласно которому одни отнесены к «живым», а другие – к «мертвецам», не прочитывается. Судя по всему, он просто отсутствует в замысле Грановского. Скажем, «Эрик XIV» в Первой студии, также строился на столкновении «мира живых» и «мира мертвых». Но для Вахтангова принадлежность тому или другому «миру» содержала моральную и социальную оценку: с одной стороны, народ – живые лица, с другой – придворные, правители – маски смерти. Теоретически решая «живых» через «темперамент и детали», режиссер не избежал опасностей прозаического бытового театра. Тогда как «мертвые» представляли стилизованными и гротесковыми фигурами. Вахтангов переступил через справедливые обвинения в эклектизме, потому что ему нужно было конструировать ситуацию «между двух миров», в которой оказался Эрик Михаила Чехова, «человек, родившийся для несчастья»³¹.

Грановский, следуя мрачному видению Переца, не находил основания для противопоставления «живых» и «мертвых»: «Поколения, закончившие свой жизненный путь, должны ощущаться во всем и во всех. Необходимо ощутить, что рыночная площадь и кладбище суть одно и то же»³².

Как в костюмах, так и в гримах для него было важно «стремление максимально сблизить мертвое с живым, обратить живых в мертвых и обратно»³³. И живые, и мертвые волею Грановского превращались в призраков. Призрачность стала той материей, из которой был сделан спектакль. Фальк «часы проводил с осветителем за пультом»³⁴, добиваясь нужного эффекта.

Принцип «все вместе» предполагал не драматическое противопоставление одного персонажа другому, но иные принципы построения действия. «Вспыхивают то тут, то там какие-то признаки жизни: играют дети; откуда-то доносится призыв идти в синагогу молиться; тут же евреи суетливо, шумно спешат на ярмарку; откуда-то доносятся вздохи-грезы о святом Сионе; где-то поблизости справляют свадьбу; вдруг мелькнула парочка: «он» и «она» (проститутка). Но все здесь призрачно, ибо все обречено»³⁵. Монтаж Грановского обладал интенсивностью, которая определяла масштаб происходящего: «Слова, фразы, вздохи, крики, жесты, прыжки, хоры, проклятия и бешеные огни свидетель-

ствуют о настроениях перед концом света»³⁶. Обращаясь к советской общественности, Грановский обещал «прощание с еврейским прошлым». Европейская критика увидела в его спектакле прощание с будущим.

Насмешка над религиозными обрядами (богослужение, совершаемое трупами), над брачным ритуалом. Центральным эпизодом второго акта стала сцена свадьбы. Под похоронную музыку жених с безбровым белым лицом, словно гипсовая маска, и невеста в черном, изъеденные червями, пошатываясь, шли навстречу друг другу. Их проход был превращен в «тихий, прерывистый, словно бредущий на ощупь танец с его медленными, робкими, отталкивающими движениями. Самое сильное – это теневое, почти бесшумное, привязанное, отсутствующее»³⁷. Затем в действие вовлекались бадхены: «Скелеты великанов, рухлядь карликов... эта покинувшая могилы толпа хлыстами принуждается прыгающими как блохи эксцентриками к празднованию свадьбы, к танцам, хвалебным гимнам и жалобным пискам. <...> И бледные трупы заводят похотливый хоровод. Некий персонаж швыряет что-то в похабное распухшее тело женщины – все призраки приходят от этого в ужас»³⁸. Но приближалось утро, и из темноты снова выступали освещающие старый рынок синагога и костел... Бадхен, который еще недавно взывал к мертвецам «Вы живы!», теперь загонял их назад в могилы. Они отчаянно сопротивлялись. Их руки и ноги все еще вздымались над поверхностью земли. Тщетно руки хватались за воздух. Все жаждали конца света и вечной жизни, а участие пришлось принимать в шабаше. Курт Пинтус так подвел итог отрицательной мистерии Грановского: «Конечно, это в меньшей степени мистерия, чем шабаш. Но хороший бардак потрясает нас сегодня больше, чем мистерия»³⁹.

Эпизод «черной свадьбы» был настолько подчинен общей композиции, что никто не заметил в нем отсылки к вахтанговскому «Гадибуку», где Ханаан и Лея смогли соединиться только за пределами жизни⁴⁰. Грановский мрачно комментировал такую перспективу: не освобождение и любовь, а тление и шабаш. Составляющие двуединства «кривляния лемулов и храмовая серьезность»⁴¹, издевки и благочестие оказались неравновелики и не-

равноправны. «Лемуры» брали верх: «Пафос пуст, душа пустеет и умирает: все в ожидании шутки – и в то же время все перед этой шуткой испытывает страх. <...> Но когда господь бог становится прыгуном, а душа прыжком, против этого уже ничего не поделаешь»⁴². Судя по аргументам, рецензент подходил к ГОСЕТу с позиций библейской «Габимы», когда размышлял: «Границы и опасности этого театра для его собственных основ и его собственной нации выступают на поверхность совершенно незавуалированно: остатки души, общей, народно-расовой и персональной преобразуются в телесную, бездуховную виртуозность. Тем самым виртуозность становится предпосылкой, разрушающей целый проект»⁴³. Автор видит «трагедию» Грановского как «великого человека театра»⁴⁴ в самой попытке создать национальный театр, основывающийся не на глубинных ценностях народа, а только на «артистическом умении». Возможно, что в той или иной форме сомнения этого рода посещали и самого Грановского. «Путешествие Вениамина III» по Менделю Мойхер-Сфориму стало ответом на них и не только театральным выходом. Но об этом позже.

Сколь ни были критичны советские отзывы на спектакль, все они сходились в признании выдающихся театральных достоинств музыки Александра Крейна. Более того, появились две рецензии, посвященные исключительно работе композитора⁴⁵. Особого внимания заслуживают размышления Е. Браудо, известного музыковеда, признавшего музыку «одним из наиболее интересных моментов»⁴⁶ спектакля. Рецензент выделил Крейна потому, что тот ничем не выделился в спектакле: «Свет, действие, музыка в постановке Грановского изумительно “спелись”»⁴⁷. Наблюдение подтверждают воспоминания Р. Фалька: «Художнику он [Грановский. – В. И.] давал очень большую свободу действий, а с музыкантами, наоборот – он ходил и работал с ними: тут должно быть два такта, тут должен быть гобой, здесь надо вставить литавры, здесь пиано или форте и не в музыкальном только смысле, а в музыкально-театральном он показывал все»⁴⁸. Жесткий режиссерский диктат не помешал Крейну сочинить музыку, которую Роберт Фальк и спустя многие годы продолжал считать «совершенно гениальной»⁴⁹.

Композитор не претендовал на отдельный успех, а с воодушевлением сыграл «роль служебную»: «На его долю выпала задача создать связующий звуковой фон для ритмического развития и драматического нарастания действия»⁵⁰. Из решения, казалось, сугубо технической задачи Крейн извлек максимальный художественный эффект: «Здесь им превосходно использованы народные напевы, жуткие лейтмотивы древнего музыкального происхождения и отдельные куски самостоятельно разработанной симфонической ткани. <...> Симфоническая музыка для двадцати двух инструментов сделана мастерски – это маленький шедевр звучности небольшого камерного оркестра»⁵¹. Музыка стала формообразующим началом. Задавала актерам модуляции голосов и ритм речи, влияла на жестикуляционный стиль, воздействовала на ассоциативный уровень зрительского восприятия. Она сливалась со звуковой партитурой, в которой различимы то четкие, то замирающие звуки шагов, скрип костей, иногда детские гнусавые песенки. «Оркестр, хор и часть актеров расположены за зрительным залом (сзади) так, чтобы, акустически соединяясь друг с другом, создавали бы звуковое наполнение всего пространства»⁵². Если Грановский говорил об актерам, расположенных «за зрительным залом», то критики писали о «грохочущих и воющих голосах из всех рядов в театральном зале»⁵³.

Таким образом, грозная темная музыка Крейна, в которой католический хорал переплетался с еврейскими напевами, а кадиш (поминальная молитва) переходил в реквием, не только стирала грань между живыми и мертвыми на сцене, но и объединяла их со зрителями в общем эсхатологическом предстоянии⁵⁴.

Композиция спектакля вносила существенные коррективы в обещанное «прощание с прошлым», которое предполагало разрыв и дистанцию. Роберта Фалька пьеса притягивала «атмосферой смерти, поэзией умирания, таинственностью, музыкальностью», а вовсе не возможностью актуального идеологического высказывания. Его впечатления были близки размышлениям Михоэлса о «тайне обреченности и гибели». Путь художника к «поэзии умирания» оказался долгим и занял почти два года. Начинаясь с походов в Институт судебной медицины, с зарисовок тел утоплен-

ников, разложившихся трупов. Затем, вспоминал он, «когда я вошел целиком в эту атмосферу, я отбросил, даже уничтожил свои натурные зарисовки и принялся фантазировать. Для того чтобы убедить режиссера и актеров в правильности своего замысла, я написал большую картину и вырезал из картона некоторые фигурки – эскизы для мертвецов, где был показан характер движений, как у марионеток, как на шарнирах. Гримы и костюмы я разрабатывал очень подробно и следил за их точным исполнением, сам гримировал актеров на протяжении первых спектаклей»⁵⁵.

Костюмы живых исполнены напыщенной нищеты. Грим утрирован. Некоторым персонажам приклеены неестественно огромные бороды. Одежда проституток обезображивала, подчеркивала живот, открывая пупок, накладные груди свисали как подвешенные мешки. Все отталкивающее в живых доведено до крайней степени в мертвых. Тела запеленаты саванами. Черные провалившиеся глазницы и носы, зубы, нарисованные как на верхней, так и на нижней губе, превращали головы в черепа с по-смертно отросшими и истлевшими патлами. Лица других превращены в белые безбровые маски с пробуравленными дырочками глаз. Настойчиво повторялись длинные, словно птичьи, носы; другие загримированы под клоунов (огромный нарисованный рот, перпендикулярная черта, рассекающая глаза). Встречались рублища, испещренные каббалистическими знаками. Иные «мертвяки» забинтованы так, что похожи на гигантские личинки. Ползали по уступам мокрицами. Были представлены разные стадии разложения: покойники с вздувшимися животами, руками, превратившимися в огромные клешни, тела других уже обрели окончательный вид скелета. Смерть – только прах и разложение, не обновляла жизнь, а репродуцировала себя. Но, обесценивая жизнь, смерть обесценивала и себя.

Все эти порождения мрачной фантазии Фалька и Грановского заставляют современного человека вспомнить ужасающие хроникальные кадры, что запечатлели узников нацистских концлагерей, превращенных в человеческие тени.

Что касается сценического пространства, продолжал Фальк, «в первоначальных эскизах я шел от желания сдвинуть простран-

ство на сцене, упрятать под купол, передать духоту атмосферы. Позже я пришел к решению: создать в архитектуре домов, окружающих площадь, образ гниющих гробов, из щелей которых, как могильные черви, на разных уровнях появляются действующие лица. Снизу из колодца (люка), из дверей, переходов, лестниц – отовсюду, по горизонтали и вертикали в пространстве сцены возникали фигуры то мертвых, то живых, но те и другие были как бы призраками, под масками»⁵⁶.

Роберт Фальк создал единую многоярусную сценическую установку, в которой совместил два места действия – рыночную площадь и кладбище. Трансформация осуществлялась игрой света, превращающей контуры стен в линии надгробий. Дома громоздятся друг на друга, образуя зыбкое равновесие, готовое пошатнуться в любой момент. Площадь окружена со всех сторон, сдавлена искривленными стенами. «Готические» окна, покосившиеся дверные проемы никуда не ведут. За ними не подразумевается ничего, отличного от того, что уже явлено на сцене. Пространство площади лишено свободы и воздуха. С «неба» безвольно и бессильно свешивалась кисть руки Бога. Тщетно к ней тянулись и живые, и мертвые в надежде на помилование. Творец если еще и жив, то уже ничего не может. Фальк вспоминал: «Согласно ремарке у автора, на сцене должна была стоять статуя божества, огромного идола, в руке у него была какая-то каббалистическая буква. В первых эскизах я мучился с этой статуей, передвигал ее из середины в сторону, но все равно она мне мешала. Тогда моя жена, Раиса Вениаминовна, подсказала мне опустить над сценой только руку с этим каббалистическим знаком. Так получилось еще значительней, еще страшней»⁵⁷.

В соответствии с общим замыслом связать декорации и костюмы «воедино, как единое цветовое явление <...> актеры были распределены по группам, одна – группа зеленовато-синяя, другая коричневатая-белая, на некоторых были цветные пятна, красные, у других совершенно черные пятна и это создавало совершенно особый ансамбль и декорации могли играть только в таком сочетании»⁵⁸. О глубине и степени взаимопонимания художника и режиссера свидетельствует эпизод, описанный Фальком:

«Репетиций костюмных и гримовых у нас была масса – 4–6. Когда шла первая такая репетиция и нужно было создать такие группы, я плохо себя чувствовал и сказал: “Вот что, Грановский, я себя очень плохо чувствую, попробуйте сами”. И я никак не ожидал такого результата: когда я пришел, он расставил, разместил их точь-в-точь так, как я задумал. Такое у него было чутье зрительного пластического элемента»⁵⁹.

«Трагический карнавал», как обозначил жанр спектакля Грановский, вернее было бы назвать черным карнавалом, ибо он не обладал освобождающей силой. «Живые» и «мертвые» рассматривались только в аспекте низкой телесности, не способной к возрождению. Ночной гротеск Грановского стал инструментом тотального обесценивания и был направлен не на отдельные явления, а на всю действительность, на весь конечный мир в его целом, который превращается в нечто страшное и неоправданное. По справедливому наблюдению Беатрис Пикон-Валлен, французской исследовательницы, «площадь старого рынка <...> – центр мира, замкнутого, безвестного и оборвавшего какие-либо связи; метонимически площадь становится самим этим миром»⁶⁰. В этом мире все телесно и тленно. Сюда как будто не дошла весть о бессмертии души и о том, что смерть есть переход, и потому она представлена только своей отталкивающей трупной стороной»⁶¹.

Модернистскую суть гротеска («Гротескное – есть форма выражения для “ОНО”»⁶²) Грановский воплотил с редкой чистотой и силой.

Премьера спектакля, состоявшаяся 7 февраля 1925 года, не вписывалась ни в художественный, ни в идеологический пейзаж середины 20-х годов. Даже для российского театра, столь радикального в расшатывании традиционных представлений о том, что такое «театр» и что такое «спектакль», «Ночь на старом рынке» стала обескураживающей новостью. Сценическое видение Апокалипсиса существовало не столько в театральном контексте, сколько поверх контекста. Одни критики видели в нем «досадную опечатку», другие, пытаясь спасти идеологическую репутацию ГОСЕТа, сводили его смысл к общей формуле «прощания с еврейским прошлым», предложенной самим Грановским.

Описания немецких критиков были менее табуированы идеологической конъюнктурой: «Ни одна средневековая история не повествовала о страшном суде с таким потрясающим искажением человеческих фигур; ни Брейгель, ни Гойя, ни Калло не имели в своих воспаленных мозгах ничего подобного, столь ужасающим образом передвигающихся фигур, как здесь продемонстрировали Грановский со своим художником Р. Фальком, проделав это с садистской радостью, вплоть до последнего изъеденного червями уха, до последнего клочка одежды»⁶³. Ш. Горелик, подводя итоги гастролям ГОСЕТа в Германии, относил «Ночь на старом рынке» наряду с «Вениамином III» и вахтанговским «Гадибуком» в «Габиме» «к самому драгоценному, что создал новый еврейский театр»⁶⁴.

Российский театральный экспрессионизм в основной массе оставался достаточно вторичен по отношению к немецкому первоисточнику. Исключения составляли вахтанговские спектакли «Гадибук» С. Ан-ского в «Габиме» и «Эрик XIV» А. Стриндберга, а также «Гамлет» во МХАТе 2 с Михаилом Чеховым в главной роли. «Ночь на старом рынке» И.-Л. Переца в постановке Грановского стала вкладом российского театра в традицию европейского экспрессионизма. Симптоматично то, что с триумфальным успехом спектакль прошел именно в Германии, на родине экспрессионизма. Однако художественное содержание «Ночи на старом рынке» переклестывало за край экспрессионизма и вливалось в широкое русло модернизма. Если «экспрессионисты видели в человеке противопоставленный давлению мира некий “душевный остаток”, принадлежащий вечности и не попавший в сеть детерминизма»⁶⁵, то Грановский стоял у истоков тех умонастроений (от абсурдизма до экзистенциализма), которые по-разному трактовали тезис, сформулированный Ж.-П. Сартром: «Человек есть бытие, посредством которого Ничто приходит в мир»⁶⁶.

¹ Докладная записка А. М. Грановского в ЦБ Евсекций от 26 сентября 1924 года. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 40.

² См.: Хроника. Еврейский Камерный театр // Новый зритель. М., 1924. № 48. 9 декабря. С. 16.

³ Новости недели // Искусство трудящимся. М., 1924. № 2. 9–14 декабря. С. 23.

⁴ Хроника // Новый зритель. М., 1925. № 3. 20–25 января. С. 15.

⁵ Новости недели // Искусство трудящимся. М., 1925. № 8. 20–25 января. С. 8.

⁶ «Ночь на старом рынке (пляска мертвецов)» по И.-Л. Перецу. Композиция спектакля и обработка текстов – А. Грановский. Музыка – А. Крейн. Дирижер – Л. Пульвер. Художник – Р. Фальк. Свет под руководством профессора С. Майзеля.

Бадхен I – С. Михозлс, Бадхен II – В. Зускин. В первой части. Живые. Дети – М. Аскинази, Ю. Карпас, Э. Карчмер, А. Кизельштейн, В. Лер, А. Мазур, Л. Розина, Синельникова, Е. Шапиро. Старухи – Е. Вайнер, Р. Гольдберг, С. Ротбаум. Купцы – А. Баславский, В. Стрижевский, И. Шидло. Проститутки – Е. Левитас, Ю. Минкова, Л. Мурская. Пьяницы – М. Гольдблат, Заславский, С. Зильберблат, Г. Луковский. Ночные сторожа – И. Лурье, М. Штейман. Патеры – М. Ней, Т. Хазак. Дровосек и Водонос – М. Норвид и Д. Чечик. Старцы – А. Баславский, М. Гольдблат, Заславский, С. Зильберблат, М. Ней, М. Норвид, И. Рогалер, В. Стрижевский, Д. Чечик, И. Шидло. Служки – Х. Крашинский, И. Рогалер. Некто – Я. Гертнер. Прохожие – М. Гольдблат, Ю. Карпас, Г. Луковский, М. Ней, М. Норвид, И. Рогалер, С. Ротбаум, Д. Финкелькраут. Во второй части. Мертвые. Жених – М. Гольдблат, Невеста – В. Лер (голос С. Ротбаум), Мертвецы – Е. Абрамович, Бегам, Я. Гертнер, Р. Именитова, Ю. Карпас, Э. Карчмер, А. Кизельштейн, Х. Крашинский, И. Лурье, М. Норвид, И. Рогалер, Д. Финкелькраут, Д. Чечик, И. Шидло, М. Штейман. Мертвые тетки – Ю. Минкова, С. Ротбаум. Мертвые дети – Ратинская, Л. Розина. Мертвые монахи: А. Баславский, Заславский, С. Зильберблат, Г. Луковский, В. Стрижевский. Мертвые музыканты – Заславский, С. Зильберблат, Г. Луковский, В. Стрижевский. Голоса и поющие – И. Абрагам, Кантор, Э. Карчмер, Х. Крашинский, Е. Левитас, А. Мазур, Ю. Минкова, Л. Мурская, М. Ней, Н. Нефеш, Ратинская, Л. Розина, Л. Ром, С. Ротбаум, Т. Хазак, М. Хасин, М. Штейман, Е. Эпштейн.

⁷ Хроника // Новый зритель. 1925. № 5. 3 февраля. С. 16.

⁸ *Gorelik Sch.* «Die Nacht auf dem alten Markt»: (Granowsky im Theater des Westens) // Jüdische Rundschau. Berlin, 1928. № 80/81. 12. Oktober. S. 569. (Пер. Р. Доктор).

⁹ *Перец И.-Л.* Золотая цепь // Перец И.-Л. Собр. соч.: В 11 т. Нью-Йорк, 1947. Т. 6–7. С. 295–296. (Пер. с идиш Г. Элиасберг).

¹⁰ *Gorelik Sch.* Op. cit.

¹¹ *Шмерук Х.* «Ночь на старом рынке» И.-Л. Переца в Московском еврейском театре // Еврейский театр в Советском Союзе: Исследования, эссе, документы / Под ред. М. Альтшулера. Иерусалим, 1996. С. 240. (Пер. с иврита Б. Ентина).

¹² *М.П.* «Ночь на старом рынке, или Пляски мертвецов»: Из беседы с А. М. Грановским // Новый зритель. М., 1924. № 50. 23 декабря – 4 января. С. 10.

¹³ Там же.

¹⁴ *Эфрос А.* Начало // Соломон Михайлович Михозлс: Статьи, беседы, речи: Воспоминания о Михозлсе / Вступит. ст., ред. и примеч. К. Л. Рудницкого. 3-е изд., доп. М., 1981. С. 343.

- ¹⁵ См.: Любомирский И. Михозлс. М.-Л., 1938. С. 59.
- ¹⁶ М.П. Указ. соч.
- ¹⁷ См.: Шмерук Х. Указ. соч. С. 243.
- ¹⁸ Любомирский И. Указ. соч. С. 59-60.
- ¹⁹ Загорский М. Михозлс. М.-Л., 1927. С. 25.
- ²⁰ Цит. по: Любомирский И. Указ. соч. С. 60.
- ²¹ Добрушин И. Цит. по: *Leksikon fun Idisher Teatr*. New York, 1959. Vol. III. С. 1958. (Пер. Б. Ентина).
- ²² Любомирский И. Указ. соч. С. 60.
- ²³ Там же.
- ²⁴ Там же. С. 62
- ²⁵ *Kerr A. Moskauer Jüdisches Theater: Theater des Westens. 10 Oktober 1928 // Kerr A. Mit Schleuder und Harfe. Theaterkritiken aus drei Jahrzehnten.–Berlin, 1981. S. 422. (Пер. Р. Доктор).*
- ²⁶ *Gorelik Sch.* Op. cit.
- ²⁷ *Нессельштраус Ц. Г. «Пляска смерти» в западноевропейском искусстве XV века как тема рубежа средневековья и Возрождения // Культура Возрождения и средние века. М., 1993. С. 144.*
- ²⁸ *Хейзинга Й. Осень средневековья. М., 1988. С. 162.*
- ²⁹ Цит. по: Шмерук Х. Указ. соч. С. 243.
- ³⁰ *Kerr A.* Op. cit.
- ³¹ *Вахтангов Евг. «Эрик XIV» // Евгений Вахтангов: Сборник / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская и Г. П. Каптерева. М., 1984. С. 340.*
- ³² *Грановский А. М. «Ночь на старом рынке» И.-Л. Переца // Найерд (Новая земля) / Под ред. И. Добрушина. М., 1925. Вып. 1. С. 106. (Пер. с идиш Б. Ентина).*
- ³³ М.П. Указ. соч.
- ³⁴ Записи бесед Р. Р. Фалька с Е. О. Любомирским (апрель–июнь 1945 года), сделанные А. В. Щекин-Кротовой // К истории ГОСЕта. Сборник статей и материалов, подготовленный редакторами-составителями З. А. Абдуллаевой и Н. Б. Ласкиной в издательстве «Союзтеатр». – Архив автора. Л. 225.
- ³⁵ Любомирский И. Указ. соч. С. 59.
- ³⁶ *Pinthus K. «Die Nacht auf dem alten Markt» // 8 ½-Uhr-Abendblatt. Berlin, 1928. № 238. 10. Oktober. (Пер. О. Костина).*
- ³⁷ Газетная вырезка на немецком языке без указания автора и выходных данных хранится в фонде ГОСЕта. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 361.
- ³⁸ *Pinthus K.* Op. cit.
- ³⁹ Ibid.
- ⁴⁰ См.: *Иванов В. Русские сезоны театра «Габима». М., 1999. С. 83–113.*
- ⁴¹ *Kerr A.* Op. cit. S. 423.
- ⁴² *Fechter P. «Die Nacht auf dem alten Markt» // Deutsche Allgemeine Zeitung. Berlin, 1928. 10. Oktober.*
- ⁴³ Ibid.
- ⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ См.: *Ценовский А.* «Ночь на старом рынке» // Новый зритель. М., 1925. № 8. 24 февраля. С. 10; *Браудо Евг.* Музыка Александра Крейна к «Ночи на старом рынке» // Правда. М., 1925. № 37. 14 февраля. С. 8.

⁴⁶ *Браудо Евг.* Музыка Александра Крейна к «Ночи на старом рынке». С. 8.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Стенограмма беседы с *Р. Р. Фальком* от 21 февраля 1944 года. Машинопись, правка черными чернилами // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 6. Ед. хр. 157. Л. 3.

⁴⁹ Записи бесед *Р. Р. Фалька* с *Е. О. Любомирским*... Л. 224.

⁵⁰ *Браудо Евг.* Указ. соч. С. 8.

⁵¹ Там же.

⁵² *М.П.* Указ. соч.

⁵³ *Pinthus K.* Op. cit.

⁵⁴ Спектакль Грановского, если взглянуть на него как на обращение к ритуальным истокам, заставляет с большим интересом отнестись к гипотезе (во многом умозрительной) Уильяма Риджуэя, согласно которой трагедия происходит не из дионисийского культа, но из обрядов почитания мертвых героев на их могилах.: *Ridgeway W.* The Origin of Tragedy with Special Reference to the Greek Tragedians. Cambridge, 1910.

⁵⁵ Записи бесед *Р. Р. Фалька* с *Е. О. Любомирским*... Л. 223–224.

⁵⁶ Там же. Л. 224–225.

⁵⁷ Там же. Л. 224.

⁵⁸ Стенограмма беседы с *Р. Р. Фальком* от 21 февраля 1944 года... Л. 4.

⁵⁹ Там же. Л. 4–5.

⁶⁰ *Picon-Vallin B.* Le Théâtre juif soviétique pendant les années vingt. Paris, 1973. P. 136. (Пер. Л. Рындиной).

⁶¹ О художественных концепциях смерти как инобытия в отечественном театре первой половины 1920-х годов см. мою статью «Евгений Вахтангов и Михаил Чехов. Игра на краю, или Театральный опыт трансцендентального» // Русский авангард 1910 – 1920-х годов и проблема экспрессионизма / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. М., 2003. С. 464–478.

⁶² Определение *В. Кайзера* цит. по: *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 54.

⁶³ *Pinthus K.* Op. cit.

⁶⁴ *Gorelik Sch.* Op. cit.

⁶⁵ *Дорошевич А.* Традиция экспрессионизма в «театре абсурда» и «театре жестокости» // Современный зарубежный театр / Отв. ред. Б. И. Зингерман. М., 1969. С. 138.

⁶⁶ Там же. С. 139.

Глава 7

ЗА ЧЕРТУ ОСЕДЛОСТИ

Новый еврейский театр Грановский создавал, не столько отрицая своих предшественников, сколько преобразовывая их опыт. Соединяя уроки Рейнхардта и шире – европейского театра с формальными достижениями русской режиссуры, Грановский исполнял новые театральные мелодии на прежних струнах зрительского восприятия. Любимые народом спектакли «с песнями и танцами» режиссер переводил в регистр новейших сценических исканий. На старые зрительские ожидания он отвечал новым способом.

Конструирование ГОСЕТа для его организаторов оказалось неотделимо от осознания его места в истории еврейского театра. В 1919 году у Грановского и его сподвижников для еврейских комедиантов доброго слова не нашлось. Так, М. Ривесман, значившийся «литературным режиссером», в брошюре, программно предварявшей открытие первого сезона, писал о предшественниках: «Еврейская сцена оставалась заплеванной, загрязненной, беспутной»¹.

В начале 1920-х годов ситуация изменилась. Грановский своей «Колдуньей», «еврейской игрой по Гольдфадену», в какой-то степени реабилитировал «отца еврейского театра». Тот факт, что режиссер нашел пьесе место в репертуаре своего театра, был важнее того, что ее при этом переписали и перекроили. Став фактом художественного обновления современного еврейского театра, Гольдфаден и статус его прошлого возвысил тем самым до истории.

Так возникла идея отметить пятидесятилетие еврейского театра, взяв за точку отсчета первые спектакли Гольдфадена, постав-

ленные в Яссах (Румыния). Юбилейные торжества задумывались с размахом и должны были вылиться в чествования ГОСЕТа, который таким образом поглощал историю еврейского театра, превращался в единственного правопреемника². В президиум оргкомитета, возглавляемый наркомом просвещения А. В. Луначарским, входили также президент ГАХН П. С. Коган и редактор газеты «Эмес» М. Литваков. Чествовать собирались в помещении Большого театра. Таким образом, туманный юбилей еврейского театра и конкретные торжества в честь ГОСЕТа были запланированы в максимальном советском формате. Но главным событием должна была стать новая премьера, для которой Алексей Грановский выбрал «Десятую заповедь», еще одну «еврейскую оперетту» Гольдфадена³. Методология, отработанная в «Колдунье», открывала новые возможности. В блестящих театральных вариациях на темы местечкового быта Грановский ощутил рамки материала как сковывающие. Репутация художника уходящей природы не соответствовала его самоощущению, да и сосредоточенность на «проклятом прошлом» могла только локализовать художественное значение театра. «Десятая заповедь» представляла случай раздвинуть рамки и перестать быть режиссером местечковой темы. Ведь после «Колдуньи» и «200 000» возможности художественной универсализации маргинального и экзотического материала представлялись во многом исчерпанными.

Принципиальность постановки была отмечена критикой:

«Грановский делает первый опыт вывести свой театр за пределы изображения узконациональных типов в окружении чисто еврейской обстановки»⁴.

Добрушин взял у Гольдфадена только канву и переписал текст, приспособив его к новым идейным задачам. Сюжетообразующим явился популярный в мировой драматургии мотив «спора», «прений» между добрым и злым началами. Эти «прения» стали для Грановского поводом к созданию сценического зрелища, в котором законы еврейской народной игры, открытые в «Колдунье» и «200 000», были соединены со «схемой еврейско-американского ревью с присущими ему нарочитой яркостью, пестротой и звучностью, подчас идущими вразрез со здравым

смыслом»⁵. «Здравым смыслом» в спектакле Грановского не вполне успешно заведовала идеологическая лояльность.

Старинные приемы разрушения сценической иллюзии, восходящие к Карло Гоцци, позволяли разыграть «театр в театре». Функцию самопародии выполняли дополнительные персонажи (директор театра, помощник режиссера), которые врываются в действие, то протестуя против «кошунств», то пытаясь навести порядок в стихии игры. «Наивная оперетта Гольдфадена – с добрым и злым ангелом, добродетелями и пороками, праведниками и злодеями, приняла вид злободневного памфлета, “фрейлехс”, старый еврейский танец, слился с моднейшим фокстротом, ортодоксальные еврейские ангелы заговорили по телефону, и перед изумленными зрителями прошла панорама мира: от неба до ада, от Палестины до Европы. Промелькнули маски Макдональда и Вандервельде, – все в бурном ритме упадочной музыки нашего дня и быстрой скачке сменяющихся картин, в вихре пляски и остроумных словосплетений. Омоложенный Гольдфаден предстал в плане добродушной сатиры и на европейскую “цивилизацию” и на европейскую “самобытность”»⁶.

Действие начиналось с того, что С. Михозлс, исполнитель роли злого ангела (Ахитойфеля), выступал также и как режиссер еврейского театра, за отсутствием хороших современных пьес пытающийся сбить почтеннейшей публике «Десятую заповедь» Гольдфадена, что наводило на мысль о средстве персонажей.

И вот на небе, прямо посреди райского житья праведников, злой и добрый ангелы заводили тяжбу о том, кого же слушается человек. Для разрешения спора они избирали семьи берлинского купца Людвиг (М. Штейман) и Генаха, хасида из Немирова (М. Гольдблат). Последний мечтал о роскошной и светской жене компаньона (Матильда – С. Ротбаум). Первый – о тихой и скромной супруге Генаха (Фрума – Ю. Минкова). Купцы с радостью запродадут душу, чтобы обрести счастье с женой ближнего своего. Действие перебрасывалось в Берлин, где на балу у Людвиг звучали колкие песенки о современном Берлине, о том, как «бедная европейская культура, встретившись с янки, потеряла невинность». Злой ангел искушал: «Новый человек, следуя заветам

Коллонтай, не должен знать границ свободе... любви». Добрый ангел Фридл (В. Зускин) тщетно предостерегал: «за речи, за такие попадешь ты в ЦКК». На смену Берлину приходила Палестина, куда Фрума, удрученная известием о смерти мужа, приезжает поклониться праху пресвятой Рахили. Однако цивилизация пришла и сюда. Представитель Акционерного общества «Святые могилы» объяснял Фруме, что все могилы святых сконцентрированы в одном месте и что с любым из святых она может платно поговорить по телефону. В ритме «европейско-хасидского фокстрота» Людвиг и Фрума покидали Палестину.

Как водится, черт обманывает правдой. Местечковый Генах ради роскошной Матильды «делается европейцем», но с ужасом обнаруживает, что она в свою очередь превратилась в набожную еврейку. Людвиг, утомленного берлинской суетой и мечтавшего о тихой благодати, также ожидал сюрприз – смиренная Фрума стала светской львицей.

Сцене «Бала у Людвига» в первом акте соответствовал «Карнавал в кафе де Пари» во втором, где гуляющая публика чувствует лидеров II Интернационала. В песенках красных комедиантов достается Макдональду, Вандервельде, польским панам, даме с «Бродвея» – газете «Форвертс», II Интернационалу.

Фридл отказывается от ангельского чина и женится на горничной Клементине. Людвиг и Фрума, Генах и Матильда, окончательно запутавшись в своих телесных оболочках, отправляются к праотцам. «Самоубийцы» с подвязанными игрушечными крыльями в сопровождении кинооператоров возносятся на небо⁷.

На небесном суде для выяснения некоторых деталей св. Авраам приглашает в кабинет Матильду, а св. Исаак – Фруму. Всех четверых приговаривают к высшей мере наказания – вечному райскому житью. Спасение приходит со стороны Ахитойфеля, который согласился забрать всех в ад. Адом называется Европа, чья агония находит выражение в эффектных и соблазнительных танцах. Здесь все прибывшие чувствуют себя отменно. Следом являются св. Авраам и св. Моисей, которым наскучил рай. Злой ангел пьет на брудершафт с добрым. А тульский парень поет час-

тушку о том, что «еще час, еще день и еще год, но быть Европе СССР'овской». Возмущенные вольностями постановки «актеры», «директор» (Х. Крашинский) и «помреж» (И. Шидло) решают закончить спектакль все-таки как у Гольдфадена. На небе огненными буквами зажигается надпись «Не пожелай!». Но первые две буквы так и не вспыхивают. Злой ангел утешает: «Это пустяки, если за 50 лет испортились только две буквы». Завершали спектакль песня и парад красных комедиантов.

Что касается ярко зажженного боевого лозунга «Пожелай!», то он был охотно прочитан и истолкован в духе нового активизма: «Именно пожелай, настаивай, стремись, борись. А не смиряйся, не покоряйся»⁸. Критики сетовали на перегруженность композиции: «То молитвы – слишком много молитв, – то ангелы, духи, польский министр с руками в крови. То очень неубедительный и танцующий тульский мальчик. <...> Все время еще отвлекают внимание две влюбленных пары»⁹.

Театральность в этом спектакле, как это обычно и было у Грановского, не желала склонять головы перед идеологическими заданиями: «Великолепная отчетливость политического памфлета отчасти стерта оформлением. Разноцветные костюмы Альтмана, затейливые мизансцены Грановского слишком камерны и эстетичны. Они рассеивают внимание. Пестрое богатство аксессуара растворяет злую пародийную тему...»¹⁰.

Режиссера больше волновала проблема посещаемости, чем сатирический наскок на «самые основы еврейской политической реакции»¹¹.

Критики были снисходительны к идеологической недостаточности постановки: «Но, несмотря на это все, смотрится спектакль хорошо. И сделан он режиссером Грановским блестяще, с большим вкусом, ритмичностью, отличной группировкой и той пластичностью, которую так мастерски умеет показывать Грановский. И все идет живо, весело, с большим движением»¹².

А. Гвоздев, «признавая значение этого спектакля для широкой публики и для театра, желающего видеть последнюю у себя»¹³, тем не менее не скрывал сомнений. Главным среди них бы-

ло то, что «спектакль сводит на нет большое драматическое дарование труппы, столь заинтересовавшее в первых постановках ГОСЕТа»¹⁴.

Казалось бы, проходной спектакль, поставленный в угоду «кассе», возвращал к старому вопросу о путях еврейского театра. Здесь примечательны две взаимоисключающие точки зрения. Александр Кугель не усмотрел в «Десятой заповеди» и в ГОСЕТе в целом «ни национального духа, ни раскрытия национальной культуры»: «Это “Турандот”, “Турандот по-еврейски”. Агитационные номера – Макдональд, Вандервельде, II Интернационал и пр. – с куплетами, это “Синяя блуза по-еврейски”. Все это перевод с русского. <...> Все эти переходы от необузданной, я бы сказал “оглашенной динамики” к столь же преувеличенной монументальности <...> производят впечатление московской театральной панорамы: Мейерхольд, Таиров, Вахтангов и пр., и проходят один за другим, ненадолго задерживая внимание»¹⁵.

Абрам Эфрос, в свое время успешно отвративший Грановского от перепевов европейских сюжетов в пользу театра еврейского не только по языку, в 1928 году критично оценивал московский период режиссера: «Пожалуй, достаточно сказать, что его слишком охмелила радость открытия. Со своим местечковым еврейством он замедлился. Он, так сказать, его “передержал”. Он сам затянул темп своей режиссерской истории. “200 000”, “Товарищ из центра”, “Десятая заповедь”, “137 детских домов”, “Путешествие Вениамина III” – все это только разновидности того основного, что уже было создано “Вечером Шолом-Алейхема” и “Колдуньей»»¹⁶.

Попытки Грановского разомкнуть рамки «местечкового еврейства» Эфрос в расчет не брал и трактовал как «топтание на месте». Он даже не заметил, что главный удар («Разве театр может именоваться театром, если Шекспир, Мольер и Гоголь миновали его подмостки?»¹⁷) наносится по той основе еврейского национального возрождения, которую сам и сформулировал в 1918 году («модернизм и народное творчество») и которой Грановский оставался верен первые московские сезоны.

Между тем режиссер, судя по репертуарным анонсам, появившимся перед началом сезона 1925/26 года, понимал, что от-

крытия «Колдуньи» и «200 000» не обещают театру долгого пути. Сначала режиссер примеривается к «Иудейской вдове» Кайзера, экспрессионистской обработке мифа о Юдифи и Олоферне, заказывает новые пьесы И. Бабелю и Г. Лейвику. Весной 1926 года взамен прежних обещаний появились новые: «Театр работает над рядом комедий Мольера»¹⁸. Осенью театр уточнил выбор – «Приключения господина Журдена»¹⁹. Хотя ни одно из репертуарных обещаний так и не привело к премьере, режиссерская воля в них угадывается.

О Гоголе Абрам Эфрос, знавший театр изнутри, также вспомнил не случайно. Грановский долгое время вынашивал постановку «Ревизора», но в последний момент предпочел эрзац – комедию А. Вевьюрки «Товарищ из центра», которая в театральном варианте стала называться «137 детских домов»²⁰. Выбрал не драматургическую классику, а возможность приблизиться к современному советскому быту.

Подготовительные работы начались еще в конце декабря, а активно репетировалась пьеса с конца января. Предполагалось, что премьера состоится в марте²¹, затем она была перенесена на апрель²². Однако закрыть сезон 1925/26 года новым спектаклем не удалось. Впереди были долгие гастроли, начинавшиеся в Киеве (6 мая – 22 июня). Последней остановкой стал Ленинград: 19 августа – 13 сентября. После изнурительных гастролей, длившихся четыре с половиной месяца, труппа осталась практически без отдыха. Уже 26 сентября 1926 года состоялось открытие нового сезона.

Завершали постановку «137 детских домов» в сжатые сроки и в стесненных обстоятельствах на гастролях в Киеве. Май прошел в репетициях, а 7 июня 1926 года состоялась премьера²³.

Среди многочисленных драматургических поделок вроде «Брат наркома» Н. Лернера, «Товарищ Хлестаков» Д. Смолина, где перелицовывался гоголевский сюжет, пьеса Вевьюрки была, вероятно, слабейшей. Тем не менее у всех советских «Иванов Александровичей» присутствовала общая черта: «Гоголевский Хлестаков был ангелом или, вернее, грациозным щенком в сравнении с теми бандитами и аферистами, которые фигурируют у современных

гоголят»²⁴. «Гастроли» Шинделя, отпетого контрабандиста и жулика, в приграничном местечке проходили по привычной схеме: сначала всех обманет, а потом будет с позором разоблачен.

Как бы ни был скуден бытовой материал, лежавший в основе пьесы, он предъявлял театру новые художественные требования. Актерам, овладевшим искусством еврейских масок, предстояло научиться искусству «характеров», так или иначе понятому психологизму. Режиссеру открывался путь от буффонады прежних спектаклей к комедии. Но в итоге он ограничился компромиссом, который никого не удовлетворил. В терминологии тех лет «больше занимался соглашательством и театральным оппортунизмом, чем поиском нового театрального стиля»²⁵. Спектакль существовал в рамках «только музыкально-ритмического хорового действия»²⁶, открытого в «Колдунье», где ГОСЕТ утвердил себя как «наиболее музыкальный театр из всех существующих в Москве театров драмы и комедии»²⁷.

Предвидя возможные упреки в неадекватности сценических приемов материалу, театр в анонсах сам предупреждал: «Реалистическая тема пьесы передается в установившейся в ГОСЕТЕ театральной форме»²⁸.

Однако выдержать принцип единой музыкально-ритмической партитуры на новом бытовом материале не удавалось: «Оркестр врывается неожиданно в беседу “За самоваром” и иногда просто пугал своим вступлением. Длинные куски разговорной речи изредка перемежались музыкой. Но она не выростала из действия и не вела его, не создавала фона, как в “Бубусе” Мейерхольда, о котором много раз приходилось вспоминать по контрасту»²⁹. Сделав ставку на свои апробированные сценические умения, Грановский ими же и рисковал: «действия тянутся монотонно, однообразно»³⁰. «Заметно чувствуется налет какой-то усталости в режиссерском облике этого спектакля, слишком явно театр копирует самого же себя и слишком уж резко просвечивает вот-вот уже готовый сложиться постановочный и актерский штамп. Этого еще нет, но опасность уже близка»³¹. В рецензиях зависло слово «провал», хотя и обставленное реверансами по поводу сложности переломного периода. Как констатировал Алексей

Гвоздев во время ленинградских гастролей 1926 года, «единственный спектакль из репертуара молодого театра, который никак не захватывает зрителя»³².

Художник Н. Альтман «игрушечными, водосточными трубами, кривыми печками и окнами, с прозрачной “кисейной” занавесью, за которой появляется в “эстетическом тумане” игрушечный городок»³³, измельчил образ спектакля. Тогда как «для нового реализма, для отображения жесткой современности, для мощной игры Михоэлса – нужны вещи, крепкие и прочные вещи»³⁴.

Единственным оправданием спектакля стала игра Михоэлса. Его Шиндель «сработан резкими, грубоватыми чертами внешне, вплоть до толстой, обезьяньей нижней губы, но внутренне, в интонациях, в мимике и акцентировке, он взят на большом и злом юморе, на очень тонких переходах и оттенках»³⁵. Но артист укрупнял своего персонажа и поднимал над сатирической злобой дня. Он заставлял его «не просто красть и заниматься контрабандой, а как бы совершать какой-то эксперимент над бытом и жизнью, не смущаясь никакими неудачами и провалами. Вот почему даже в финале, когда этого контрабандиста и самозванца арестовывают и ведут на допрос, артист нарочито заставляет своего Шинделя гордо приподнять свою голову и смело и дерзко шутить даже перед лицом собственной гибели»³⁶. В эпоху, когда населению полагалось решать поставленные партией задачи, осуществлять планы, Шиндель Михоэлса отстаивал свое право экспериментировать с жизнью. Такой актерский поворот роли смущал даже расположенного критика: «Михоэлс как-то и в чем-то неправильно амнистировал своего героя и незаслуженно романтизировал его, нарушив несколько целевую сатирическую установку всего спектакля»³⁷. Своей игрой артист переключал восприятие зрителя в парадоксальный театральный план. На ничтожном драматургическом материале он заставил Алексея Гвоздева, искушенного как в европейском искусстве, так и в новейших исканиях русской сцены, увидеть в себе «трагика крупного масштаба»³⁸ и сравнить с Иосифом Кайнцем.

Но даже в неудачном спектакле Грановского жил тот дух «бури и натиска» театра начала 1920-х годов, который уже начал

уходить в прошлое, становясь предметом ностальгии. Так, критик Б. Мазинг вздыхал: «Ленинградский драматический театр стал провинциальным и достаточно ретроградным. <...> Гастроли ГОСЕТа стали как бы напоминанием о тех театральных исканиях, которыми горел наш театр еще так недавно»³⁹.

Открыв московской премьерой «137 детских домов» 26 сентября 1926 года новый сезон, театр уже 13 октября приступил к новой работе, на которую Грановский возлагал большие надежды. В трилогии «Ив Ле Труадек» французского писателя, вождя унамизма Жюля Ромена он увидел шанс для посильной решительности. Молодой еврейской труппе Ромен был доступнее и потому предпочтительнее Шекспира или Мольера. Если Вевьюрк вместо Гоголя выглядел пародийно, то в случае Ромена можно было говорить о серьезной литературе и мольеровской традиции.

Актеры научились в высшей степени быть евреями на сцене и даже «жидами», правда, это были евреи местечковые, а значит маргинальные. Решение Грановского «перебросить актеров ГОСЕТ, изображавших до сих пор местечковых евреев и базарных торговков, на никогда не игранные роли французских сливок общества»⁴⁰ принималось как заведомо «смелое».

Новый спектакль был призван проложить путь к новым типам, образам, символам.

Существовал и культуртрегерский аспект проблемы. Обращаясь к еврейскому зрителю, в массе своей малообразованному, ГОСЕТ должен был приобщать его к мировой культуре. Но приобщение к мировой культуре было продумано Грановским с практической осмотрительностью. Еще в «Десятой заповеди» он нащупал тему «современной Европы – легкомысленной, продажной, развратной, танцующей фокстроты и в перерывах между оргиями делающей политику»⁴¹. Из необычайного успеха спектакля родилась идея создать сатирическое зрелище на тему современной Европы.

Разоблачение загнивающего Запада приветствовалось сверху как «идеологически правильное» и было любимо широкой публикой, «сознательная» часть которой находила в нем подтверждение своего революционного превосходства, а «несознатель-

ная» искала забвения от суровой советской действительности. Как бы то ни было, все при этом развлекались. Так уж повелось со времен «Человека, который был Четвергом» по Г. Честертону у Таирова и «Озера Люль» А. Файко у Мейерхольда, что «Европа» была кассовой темой и одновременно давала театрам материал для острых сценических положений и экспериментов.

Первой частью трилогии Ж. Ромена стала «кинематографическая повесть» «Доногоо-Тонка» (1919), где и появлялся на свет Ле Труадек, профессор географии, который в своем многотомном описании Южной Америки подробно рассказал о несуществующем городе Доногоо-Тонка. Последующее основание города, избрание в академики Труадека, открытие ему памятника благодарными жителями Доногоо-Тонка – все это подано Роменом с подкупающей невозмутимостью. Тем не менее от нее в спектакле остались лишь некоторые реминисценции. За основу композиции режиссер взял последующие комедии «Труадек в лапах разврата» и «Женитьба Ле Труадека». Член Академии, кавалер Почетного легиона Ив Ле Труадек, домогаясь внимания парижской актрисы мадемуазель Роланд, следовал за ней в Монте-Карло, где попадал в окружение жуликов, взломщиков, полиции. Рулетка то благоволила к нему, и с деньгами к нему приходило блаженство любви, то отворачивалась, все унося. За мзду Труадек соглашался поставить свое имя и титул на книге «Рулетка – единственное полезное занятие для народа». Этот вклад в процветание игорного княжества был отмечен орденом и поздравлениями министра народного просвещения и комиссара полиции. Во второй части спектакля Труадек вступает на поприще вождя нации. Коли «Франции нужен герой», он готов им стать: отказаться от личной жизни, т.е. от мадемуазель Роланд, и жениться на дочери баронессы Жантиль Дюран, в политическом салоне которой зародилась идея «партии честных людей». Покинутая мадемуазель Роланд не могла смириться. Она то призывала женщин Франции к священной мести, то приводила на торжественное заседание Комитета партии ребенка, прижитого от Труадека. Скандалы следовали один за другим, готовя финальный апофеоз – открытие памятника Труадеку.

Политическая левизна и французская злость Жюль Ромена в Москве середины 1920-х годов представлялись похвальными, но недостаточными. Сам Грановский так мотивировал свое вмешательство в текст: «В некоторых частях Ромен оказался слишком слабым критиком своих героев – так пришлось текст обострить и дополнить. Наконец, о сценах и героях “досочиненных”. Это не просто высосанные из пальца ситуации и люди, а логическое расширение и углубление драматургического материала, строгие требования архитектоники спектакля»⁴². Так возникли сцены в комиссариате полиции, выступление министра на банкете, открытие памятника «бессмертному» Труадеку. Кроме того, «часть текста была переведена в форму куплета и шансона»⁴³.

Премьера состоялась 8 января 1927 года⁴⁴. Критики отмечали, что наполнение социальным сатирическим смыслом происходило «без неизбежного в таких случаях агитационного огрубления и вульгаризаций образов»⁴⁵. Сам сатирический пафос питался из не вполне социально-политических источников: «Жюль Ромен был отважно подан сквозь еврейскую призму»⁴⁶, что превращало спектакль в «магию злого еврея»⁴⁷.

Однако, выводя труппу «из тесного круга национальных тем и образов на широкую площадь мирового репертуара»⁴⁸, Грановский не смог отказаться от испытанной формы и перевел французскую комедию в жанр «эксцентрической оперетты», понятой нетривиально. Насыщенность спектакля формальными смыслами заставляла критиков писать не только о «большой культуре», но о «сверхкультуре, рафинированной до отказа»: «Народный балаган и цирк сочетаются здесь с буржуазной комедией нравов, комедия нравов с фарсом и гротеском, гротеск – с опереттой, а оперетта – с эксцентричным ревью»⁴⁹.

Объединить весь этот разнородный формальный материал позволяло то, что Абрам Эфрос назвал «большим стилем» кабатности⁵⁰.

Музыка Льва Пульвера организовывала спектакль, «иллюстрируя действие, регулируя ритм движений актерских масс, а не являясь “вставными номерами”, как это наблюдается всегда в оперетте»⁵¹.

Я. Тугенхольд так описал ее: «“Труадек” идет под необычайное, какое-то европейски-варварское музыкальное сопровождение – под присвист, улюлюканье, треск барабанов, перезвон бутылок, обрывки торжественного марша. Это действительно музыкальный памфлет»⁵².

Как и в прежних спектаклях, Грановский не обошелся без внутритеатральной полемики и пародий. Если раньше его ирония разила «старый еврейский театр», то теперь, создавая во многих отношениях образцовую оперетту, он пародировал жанр: «Всему этому опереточному параду, блеску и лоску, контрастируют вещи, аксессуары, бутафория, надписи, иронически подчеркивающие каждый момент в развитии опереточной схемы. Этот прием сохранения внешней опереточной формы и издевательства над ней изнутри, путем введения в игру вещей, декораций и бутафории – это и есть основной прием этого спектакля»⁵³. В действительности то, что критик описывает как «издевательство» над опереттой, вполне вписывается в опереточный жанр, лишь иронически аранжируя его: «Труадек в момент торжества – бутафорский лев гордо закинул голову и смотрит победно на зрителей. Труадек в момент печали и проигрыша – тот же лев склонил горестную голову набок и вот-вот разрыдается. Труадек влюблен – бутафорские голуби нежно воркуют, Труадек разочарован – голубки отвернулись друг от друга и между ними происходит явно неприятный семейный разговор»⁵⁴. Над столом шефа полиции Монте-Карло парит портрет князя страны, у него вместо головы рулетка.

Другим критикам прием иронического комментирования действия «неподвижными эмблемами» не без основания напоминал «Кривое зеркало» и «Летучую мышь», и воспринимался ими «не столько как пародия, сколько как серьезная реставрация чего-то отжившего»⁵⁵.

Постоянное акцентирование в прессе о «Труадеке» темы «театральной культуры», ее «беспорности», ГОСЕТа как «театра, прежде всего большого ума, почти математической расчетливости и эклектической культурности»⁵⁶ фиксировало перемены в самом понимании режиссерского авторства, когда художествен-

ная новизна уступала место качественной выделке, новая комбинация известных структур оказывалась важнее поиска новых структур. Сама культура в 1927 году уже мыслилась как нечто противостоящее стихии, порыву и прорыву и связывалась с берегами и рамками, гармонией, соразмерностью.

«Беспорность» режиссерской культуры в «Труадеке» виделась «в чувстве меры, в умении впечатлить зрителя, в умении разместить в сценическом времени и пространстве все элементы спектакля», когда «все пригнано, все согласовано»⁵⁷.

Грановский словно нашел формулу оптимального воздействия на зрителя: «радует, не раздражая, веселит, не шокируя»⁵⁸.

Впрочем, спектакль был слишком избыточен, чтобы стать действенным: «Временами непрерывное блистание пышных постановочных эффектов буквально слепит глаза. <...> Обилие внешних сценических эффектов подчас перенасыщает собою спектакль, слегка затрудняя его основное течение»⁵⁹, «смотрится в изумлении, но без смеха»⁶⁰.

Тем не менее вопрос о том, поймут ли спектакль «еврейские массы», оставался открытым. Луначарский на одном из диспутов заметил: «Если непонятно, нужно пойти на спектакль во второй и в третий раз, и тогда поймут»⁶¹.

По свидетельству Эфроса, «Альтман вывез из-за границы, после своей поездки 1922–1923 годов, такую насыщенность глаза западной костюмерией и эффектами урбанизма, что в его работе не чувствовалось даже обычной выисканности. Он лукавил, дерзил, язвил легко, точно бы с налету. Его схематизм и холод согрелся и ожил»⁶².

«Прекрасная Франция» не перестала быть в эстетическом смысле «прекрасной». Из черноты раскрытой до глубин сцены художник извлек с помощью электрических фонарей, уходящих вверх и вглубь, вспыхивающей рекламы видение ночного Парижа. «Такого парижского бульвара <...> мы больше не видели»⁶³, – восклицал Эфрос. В костюмах же «сверхевропеизм сам над собой издевался. <...> Еврей глядел на Европу в окно и потешался»⁶⁴. В «Труадеке» Альтман «разыгрался»: «Костюмы сверкают исключительным остроумием, выдержанным вкусом, они не скоро за-

бываются»⁶⁵ или, как писал Я. Тугенхольд, «костюмы – предел экспрессии, остроты, красочности»⁶⁶.

Но, судя по всему, художник оказался единственным «злым евреем» в спектакле. Между «стилизованно-гротескным оформлением» и общим тоном игры возникал зазор. В актерском исполнении критик находил слишком много «европейского “чувства меры”, слишком много мягкости»⁶⁷. Но мягкость была полна энергии, сопрягалась с «изумительной, подобной ртути, подвижностью, сногшибательным темпом – и вместе с тем стройным ритмом»⁶⁸ и позволяла говорить о «громадном мастерстве».

Наибольшее впечатление производил Михоэлс: «Абсолютная ритмичность. Абсолютная музыкальность. Абсолютная прочность всего, до мельчайших деталей, до ажюра доведенного исполнения»⁶⁹.

С лица Труадека – Михоэлса почти не сходила добродушная, виноватая улыбка, передвигался он мелкими шаркающими шажками, забавно жестикулируя. Он вручал себя шайке жуликов с полной верой в то, что перед ним «партия честных людей». Михоэлс наделял своего героя детскостью, которая становилась источником комических эффектов и в то же время оправданием образа. С трудом Труадек взбирался на трон, украшенный инициалами Наполеона. Но вот все окружающие покинули зал. Труадек «хочет сойти со своего “диктаторского” кресла и... не может. Его ножки беспомощно болтаются, он виновато озирается – не придет ли кто-нибудь на помощь»⁷⁰.

Мольеровский комизм актер соединял «с внутренней жалостью к своему герою, идущей от его актерской природы, мягкость и мечтательность которой всегда несколько облагораживают играемый им сценический образ»⁷¹. В пору, когда беспощадность была признана едва ли не лучшим комплиментом, артист не мог отказаться от того внутреннего пафоса, который одушевлял его искусство: «Меня живой человек всегда приводит в состояние соболезнования: человек вызывает во мне стремление дать ему возможность защищаться»⁷². Гуманистическая неактуальность мировоззрения Михоэлса была и выражена, и растворена в актерской игре, где лирическая ирония преобладала над рез-

кими сатирическими красками. Мнение российских критиков было практически единодушным. Его резюмировал Михаил Кольцов: «Актеры должны быть благодарны смелому постановщику Грановскому, выводящему их из рамок узкой национальной аудитории на международную театральную арену»⁷³.

Единственный удар был нанесен тем человеком, которого в ГОСЕТе хорошо знали и мнением которого дорожили. В своих воспоминаниях, писанных многим позже, в 1949 году, Абрам Эфрос произнес приговор: «Но госетовской труппе было трудно, – и сугубо трудно было Михоэлсу – Труадеку. <...> В Труадеке он должен был играть французского академика, “впавшего в дебош”, а он не знал, что такое французский академик и что такое впасть в дебош. Он должен был пародировать их, а он не чувствовал, куда, как и чем наносить удары. Его положение было тем тяжелее, что Грановский требовал буффонады, а педализация лишь увеличивала фальшь и неуверенность игры. Задачи Михоэлс так и не решил. Он нашел выход лишь в подмене персонажа: он пустил в ход своего рода вариант героя “200 000”: его “Труадек” – это “Семен Макарович”, лишенный души “Шимелепортного”. Местечковый богатей предстал вместо парижского “бессмертного”. В “200 000” жена Шимеле, требуя, чтобы он принял импозантный вид зажиточного человека, говорит ему: “надуйся, надуйся!” Так и выглядел Труадек у Михоэлса. Это была неудача – милостью Грановского»⁷⁴. Таким образом, согласно логике Эфроса, труппа не вышла на новые культурные просторы, а только приспособила современную французскую комедию к тем типам и образам, к той манере игры, что были выработаны в предшествующие сезоны. Со стороны Эфроса вряд ли было справедливо целиком списывать на Грановского «неудачу». Возможности режиссера оставались ограничены возможностями актеров.

Если взглянуть на путь труппы в последующие годы – с Грановским и без него – отчетливо видно, что «Труадек» не стал поворотным спектаклем и ГОСЕТ остался театром еврейской темы, трактуя ее весьма широко и выходя за рамки «прощания с местечком». Исключение составил лишь «Король Лир», поставлен-

ный в 1935 году и ставший событием европейского масштаба. Однако великий успех шекспировского спектакля, изменив статус театра, не изменил его пути.

Возвращаясь к «Труадеку», можно сказать, что европейская критика, принявшая восторженно «Колдунью», «Ночь на старом рынке», «Путешествие Вениамина III», не скрывала разочарования по поводу разрыва с «материнской почвой» в «Труадеке». Альфред Керр был настолько резок и безапелляционен, что даже просил «прощения»: «Когда евреи играют евреев, они играют прекрасно. В этот раз эти евреи играют не евреев... и они не прекрасны. <...> И если я хочу слушать оперетту по Жюлю Ромену, то мне не нужны евреи. Все это, возможно, не хуже, чем ревю. Но и не лучше. По крайней мере, проще. С материально скромными средствами. Дорогой обстановке они предпочитают прыгание. Бесплатно. Вместо элегантных костюмов они позволяют себе прыжки. Даром. Все-таки они создали обстановку... Только легкую, доступную, транспортабельную, каждый кусок – дешевка. Чтобы показать, с какими небольшими затратами можно смело что-то оспаривать. Хорошо, хорошо. Но... Все остается бесцветным. Потому что чрезмерная жестикуляция в применении к деревенским евреям с востока выглядит этнически забавно и почеловечески весело, но, примененная к французскому профессору географии по имени Труадек и его окружению, она смотрится снижением к балагану ... без особенного веселья»⁷⁵. Та же логика, ограничивающая художественные завоевания Грановского местечковым материалом, пронизывала и статью Герберта Йеринга: «Подтверждается старая истина, что не бывает формы без содержания. В “Вениамине III”, в “200 000” эксцентричная мимика была формальным следствием восточноевропейского языка жестов. Фантастика движения соответствовала фантастике, таящейся в основе обрядов предков этой неукорененной, неассимилированной расы. В “Труадеке” остались только жесты. Повод отсутствует. Выражение без выражаемого. Движение без стимула. Этот долгий вечер – часы без содержательной субстанции – производит мучительное впечатление. Это всегда опасно, переоценить успех, который приносят приемы, возникшие в пусть и плодо-

творной, но ограниченной сфере»⁷⁶. Более того, приемы Грановского на неорганичном для него материале выглядели допингом, призванным компенсировать отсутствие анализа и глубины: «Грановский хочет раскрепостить театр и стремится к открытым формам. Но он вынужден идти – в “Труадеке” – к высвобождению через судорогу, к подвижности через произвольные перестановки. Итак, это не свободное естественное действие. Грановский не использует здесь ни механический монтаж сцен, ни органическое самораскрытие. Он всегда избегает уравновешенности. Два слова, снова перестановка. Три предложения – новый выход»⁷⁷.

Доброжелательная и академически сдержанная Рахель Вишнитцер-Берштейн также обратила внимание на то, что Грановский конгениален только еврейскому материалу: «Если на “Вениамине” мы были в свойственной еврейскому театру сфере, то спектакль, которым в этот раз начал свои берлинские гастроли Грановский, оказался неудачным экспериментом»⁷⁸. Пренебрежительно оценив пьесу как «сатиру в стиле ревю на человеческое общество, юстицию, политику, демократию и парламент, издевку над мещанством во всех его институциях и проявлениях», автор был готов порадоваться частностям: «Некоторые номера этого ревю очень забавны, и, если не обращать внимания на стиль и характер целого, то можно благодарно получать удовольствие от прекрасного искусства интерпретации и в этой пародии. Естественно, при этом нужно быть готовым не к французской грации, а к еврейскому юмору, как если бы Тевье-молочник представлял великий богатый европейский мир. Там есть ряд замечательных картин, прежде всего перепутано-закрученный финал, прежде всего снова актерский, песенный, танцевальный успех Михозлса; его поддерживали ритмический акробат Гертнер, пухленькая фрейлейн Ротбаум, самодовольный и хитрый взломщик Шидло и другие. Особого упоминания заслуживает эпизод чистки сапог господина Гольдבלата, в котором нечто от первозданности восточноевропейского еврейства пробивается сквозь французскую маску»⁷⁹. Но итог складывался не в пользу европейских амбиций театра: «И снова тоскуешь по усладительному экскурсу ансамбля Грановского в еврейском спектакле с еврейской музыкой»⁸⁰.

Европа с восторгом приняла Грановского как еврейского режиссера, но не признала в нем своего – европейского режиссера.

Для Грановского это обстоятельство было исполнено неожиданного и горького смысла. Ведь по едкому наблюдению Эфроса, ему «нужно делать куда большие усилия, чтобы быть евреем, чем оставаться западником»⁸¹. Режиссер принес в еврейский театр европейскую культуру, опыт новейших исканий русской сцены, но оказался заложником еврейской темы. Согласно дружному мнению европейских критиков, путь назад в мировую драматургию ему был заказан.

¹ *Ривесман М.* Прошлое и будущее еврейского театра // Еврейский камерный театр: К его открытию в июле 1919 года. Пг., 1919. С. 12.

² В официальном сообщении мифологическое отождествление выглядело так: «В связи с исполнившимся в текущем году 50-летием существования Еврейского театра в России правительственные и общественные организации устраивают в ближайшее время юбилейные торжества и чествование Московского государственного еврейского театра. В состав юбилейного комитета входит целый ряд государственных и художественных деятелей» (Вечерняя Москва. 1926. № 64. 20 марта. С. 3).

³ «Десятая заповедь» по А. Гольдфадену. Композиция спектакля – А. Грановский. Постановка – А. Грановский. Тексты – И. Добрушин. Музыка – Л. Пульвер. Художник – Н. Альтман. Танцы – Е. Менес и А. Шаломыговой.

Злой ангел – С. Михозлс, Добрый ангел – В. Зускин, Людвик – М. Штейман, Матильда, его жена – С. Ротбаум, Клементина, их прислуга – Э. Карчмер, Геннах – М. Гольдблат, Фрума – Ю. Минкова, Американец – И. Рогалер, его жена – Р. Именитова, их дочь – Л. Розина, Доктор – С. Зильберблат, Реб Мориц – Т. Хазак, Бой 1-й – Г. Луковский, Бой 2-й – И. Эдельман, Английский полицейский 1-й – Т. Хазак, Английский полицейский 2-й – Н. Нефеш, Араб 1-й – И. Рогалер, Араб 2-й – И. Лурье, Палестинская дева – Л. Мурская, Директор Акционерного общества «Святые могилы» – Д. Чечик, Габе – Д. Финкелькраут, Вандервельде – М. Ней, Макдональд – И. Лурье, Румын 1-й – И. Рогалер, Румын 2-й – Д. Чечик, Поляк – Э. Мей, Эйб-Кан, редактор «Форвертс» – А. Баславский, Дама с Бродвея – Ю. Минкова, Красный парень – Б. Ингстер, Желтая дама – Л. Мурская, Св. Моисей – М. Ней, Св. Авраам – Д. Чечик, Св. Исаак – Н. Нефеш, Св. Гавриил – И. Лурье, Секретарь трибунала – Т. Хазак, Танцующая пара в аду – Е. Менес, Э. Мей, Директор театра – Х. Крашинский, Помощник режиссера – И. Шидло.

⁴ *Дейч А.* Маски еврейского театра: От Гольдфадена до Грановского. М., 1927. С. 38.

⁵ *Мокульский С.* Путь ГОСЕТа // Жизнь искусства. Л., 1926. № 37. С. 11.

⁶ Д[ейч] А. «X заповедь» // Новый зритель. М., 1926. № 5. 2 февраля. С. 6.

⁷ См.: Марголин С. «Десятая заповедь»: (Государственный еврейский театр) // Вечерняя Москва. 1926. № 23 (631). 29 января. С. 3.

⁸ Ценовский А. «Десятая заповедь»: (Государственный Еврейский театр) // Труд. М., 1926. № 17. 21 января. С. 6.

⁹ Там же.

¹⁰ Блейман М. «Десятая заповедь»: (ГОСЕТ) // Ленинградская правда. 1926. № 193. 24 августа. С. 4.

¹¹ Там же.

¹² Ценовский А. Указ. соч.

¹³ Гвоздев А. «3 изюминки» – «10-я заповедь»: (Московский гос. еврейский театр) // Красная газета. Веч. вып. Л., 1926. № 195. 23 августа. С. 4.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Кугель А. Р. Профили театра. М., 1929. С. 196, 197.

¹⁶ Эфрос А. Художники театра Грановского // Искусство. М., 1928. Т. IV. Кн. 1–2. С. 68.

¹⁷ Там же. С. 74.

¹⁸ Юбилей Еврейского театра. «Товарищ из центра» // Вечерняя Москва. 1926. № 64. 20 марта. С. 3.

¹⁹ Государственный Еврейский театр // Программы государственных академических театров. М., 1926. № 49. 24 августа – 5 сентября. С. 12.

²⁰ Интересное предположение о происхождении нового названия пьесы Вевьюрки высказала А. Зускина-Перельман: «То, что в названии пьесы включены детские дома, понятно, так как в пьесе речь идет о сборе денег на их нужды. Но почему именно «сто тридцать семь»? Потому что, отказываясь от многого в угоду веяниям времени, своему самому верному, самому понимающему зрителю, театр напоминает знаменитые слова 137 псалма: «Если я забуду тебя, Иерусалим, пусть отсохнет моя правая рука»» – Зускина-Перельман А. В. Путешествие Вениамина: Размышления о жизни, творчестве и судьбе еврейского актера Вениамина Зускина. Иерусалим – Москва, 2002. С. 100.

²¹ См.: Хроника // Новый зритель. М., 1926. № 5. 2 февраля. С. 14.

²² Юбилей Еврейского театра. «Товарищ из центра» // Вечерняя Москва. 1926. № 64. 20 марта. С. 3.

²³ Датировка премьеры «137 детских домов», предложенная Р. М. Брамсон в «Краткой летописи жизни и творчества С. М. Михозлса» (Соломон Михайлович Михозлс. Статьи, беседы, речи. Воспоминания о Михозлсе / Вступит. ст., ред. и примеч. К. Л. Рудницкого. 3-е изд., доп. М., 1981. С. 538) – 8 апреля 1926 года, представляется неубедительной.

«137 детских домов» («Любовь мадам Сегаль», «Товарищ из центра»), музыкальная комедия А. Вевьюрки. Композиция спектакля – А. Грановский. Художник – Н. Альтман. Музыка – А. Крейн. Танцы – Е. Менес.

Шиндель, товарищ из центра – С. Михозлс, Черный, его сообщник – М. Ней, Мадам Сегаль – С. Ротбаум, Фрейдка, ее дочь – Э. Карчмер, Е. Шапиро, Сумасшедший – В. Зускин, Я. Гертнер, Левин, рабочий – И. Шидло, Реб

Гершн – И. Рогалер, 1-я женщина – Е. Эпштейн, 2-я женщина – Е. Вайнер, Богачи – Х. Крашинский, Т. Хазак, А. Баславский, Д. Чечик, Н. Нефеш, Чекист – А. Баславский, С. Зильберблат, 2-й сумасшедший – М. Ней, Мальчишки – В. Лер, И. Дзга, Е. Иццоки, Н. Кругликова. В эпизодах – Л. Мурская, А. Мазур.

²⁴ Загорский М. «137 детских домов» в ГОСЕТе // Новый зритель. М., 1926. № 40. 5 октября. С. 4.

²⁵ Марголин С. Тема о Хлестакове в Московском гос. еврейском театре // Программы государственных академических театров. М., 1926. № 54. 5–11 октября. С. 9.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ Информация. Государственный еврейский театр // Программы государственных академических театров. М., 1926. № 53. 28–30 сентября. С. 14.

²⁹ Гвоздев А. «137 детских домов»: (Московский гос. еврейский театр) // Красная газета. Веч. вып. Л., 1926. № 198. 26 августа. С. 4.

³⁰ Рыклин Г. «Сто тридцать семь детских домов»: (Новая постановка Гос. еврейского театра) // Известия ЦИК. М., 1926. № 337 (2858). 2 октября. С. 5.

³¹ Загорский М. «137 детских домов в ГОСЕТе // Новый зритель. М., 1926. № 40. С. 4.

³² Гвоздев А. Указ. соч.

³³ Там же.

³⁴ Там же.

³⁵ Загорский М. Указ. соч.

³⁶ Загорский М. Михозлс. М.–Л., 1927. С. 26.

³⁷ Там же. С. 28.

³⁸ Гвоздев А. Указ. соч.

³⁹ Мазинг Б. За театральность! (Гастроли ГОСЕТа в Ленинграде) // Программы государственных академических театров. 1926. № 55. 12–18 октября. С. 11.

⁴⁰ Кольцов М. «Труадек» в ГОСЕТ // Правда. 1927. № 39 (3571). 17 февраля. С. 11.

⁴¹ Дейч А. Указ. соч. С. 43.

⁴² Грановский А. Моя трактовка «Труадека» // Программа государственных академических театров. М., 1927. № 3. 18–24 января. С. 8.

⁴³ «Труадек» в ГОСЕТе: (Беседа с А. М. Грановским) // Жизнь искусства. Л., 1926. № 51. 21 декабря. С. 18.

⁴⁴ «Труадек», эксцентрическая оперетта по Ж. Ромену. Музыкальные тексты и перевод – З. Аксельрод и И. Харик. Композиция спектакля – А. Грановский. Художник – Н. Альтман. Композитор – Л. Пульвер. Танцы – Е. Менес.

Труадек – С. Михозлс, Мадмуазель Роланд – С. Ротбаум, Бенэн – Я. Гертнер, Трестальон – И. Шидло, Мадам Трестальон – А. Мазур, Жослэн – Б. Ингстер, Старая рулеточница – Л. Ром, Ю. Минкова, Полицейский инспектор – И. Рогалер, Чистильщик сапог – М. Гольдблат, Сержант – И. Лурье, Жор-

жет – Е. Шапиро, Е. Левитас, Министр народного просвещения – Д. Чечик, Мирзэт – М. Гольдблат, Софи – Л. Розина, Э. Карчмер, Студент Шевалье – Д. Финкелькраут, Доктор Тюрбур – М. Ней, Ассистент Кало – С. Зильберблат, Де ла Муфьер – Т. Хазак, Лепандер – Г. Луковский, Минаэрт-Дюплекотиф – Х. Крашинский, Баронесса Жангиль-Дюран – Е. Эпштейн, Женевьева Жангиль-Дюран – Е. Левитас, Бебе – Е. Шапиро, И. Лурье. В эпизодах и танцах: М. Аскинази, А. Баславский, Э. Берковская, И. Дзга, С. Зильберблат, Е. Ицхоки, Ю. Карпас, Э. Карчмер, Х. Крашинский, Н. Кругликова, Е. Левитас, В. Лер, Г. Луковский, И. Лурье, Е. Менес, Э. Мей, Ю. Минкова, М. Ней, Е. Нович, И. Рогалер, Л. Розина, Т. Хазак, Д. Финкелькраут, Д. Чечик, Е. Шапиро, И. Эдельман.

⁴⁵ Кольцов М. Указ. соч.

⁴⁶ Эфрос А. Художники театра Грановского. С. 73.

⁴⁷ Там же. С. 74.

⁴⁸ Дейч А. Указ. соч. С. 46–47.

⁴⁹ Тугенхольд Я. Москва в гастрольном бинокле. «Труадек» // Красная газета. Веч. вып. 1927. № 29 (1347). 1 февраля. С. 4.

⁵⁰ Эфрос А. Начало // Соломон Михайлович Михоэлс. Указ. изд. С. 343.

⁵¹ Дейч А. Указ. соч. С. 45.

⁵² Тугенхольд Я. Указ. соч.

⁵³ Загорский М. Указ. соч.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Тугенхольд Я. Указ. соч.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Левидов Мих. Спектакль театральной культуры: («Труадек» в ГОСЕТе) // Вечерняя Москва. 1927. 13 января.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Шелюбский М. «Труадек»: (Гастроли Московского государственного еврейского театра) // Киевский пролетарий. 1927. № 194 (658). 27 августа. С. 5.

⁶⁰ Тугенхольд Я. Указ. соч.

⁶¹ Цит. по: Кубатый М. На широкую дорогу // Программы государственных академических театров. 1927. № 2. 11–17 января. С. 3.

⁶² Эфрос А. Художники театра Грановского. С. 34.

⁶³ Там же.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Кольцов М. Указ. соч.

⁶⁶ Тугенхольд Я. Указ. соч.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Кольцов М. Указ. соч.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Загорский М. Указ. соч.

⁷² Цит. по: Любомирский И. Михоэлс. М., 1938. С. 50.

⁷³ Кольцов М. Указ. соч.

⁷⁴ Эфрос А. Начало. С. 343.

⁷⁵ *Kerr A.* Moskauer Jüdisches Theater: Theater des Westens // Berliner Tageblatt. 1928. № 479. 11. Oktober. (Пер. Р. Доктор).

⁷⁶ *Ihering H.* Das Moskauer Jüdische Theater // Berliner Börsen-Curier. 1928. 13. Oktober. (Пер. Р. Доктор).

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ *W[ischnitzer-Bernstein] R.* Wiedersehen mit Granowsky // Jüdische Rundschau. Berlin, 1928. 5. Oktober. (Пер. Р. Доктор).

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ *Jakob-Loewenson Alice* // Jüdische Rundschau. Berlin, 1928. 5. Oktober. (Пер. Р. Доктор).

⁸¹ *Эфрос А.* Художники театра Грановского. С. 74.

Глава 8

СЛУЧАЙ «ВЕНИАМИНА»

Похвалы в адрес «Труадека», вероятно, не развеяли всех сомнений режиссера. Необходимость выхода к более широкому, универсальному репертуару оставалась долгосрочной задачей, решение которой не обещало быть быстрым и легким. А между тем зарубежные гастроли при всех задержках, срывах и провалах политико-организационного свойства приближались.

Грановский, судя по всему, трезво осознавал, что успех будет определяться не тем, как госетовцы сыграют французов, а тем, какими они окажутся евреями.

Выбор его остановился на прозе Менделе Мойхер-Сфорима (1836–1917), которого Шолом-Алейхем, ученик и последователь, называл «дедушкой еврейской литературы», имея в виду литературу на идише. Настоящая фамилия писателя – Шолом-Яков Абрамович. Своим псевдонимом он сделал прозвище знакомого бродячего торговца книгами, имя которому было Сендер, а род его занятий (книгоноша) на иврите звучит как Мойхер-Сфорим. Поначалу писатель собирался так и именоваться Сендер Мойхер-Сфорим, но запротестовал редактор, которого звали Сендер. Тогда Сендер заменили на Мендл, ласкательно – Менделе¹. Но особой нужды в том безвестном торговце не было, ведь Абрамович и сам был книгоношей и бродил со своей поклажей по городкам, местечкам и деревням юга России, распространяя забавное и поучительное чтение, выступая в роли рассказчика, как правило, фантастических историй перед зачарованными соплеменниками. Именно это обстоятельство и позволило И. Добрушину, написавшему пьесу, сделать Менделе-книгоношу обрамляющим персона-

жем, чьи рассказы о затерянном колене Израилевом «красноликих евреев», благоденствующих в сказочной стране, вдохновили жителей местечка Тунеядовка, Вениамина и Сендерла, отправиться на поиски «святой земли». «Верные сыны беспочвенной среды, они очень хорошо знакомы с “потусторонним” миром, знают в совершенстве все виды животных и растений, упоминаемых во всяких фантастических книгах, беспомощно спотыкаются на земной поверхности и не в состоянии отличить вербы от яблони»².

Вонючую речку Гнилопятовку принимают за Иордан, Глупск – за Стамбул. Ни встречные «косари-хохлы», ни разомлевший от летнего зноя лодочник... никто не может ответить на вопрос о том, как пройти в «святую землю». Над странниками издеваются, бьют, обкрадывают, по их следу фуриями мчатся жены. Голодным и усталым мечтателям во сне является сказочный край, где Александр Македонский провозглашает Вениамина царем над страной «красных евреев», а в жены ему отдает свою дочь. Но наступает утро, и герои снова отправляются в путь-дорогу, которая приводит в ту же постылую Тунеядовку, потому что «земля кругла», а «святая страна» не от мира сего. В этой «трогательной эпопее», как театр обозначил жанр спектакля, «приключения жизни были ничтожны и глупы, приключения души были возвышенны и трагичны»³.

Анонсируя спектакль, Грановский подчеркивал, что «“Вениамин” завершает работу театра над еврейскими классиками, которые теперь представлены в репертуаре Абрамовичем, Перцем, Шолом-Алейхемом»⁴. Работа над ним началась 14 января 1927 года. Репетиции были закончены 19 апреля. Премьера последовала 20 апреля⁵, и, по свидетельству рецензента, фраза «театр встал как один человек» перестала быть гиперболой⁶. Такого зрительского успеха труппа еще не знала.

А что же заставило российскую публику встать как один человек? Спектакль был лишен «бури и натиска» театральной формы, которыми покоряла «Колдунья». В нем не было «фокстрота» и тех живописных «разоблачений» буржуазного образа жизни, к которым так охотно припадали подуставшие от «идеологии» зрители в «Десятой заповеди» и «Труадеке».

Да и тема местечка была уже на излете, и Грановский был готов отказаться от нее не только потому, что требование «революционизировать» новый быт становилось все более директивным. Сама форма большого народного спектакля, сложившаяся в «Колдунье» и принеся ГОСЕТу репутацию театра еврейских масок, стала давать сбои. То, что еще недавно переживалось как художественное открытие, уже воспринималось как «местечковые штампы».

Тем не менее сохранивший корпус свидетельств практически единодушно говорит о триумфальном успехе спектакля.

Однако понимание содержательных мотивов, роли режиссера расходится в рецензиях и воспоминаниях иногда самым кардинальным образом. Абрам Эфрос в воспоминаниях 1949 года относил успех спектакля целиком на счет Михоэлса и Зускина, а заслугу Грановского видел лишь в том, что он впервые понял самоустранение как режиссерскую задачу⁷.

Современная же спектаклю критика соревновалась в восторгах именно в адрес режиссуры. Отношение немецких рецензентов к «Вениамину III» с полным правом подытожил Альфред Польгар: «Московский еврейский академический театр под руководством гениального режиссера Грановского имел в Берлине большой успех. Критика кричит от удовольствия»⁸.

Советская пресса, по своим установкам жесткая и требовательная, не могла себе позволить столь открытого признания, но и она оказалась единодушна в высоких оценках, а ее претензии носили частный характер.

То «взаимопроникновение сентиментальности и иронии, пафоса и пародии»⁹, которое предложил режиссер, позволяло делать свои акценты, диктуемые личным вкусом или идеологической конъюнктурой, при этом не особенно греша против искусства. Естественно, что рецензент «Известий» прежде всего счел нужным отметить «социальную значимость спектакля» и то, что «ГОСЕТ вновь отпевает в ярких сатирических тонах старое еврейское местечко, с его ветхим укладом и увядающими, но еще шевелящимися мечтами об обетованной земле»¹⁰. Впрочем, спектакль давал основания и для прямо противоположных утвержде-

ний. Так, рецензент заштатной «Нашей газеты» позволил себе без тени укора констатировать: «Пьеса лишена совершенно классовых очертаний»¹¹.

Полярные, взаимоисключающие идеологические трактовки в первую очередь свидетельствовали о готовности выдать желаемое за действительное. Но в то же время – и об обманчиво податливой, парадоксальной природе спектакля, движущей силой которого было противоречие, сводящее воедино разные стороны реальности.

Самим актерам пришлось не только обновить свои сценические умения, но и обнаружить прежде скрытые качества своей личности. Парижский рецензент со свойственными газетному стилю преувеличениями так описывал перемены: «Те же актеры играют совсем иначе: акробаты преобразуются в мечтателей, мимы в раввинов и клоуны в географов»¹².

В рецензиях значительно изменился словарный состав. Опорными стали такие понятия, как поэзия, лирическая стихия, фантазия, вдохновенная игра. И это происходило в пору, когда «поэтические образы <...> все чаще покидают нашу [советскую. – В. И.] сцену, естественно увлекаемую бытовой реальностью»¹³.

Грановский одним из первых ощутил движение от «весны театральной чрезмерности» начала 1920-х годов к «новой простоте», которое обозначилось на исходе десятилетия. Лучшие образцы «новой простоты» знаменовали взлет театра 1930-х годов, худшие – оказались «хуже воровства».

«Веселая простота формы»¹⁴, найденная Грановским в «Вениамине III», стала открытием и завоеванием. Она выражала внутренние устремления искусства, а не следовала идеологическим предписаниям. Направляясь к новым художественным берегам, режиссер не отказывался от прежних формальных достижений, но подчинял их иным задачам.

«Чудесный ящик старых кукол отошедшей жизни еврейского местечка»¹⁵ преобразался в духе Гофмана. «Театр кукол» превращался в театр людей с характерами и судьбами. «Вениамин III» показал, что театральная система Грановского способна естественно эволюционировать от маски к характеру, оперировать не

только механикой тела, но и душевными процессами, найти современную сценическую форму национальному мифу.

В этой простой форме находили одновременно эпопею и оперетту, идиллию и трагическое, бурлеск и метафизику, феерию и мессианскую легенду, детскую сказку и мистику.

В спектакле привлекало «сильное противопоставление наивности и высшего искусства, объединенных на уровне чистого театра»¹⁶. «То что происходит здесь, происходит под знаком театра. Не под знаком мировоззрения, не под знаком принципа, не под знаком тенденции; все растворено в большой громкой игре от действительности к недействительности, от реальности к нереальности»¹⁷. Эта игра «с одной стороны, затрагивает чувственную сферу пестрых красок и костюмов, с другой – метафизику мечтаний и неземной тоски»¹⁸. В итоге «все это сделано так, чтобы ни на один момент нельзя было оторваться от сцены, чтобы раскрыть в игре все виды игры жизни и мыслей восточноевропейских евреев, чтобы полностью растворить в прекрасной театральной игре все это совершенно недраматургическое: и безутешное сидение на корточках, и обмен шуточками, и беспорядочная толкотня забытых богом и миром евреев, и те удивительные истории и анекдоты с талмудически-казуистическим мудрствующим взглядом на мир»¹⁹. Недраматургично было не только «сидение на корточках» и «толкотня». Сам жанр «путешествия», построенный на нанизывании эпизодов и не предполагающий драматического конфликта, ставил перед авторами спектакля трудную задачу приведения действия к театральному единству и напряжению, не сбиваясь при этом на успешно опробованную форму «ревью».

Именно «новая техника тела и сцены здесь в состоянии сделать примитивное снова истинным»²⁰. При этом Грановский отказался от современных технических возможностей, например, движущейся ленты, в аналогичном случае с успехом примененной Пискатором. Режиссер, так старательно обустроивавший сцену бывшей «Романовки» в 1920 году и выписывавший из Германии новейшую машинерию, теперь словно охладел к технике и все надежды возлагал на фантазию. Ощутимости странствия он добивался простыми средствами. Одно из них – трогательный

маршевый мотив, осовремененная старая еврейская мелодия, которая возникала каждый раз, как бедные пилигримы вновь пускались в путь. Когда Вениамин и Сендерл тревожно и настойчиво пробирались к новым предметам, те моментально как бы сами по себе возникали. В центре сцены был построен шаткий помост, на который актеры ловко забирались и с него спускались. Когда же требовалось сыграть эпизод в интерьере сразу после эпизода на пленэре, на сцену выносили две стены и составляли вместе. Каждую придерживал рабочий сцены. Потом «дом» уходил своими ногами, и снова открывался простор.

На пути странников оказывалась водная поверхность. «Голубые евреи» натягивали вдоль сцены небесно-голубую ленту, которая и была рекой. Ритмические движения рук создавали «волны» и даже «бурю». Появлялись два мальчика с удочками. Паромщик, закатав штанины, брел по мелкому дну, волоча за собой лодку*. Игра, которую предложил режиссер, отдельными аспектами восходила к фольклорным и детским играм, что позволяло критикам оперировать понятием «примитив». На этот раз Грановского влекла не техника, а фантазия, не изображение, а воображение и образ. Из наивной игры рождалась театральная поэзия.

Эстетика «Путешествия Вениамина III» плавно вырастала из той, что сложилась в «Колдунье» и была закреплена в «200 000». Первое впечатление заставляло думать, что ансамбль «состоит из персонажей, загримированных так, чтобы потерять всякую человеческую индивидуальность и стать всего-навсего куклой! Их лица перемазаны... грубой кистью, исчерчены, истыканы, заляпаны белилами и румянами. Отчетливой чертой акцентирован нос. Борода окаймляет маску. Одеждой служат лохмотья, грязные драные тряпки. Пальцы вылезают из просящих каши грубых башмаков. На этих марионеток нахлобучены прически в виде копны всклокоченных волос. Нищета русских евреев подана в смехотворном, и в то же время трагическом виде. И говорят акте-

* Похоже, что среди восторженных зрителей «Путешествия Вениамина III» был и режиссер Николай Охлопков. Его синие ленты, создающие образ Беломорканала в «Аристократах» Н. Ф. Погодина (Реалистический театр, 1935), вошли в историю советского театра.

ры искусственными голосами, надтреснутыми, жалобными, слова выталкиваются спазматически, срываются с обметанных губ, как будто кукольник, управляющий этими марионетками, нарочно коверкает свою речь за декорацией»²¹.

Характерно, что карманный вор в спектакле носит модный костюм горожанина. Бедные и хорошие всегда одеты в национальную одежду, старый длинный лапсердак. Нищета хороших была доведена до крайней и шокирующей степени: «Вся одежда, все вещи, платья, волосы у них такие грязные, сальные, что невольно начинаешь чесаться»²². И все же костюмы «при всей тенденциозной бедности, пестрят тысячами оттенков»²³. «Лохмотья отливают изысканными оттенками», превращаясь в «захватывающие образы»²⁴.

Стилизованная нищета достигала такой степени театрального напряжения, что зритель ощущал себя «на грани выносимого»: «Тот, кто не может с этим свыкнуться, чувствует себя отторгнутым: это искусство для интеллектуалов. Но именно этот сверхострый рисунок, наполненный живейшими, часто кричащими цветами, так невыносимо притягателен, потому что стремление к стилизации вытаскивает на свет каждое скрытое возражение и вводит его в единый организм. Точность, абсолютная форма, без оглядки на текущее, на то, что называется реальностью обыденного, воплощено, кажется, здесь с очевидными последствиями»²⁵.

Сценография Роберта Фалька, овеянная светом и воздухом, подвижная, давала каркас для игры. По порталам в три этажа лепились кровли кривых, пестрых и веселых лавчонок с окошками, где мерцали огни. Лишь когда вспыхивал контрсвет, домишки превращались в черные тревожные силуэты. Как интерьеры, так и экстерьеры рождались из легкой перегруппировки различных ширм на зеленой площадке в центре сцены. Так появлялись то одинокое дерево, то забор, то полуразрушенный мостик, то корчма. Предметы на сцене имели внутреннюю связь с жизнью, которую они представляли, но одновременно исполняли функцию гимнастических снарядов. Такое двойное подчинение как жизнеизображению, так и конструктивизму говорило не о компромис-

се, а об игровой многомерности. Также как занавес, сшитый из ярких цветных лоскутов, воспринимался и как «футуристический», и как «кухаркино одеяло». В то же время его яркая лоскутность находилась «в несомненном родстве с Полишинелем, с Петрушкой»²⁶.

Абраму Эфросу декорации Фалька явно не понравились, и он окрестил их «игрушечными». Частичная правота в его определении присутствовала. Художник действительно предложил современную интерпретацию народного примитива, лубка. Пренебрежительно сбрасывая со счета декорации («Все стало пестро и неглубоко»²⁷), и, отлучая вслед за Шагалом от театра и Фалька («Сцена не его дело»²⁸), часто проницательный Эфрос не разглядел игровой действенной природы сценографии в «Вениамине». Кстати, сам художник и десятилетия спустя считал: «"Вениамин" – вершина моей театральной работы, самая моя удачная постановка»²⁹.

Именно в «Вениамине III» еврейский жест, еврейская интонация, до сих пор остававшиеся легкой добычей пародий и анекдотов, были реабилитированы как образ и произведение искусства: «Всеми презираемая так называемая еврейская жестикуляция поднимается до высот искусства, становится языком жестов, суггестивной пластикой»³⁰, обладает «чужеземной, незабываемой грацией»³¹. «Еврейская интонация тоже имеет свою музыкальность. Кафтан, столько раз обруганный, выглядит здесь как великолепный костюм и из всего, из танца, движения, диалога струится возбуждающая почтение набожность. <...> Как раз неевреи и должны ходить в этот еврейский театр, здесь они получают более глубокое представление о народе-мессии!»³². Целиком принять на веру слова немецкого критика о «набожности» и «народе-мессии» мешает именно однозначность и однолинейность его интерпретации спектакля, но и игнорировать их невозможно, ибо в них схвачена существенная сторона движущего двуединства.

Рецензенты находили, что «своеобразие сценической игры... в единстве движения, в "оркестровке" общего плана»³³. «Особое искусство согласовывать движение людей»³⁴ было вписано в ши-

рокую перспективу смыслов, историко-философских и этнопсихологических.

«Духовная коллективная личность»³⁵ для Грановского была сферой не только идеологии, но эстетики и даже технологии. «Движение разрасталось, подобно звуку, по законам коллективизма»³⁶, оно многократно отражалось в мимике и жестах, любое настроение пробуждало хоровое эхо. Если кто-либо задавал настроение танцевальным шагом, прыжком, осанкой, движением, то ему вторил целый хор. «Если кому-нибудь больно, то Грановский показывал это через всех, то же самое и со смехом»³⁷. Плотность театрального текста была такова, что в нем не оставалось «мертвых мест, незаполненных минут, нет пустых глаз, пальцев, которые не были бы штрихом в общей картине»³⁸. Через однотипность жестов и мимики, передающихся от одного к другому, Грановский, сохраняя своеобразие типажей, в то же время демонстрировал типаж массы.

«Поразительно организованные группировки», исполненные «совершенно своеобразной теплоты, даже горячности»³⁹, вызывали к жизни фантастические еврейские образы, которые выстраивались то в веселый хоровод людей, загребаящих ладонями, то в вереницу трагических фантомов, и позволяли соединять отдельные фигуры в новое единство. Многие сходились в том, что речь идет не о единичной судьбе (как, скажем, в «200 000» или «Боге мести»), но «о символике судьбы целого народа»⁴⁰, «о судьбе еврейской души, которая будучи восточной, все еще пребывает в средневековье, живет в связке веры и культа»⁴¹. Немецко-еврейская критика размышляла о том, что «их [персонажей. – В. И.] тысячелетняя тоска обращена к чудесной стране Мессии, к высветленному солнцем песку Эрец Израэль. И хотя они никогда не пересекали границу своей Тунеядовки, они наследники великой духовной традиции. В их смехотворности есть захватывающая правда, покорное понимание ограниченности человеческого мира и романтический оптимизм, который дремлет похороненный где-то глубоко в каждом еврее»⁴².

Как заметил немецкий рецензент, «все-все: мудрость, клоунда, свет, цвет, речь, танец, декорации, движение, массовые сце-

ны – переплавлены в единство, общность так, как у нас давно разучились делать»⁴³. В создании этого единства композитору Льву Пульверу была назначена особая роль. Музыка пронизывала игру, определяла ритмический ход всего действия: «Она даже там, где ее нет. Она как горная река, которая исчезает под землю и, не прерывая своего течения, снова появляется»⁴⁴. Музыка звучала параллельно с происходящим на сцене, зачастую, подобна легкой грунтовке; зачастую, как ведущий элемент, определяющий порядок жестов и действия; зачастую, как равнозначный диалогу фактор всего целого. Направляла танец и движение, парила между репликами. «Она, с ее удивительно проникновенными маршевыми ритмами, сильнее, чем все слова и тотчас же исчезает, едва раздастся более значимое слово»⁴⁵. Музыка Пульвера, берущая «все трагедия у современной оперетты и покоящаяся в то же время на синагогальных мотивах»⁴⁶, плыла между веселостью и скорбью, между остроумными находками и печальной монотонностью. В этой монотонности можно было расслышать «тоскливый религиозный плач по мессии», который переходил в «темный, захватывающий мотив Агасфера»⁴⁷. Но древние печальные мотивы были аранжированы с «наивной радостью», растворены в праздничной игре.

Беспочвенность еврейского существования Грановский прояснял через взаимоотношения актеров со сценическим объемом: «Они находятся в ограниченном пространстве, играют и живут в нем и все же они этим пространством не ограничены, не замкнуты в нем, не укоренены»⁴⁸. Игра актеров с пространством размыкает его, вызывает «оптическую фантазию», которая «идет дальше, глубже, выше, она подымается в непостижимое, над временем и пространством, над улицами, домами, крышами, каминами в бесконечное»⁴⁹.

Критик имел все основания заметить: «Еврейское, рычаг происходящего, поворотный пункт ситуации проработан с большим преувеличением»⁵⁰. В художественном мире «Вениамина III» все были евреями: и луна с характерным, карикатурным лицом, и попугай на пальме в сцене сна. Куры на насесте, козочки-беляночки на мостике – всегдашняя скудная фауна местечка – сообщали игре Грановского трогательное очарование.

Хорошим примером того, как режиссер строил спектакль, может быть дуэт летающего Менделе-книгоноши, полного той мудрости, что легка и весела, и его вечного спутника и собеседника, неправдоподобно тощей лошаденки с потертыми боками, как будто изъеденной насекомыми. (Артист Г. Луковский играл, скрючившись в склеенном картонном корпусе, засунув ноги в копыта, а голову – в морду. Задние же конечности лошадки как у игрушки были установлены на дощечке с колесиками.) То был изголодавшийся еврейский Пегас, без крыльев порхающий по фантазии, словно притащившийся из самой Иудеи и с тех самых библейских пор овес только созерцавший. А когда Реб-ферд (Реб-конь) вздыхал и говорил печальным человеческим голосом, мудро беседуя со своим хозяином, зрителей «охватывало сочувствие к этому созданию»⁵¹. Сочетание наивности и изощренности, фантазии и сострадания, биомеханики и душевных процессов, национального и универсального здесь было доведено Грановским до формулы.

Но художественным и смысловым эпицентром режиссерской композиции стала, по выражению Эфроса, «вдохновенная двоица»: Соломон Михоэлс (Вениамин) и Вениамин Зускин (Сендерл-баба).

Даже в эстетике утрированной нищеты, что исповедовал Грановский, лохмотья Вениамина–Михоэлса выделялись своей несусветностью. Его халатик был даже не истрепан, а истерзан, из-под кургузых штанов смешно торчали белые кальсоны, остроконечная ермолка едва прикрывала макушку, вокруг шеи повязан зеленый платок, «знак отправления в путь»... «Рыжие треугольники бровей, смятая узенькая продолговатая донкихотская бороденка винтом»⁵², перевязанная шнурком, чтоб не трепалась в дороге. «Взглянешь и подумаешь: не человек, а чучело!»⁵³. Но в этом «никчемыше», «голяке из голяков» полыхал огонь несбыточной мечты: отыскать затерянное колено израилево и спасти своих братьев от горя и унижения. Презираемый, третируемый, битый даже женой Вениамин Михоэлс принимал «облик чуть ли не героический»⁵⁴, когда дело касалось его «святое святых». Трагическое входило в спектакль в форме комического, где «смех – это транспонированный плач»⁵⁵.

Свои ранние (петроградских времен) размышления о том, что слово рождается из молчания, жест – из неподвижности, в «Вениамине III» Грановский воплотил с классической ясностью. Пластическая и ритмическая партитуры спектакля строились на величайшей сдержанности, ради которой режиссеру пришлось пожертвовать и апробированной эксцентрикой, и житейской достоверностью. Михоэлс захватывал зрителя «одержимостью этого человека, экстатическим блеском его глаз, этой чуть запрокинутой головой и часто устремленными в даль глазами»⁵⁶.

Перец Маркиш тонко заметил, что «Михоэлс заставляет зрителя смотреть не на него, а в ту “далекую даль”, к которой обращены его, Михоэлса, глаза»⁵⁷. Способность заставить зрителя смотреть не на себя, а вместе с собой, придать оптическую осязаемость «далекой дали» своей мечты, сообщала новое качество со-бытию актера и публики.

Одержимость выражала себя через замедление действия, через физическую осязаемость тишины: «Михоэлс здесь прекрасно использует свой излюбленный прием предыгры: в целом ряде реплик он расставляет свои излюбленные знаки препинания; это его изумительная игра пальцами; он ими как бы играет на клавишах подтекста»⁵⁸.

Права душевного содержания, психологии в этом спектакле были настолько резко расширены, что некоторые критики с энтузиазмом приветствовали поворот Грановского от холодных «новейших исканий», от бездушного «театра как такового» к старому доброму театру, для которого способность потрясать зрителя важнее новизны⁵⁹.

Писатель Иехескель Добрушин, на протяжении многих лет входивший в «штаб» ГОСЕТа как заведующий литературной частью и хорошо знавший театр изнутри, свидетельствовал применительно к игре Зускина, но и более широко – о торжестве в спектакле «биомеханической режиссуры, которая согласно принятому рефлексному принципу вела к выстраиванию образа от мимического движения к переживанию, а не наоборот»⁶⁰. Его замечание является редким, едва ли не единственным достоверным свидетельством того, на основе каких принципов Грановский ра-

ботал с актерами. И оказывается, что эти принципы восходят не к Рейнхардту, у которого Грановский учился, а к Мейерхольду, непосредственный контакт с которым был ограничен, судя по всему, недолгим пребыванием еврейской студии в составе ГИТИСа. Но именно тогда, в 1922 году, Мейерхольд и сформулировал основные принципы биомеханики.

На этом пути от внешнего к внутреннему Грановскому удалось в «Вениамине III» достичь убедительных результатов: «Лирика, "трогательная эпопея" – и ни одного момента мазни переживаний. Точная партитура, точно выверенный аппарат. Ноты, по которым спектакль звучит, поет, захватывает. И как звучит, как поет, как захватывает»⁶¹.

Судьба героев «опять-таки впервые в ГОСЕТе вся шла не внешним, а внутренним планом, – не приключениями жизни, а приключениями души»⁶². Однако душа Вениамина не вполне индивидуальна. В ней оживали повторимые черты. Она раскрывалась и прояснялась в окружении легендарных теней: «В первом акте мимо нас на фоне ночного горизонта проносятся огромные фигуры таинственных странников»⁶³. «Символический хор каких-то лазоревых Агасферов-странников» вызывал далеко идущие сомнения советских критиков, потребовавших немедленно «изъять этот момент»⁶⁴.

Путешествие Вениамина вплеталось в вечные скитания еврейства, но звучало лирически-трогательно. В спектакле Грановского угадывается переключка с той патетической и декларативной разработкой темы в «Вечном жиде» Д. Пинского, что была предложена «Габимой» (1923, реж. В. Мчеделов, худ. Г. Якулов). Пророк Наума Цемаха («в неожиданных поворотах своей безумной головы, в своей непоколебимости и в своей фанатичности»⁶⁵ стал образом библейской силы и экспрессии. Его бег – бег проклятого и избранного, бег вины и искупления, начавшийся во времена разрушения Храма.

От чеканной поступи Пророка–Цемаха разительно отличался зыбкий шаг и стесненный жест Вениамина–Михозэlsa, за которыми скученность местечкового существования, лишённого простора и воздуха. Не по размеру большие башмаки стреноживали его

стремительное движение. Рецензент отмечал «тихую манеру игры, детскую тоску, смеющийся фатализм»: «Агасфер, лишенный пафоса, позы, Агасфер, не подозревающий, что ему выпала судьба быть Агасфером»⁶⁶.

После рассказа Менделе-книгоноши о «червонных евреях» Вениамин–Михоэлс появлялся один на авансцене: «У него блуждающий взор. Он почти охрипшим от волнения голосом произносит: “Иерусалим... Страна Израиля... вот... перед глазами...” В это время рука Михоэлса тянется вверх, пальцы руки вибрируют в такт оркестровой мелодии. Интонация, сдержанный, но напряженный пафос, вибрации пальцев, по которым прыгают лучи света, придают глубокий смысл этим нескольким плохо связанным и туманным словам»⁶⁷. В описании следует только уточнить, что руки Михоэлса оставались прижатыми к телу, а вверх тянулись только руки от локтя до кисти, руки, которым не дано взмахнуть. Не столько порыв и полет, сколько трепет.

Путь от внешнего к внутреннему, от физиологии к духовному здесь просматривается особенно отчетливо. Позже Фальк вспоминал, как Михоэлс «просил, чтобы ему было как бы тесно в костюме, чтобы под мышками жало, чтобы тесно было. Я понял – он хочет лететь, как птица, а крылья подрезаны. И бородку острую – как клюв, ему сделал, еще подвязал веревочкой, чтобы “удобно было путешествовать”»⁶⁸.

Пишущие о спектакле часто уподобляли Вениамина и Сендерла Дон Кихоту и Санчо Панса. Сам театр вполне сознательно иконографически наводил на такие ассоциации, оптически делая Михоэлса выше ростом, подчеркивая его вертикальную ориентированность и укорачивая Сендерла, выявляя его приземленность и расплывчатость, «бабью» мягкость как горизонтальность. Попытки приобщить местечковые типы к мировым вечным образам случались в спектаклях ГОСЕТа и прежде: Шимеле Сорокер как еврейский «мещанин во дворянстве», Шиндель как еврейский Хлестаков. Теперь Вениамин и Сендерл выводились как Дон Кихот и Санчо Панса. Молодая еврейская театральная культура, которая позиционировала себя как радикально светская, стремилась к собственным вечным образам и типам, помимо библейских.

(Последние были прерогативой «Габимы».) Как это обычно бывает, молодые культуры начинают со «склонения» вечных европейских типов на свой национальный манер. Собственно такой путь русский театр проходил в конце XVIII – начале XIX века. Другое дело, что местечковый материал «склонению» сопротивлялся и подавал собственный голос.

Михоэлс и Зускин наполнили свои роли такой силой, так глубоко ощутили укорененность персонажей в еврейской истории, их в широком смысле архетипичность, что они уже не нуждались в подпорках и оказались способны к самостоятельному и самобытному существованию. Далекое не беспочвенными были сомнения Абрама Эфроса: «Не думаю, что нужно прикрывать Сервантесом Менделе-Книгоношу. Это больше мешает, нежели помогает понять Вениамина и его друга»⁶⁹. Но не менее существенно и признание самого Михоэлса: «Донкихотское, мечтательное, авантюристическое я ощущаю в каждом человеке»⁷⁰. Но донкихотское в еврее и еврейский Дон Кихот – это не одно и то же.

В работе над ролью Михоэлс, ведомый Грановским, шел от внешнего к внутреннему, но парадоксальным образом при этом его, Михоэлса, внешнее зависело от его, Михоэлса, внутреннего: «В этом состоянии артистического подъема он преодолевает понятие роста и ограниченности меры. <...> Рост его по ходу спектакля не поддается оптической стабилизации. Он то становится большим, то еще больше – в соответствии с экспрессией его мечтаний и переживаний»⁷¹. Здесь заканчивалась сфера актерской техники, вещи, которой можно научить, и начиналась область индивидуального вдохновения.

Михоэлс заходил так далеко, так истово прикинул к переживаниям своего героя, к его мечтам о «земле обетованной», что дружественно настроенной критике пришлось дипломатично отводить от Михоэлса упреки в апологии сионистских настроений и обращать внимание на то, что «образ пронизан тонкой иронией актера»⁷². Комична была сентиментальность, вышедшая из берегов. Комична была ограниченность мировоззрения, выпавшего из истории, живущего рассказами и сказками. Но сердцевиной образа стала «большая человеческая скорбь»⁷³. Впоследствии

Зускин вспоминал: «За сарказмом великого писателя мы [Грановский и актеры. – В. И.] разглядели трогательность всех этих вениаминов и сендерлов, которая вызывает симпатию и сочувствие. В нашей трактовке злая, бичующая сатира превратилась в мягкую иронию, в очаровательный, фантастический, насыщенный фольклором спектакль»⁷⁴. Эту «улыбчатую ласковость» (С. Марголин) только форсированная идеологическая установка могла превратить в сатирическую насмешку. Ирония, серьезно трактующая о смешном и в конечном счете разрушительная по отношению к своему предмету, в спектакле была вытеснена на обочину.

Применительно к «Путешествию Вениамина III» можно говорить о юморе, когда серьезное выступает в маске смешного. По замечанию Л. Е. Пинского, «юмор в конечном счете заступает за предмет, предстательствует, <...> в высших своих формах даже вторгается в метафизическое (в устремлении “конечного” человеческого духа к “бесконечному”»)⁷⁵. Характерно, что в качестве высшего проявления юмористического мировоззрения автор приводит именно «Дон Кихота» Сервантеса, ставшего путеводной звездой для создателей спектакля.

Комическое не столько несло оценку, сколько спасало от разрушительной силы пафоса и высвобождало «лиризм, как сущность сценического действия»⁷⁶. Так возникала «новая романтика элегического повествования о незлобивых душах и нежных сердцах местечковых философов и мечтателей»⁷⁷.

Юмор в игре Михоэлса обладал еще и другим измерением. Он свидетельствовал о творческой свободе, о власти артиста над материалом роли и над собственным материалом. Не менее существенно наблюдение Любомирского: «Секрет особого обаяния Михоэлса в роли Вениамина в том кажущемся изумительном спокойствии, с которым играет здесь Михоэлс, в уверенности его, что он нашел самую совершенную форму для воплощения своего образа. Такое ощущение спокойствия и законченности вызывают только самые совершенные классические произведения»⁷⁸.

Михоэлс к этому времени уже был признан выдающимся актером, и новый успех воспринимался как естественный и очевидный. Но впервые его игра определялась словом «вдохновенная».

Закончились театральные университеты Михозлса, и его тантант выступил как осознавший себя и свое назначение, артистическое и национальное.

Можно отметить, что Вениамином Михозлс словно предназначтал свою миссию заступника за страдающих евреев, которая стала, быть может, его главной и трагической ролью в жизни на протяжении последующих двух десятилетий.

Примечательно, что советская печать, по определению относившаяся с подозрением ко всему индивидуальному, была склонна видеть в «Вениамине III» историю индивидуального трогательного заблуждения; для нее герой Михозлса – обаятельный «обреченец», недоросший до понимания классовой борьбы. Тогда как немецко-еврейская критика, которая более вольно могла выговаривать идеологические аспекты, возможно огрубляя их, писала о том, что спектакль проживался зрителем как «эпизод коллективной духовной совместной жизни... в противоположность искусственно и рационалистически сколоченному “коллективу” коммунистической теории»⁷⁹. Для нее было существенно, что «режиссура человека» (Франц Кеппен) вела актера от маски не к индивидуальному, а к «духовной коллективной личности»⁸⁰.

Михозлс и Зускин играли, дополняя друг друга и друг в друге отражаясь, сближаясь и расходясь, всегда существуя относительно друг друга. Принцип сложного двуединства был проведен через все элементы театрального искусства, начиная с того, что «совместный внешний облик подчеркивает контраст между ними и их близость: у Вениамина голова чуть приподнята, он никогда не оборачивается назад, в вытянутой правой руке у него посох, весь он натянута струна; Сендерл-баба тоже держит в правой руке посох, но он плетется за своим любимым другом, глядя в землю»⁸¹.

Зускин отказался от предложенной художником длинной бороды и нашел для своего героя совершенно безбородое бабье лицо с большой бородавкой, из которой торчат три-четыре длинных волоса, из-под крутой дуги нарисованных бровей – укороченный жалобный взгляд наивных глаз, способный разглядеть только то, что можно достать рукой, выпученный живот. Одет Сендерл был

«в нечто полумужское-полуженское – ватные стеганные штаны, заметно утолщенные у таза»⁸². «Рахитичные ноги “колесом”»⁸³ словно выгибались под тяжестью зада. Временами Сендерл набрасывал на голову поверх картуза большой бабий платок, который спадал на плечи. Узкие плечи выпирали из-под не по размеру большого, долгополого, заношенного и засаленного кафтана. Ветхая косынка прикрывала цыплячью шею. В одной из сцен актер «перевязал Сендерлу щеку, будто бы распухшую из-за затрешины, полученной от “милой” супруги»⁸⁴.

Наделив своего героя «бабьей» внешностью, актер материализовал прозвище Сендерл-баба, данное ему за безропотность и бесхарактерность. Но гротесковое унижение плоти было призвано оттенить достоинства души, ее мягкость и нежность. То, что эскизно было очерчено во Фриidle, добром ангеле («Десятая заповедь»), выросло в актерское свершение. Сам актер признавался: «Я искал в своем герое большую сердечную теплоту, веру в Вениамина, преданность, даже любовь к нему... Для меня этот спектакль – поэма о любви»⁸⁵. Преданность доходила до самоотвержения и самоуничужения: «Вениамин в ответ на уговоры Сендерла вернуться домой, шелкает его по лбу: “Ой, Сендерл, да ты и впрямь – баба!” – и Сендерл, не произнося ни слова, отворачивается и прячет голову в щель между двумя полотнищами занавеса. Сколько в этом движении выразительности! В безголовой, стоящей спиной к залу фигуре – и сознание собственной никчемности, и невысказанная обида, и замешанная на преданности боязнь обидеть друга»⁸⁶.

В Сендерле актеру было дорого то, что «напоминало ребенка»⁸⁷. Взгляд снаружи мог оказаться и более жесток, как у И. Добрушина, определившего основную черту образа как «инфантильность»⁸⁸. Инфантильность – это то, что полагается изживать, ибо она свидетельствует о задержке в развитии. Детскость – это доверчивый, непосредственный, незамутненный взгляд на мир, который только немногим удается сохранить в себе.

Тогда как Вениамин рвался в только ему ведомую даль, ничего не видя перед собой, Сендерл робел и перед далью, и перед будущим, опасался, что будет еще хуже. И если не поворачивал

назад, то только храня верность другу. Вениамин был заморожен видением прекрасной дамы по имени Ерушалаим. Сендерл хлопотал о том, чтобы выжить здесь и сейчас. При всей инфантильности сохранял чувство реальности и не забывал о суме с грошами и объедками. Неуклюжий, тихий, дрожащий дурачок сновал, пытаясь приладить, совместить своего бескомпромиссного друга и жизнь. Безропотно следуя за Вениамином, подозревал беспочвенность его планов. В ответ на мечтания о «земле обетованной», которая спасет евреев от притеснений и нужды, вздыхал с надеждой и сомнением: «Дай-то Бог!»

Немецкие рецензенты на эпитеты не скупилась, упоминая «гениального своей тихой скромностью Зускина, единственного в Европе, которого можно поставить на один уровень с Палленбергом, изображающим бедных, забитых людей с улыбкой нищеты, и это потрясает»⁸⁹. Фриц Энгель вторил: «Маленькое чудовище, совершенно задавленное существо, большое и великое в искусстве. Надо бы опробовать его на немецкой сцене»⁹⁰.

Чаще всего отмечали «три прекраснейшие, волнующие сцены»⁹¹. Первой из них была сцена в бане, когда в огромном чане горячей воды барахтаются старые и молодые евреи, страстно избивая себя вениками, хихикая, ссорясь и ворча. В плане эстетики она истолковывалась как натуралистическая и позволяла говорить о свободе режиссера, не скованного авангардистским регламентом, табуировавшим все, что могло быть записано по ведомству реалистического искусства. Но сцена в бане несла и другой, символический смысл очищения от повседневной пыли и грязи, предуготовления души к воспарению, который раскрывался лишь в перспективе сюжета и прежде всего сцены «сна».

Во втором акте утомленные и голодные путники, дотащившиеся до корчмы, устраивались на ночлег. Так возникала другая «прекраснейшая» сцена. Из бытовой болтовни рождался рассказ путников о великом богаче Мозесе Монтефиоре, который хотел выкупить евреев у русского царя, о том, как он искал евреев в Бердичеве и не нашел, о том, как русский царь его перехитрил. Вениамин и Сендерл так возбуждались повествованием, что превращались в актеров, увлекающих за собой прислушивающийся

хор. Неискоренимая надежда народа, который живет в ожидании обещанных судеб и который не могут обескуражить никакие разочарования, объединяла всех, кто забрел в корчму, в единое тело и поднимала над низкой повседневностью. Критик находил в этой сцене кульминацию и «незабываемый шедевр», «новое воплощение агадического духа, радость наивной, направленной к остроте выдумки, которой соперничает и в которой принимает участие весь народ»⁹². Ему вторили: «Это вершина актерского искусства труппы, вершина актерского искусства вне времени вообще»⁹³. Ведущая партия здесь принадлежала Михозлсу–Вениамину, который превращался в орган речи этого коллективного персонажа.

Когда же наступало время сна, Сендерл-баба долго с комичной проникновенностью подыскивал место получше для своего Вениамина, перескакивая со скамьи на скамью. Прежде чем заснуть на жестких скамейках, друзья ворочались. Их перекликающимся «ой-ай!», грезам о рубленой печени и фаршированной рыбе на высоких нотах вторили гобой и фагот⁹⁴. А когда они наконец засыпали, на небе восходила добродушно-лукавая луна в ермолке и с пейсами. Из жалобных вздохов и мечтаний о еде рождался сон о волшебной стране, месте, куда влечет их мираж, поднявшийся из нищеты подобно пару над стоячей водой. В этом сне легкие стенки-ширмы корчмы раздвигались. Знакомые местечковые лица преображались в сказочных персонажей. Банщик Фишка Хромой внезапно впрыгивал в сон в качестве маршала Пипернотера, украшенный рогами, клоунским носом и огромным магиндовидом, ввозил на картонном петухе Александра Великого (Л. Ней) в мундире пристава, в уланском кивере, с орденами и взъерошенными усами, принимающего позы античного Марса. С ним следовал его помпезный двор, пышная дочь и царь индийский (Д. Финкелькраут), совершенно черный, в шелковых женских панталонах.

Александр Македонский провозглашал Вениамина царем «красноликих израильтян» и отдавал ему в жены свою распутную дочь Рохав (С. Ротбаум). Пальма сияла, словно райское дерево, огромный, в человеческий рост попугай с очкастой еврейской

рожей раскачивался на ней, покрывая окрестности воплями, дракон реб Линдвурм вытягивал свои сказочные конечности, «красные евреи» из предсказания носили золотые шапки и красные бархатные плащи, хороводили турчанки. Пир шел горой и переходил в безумный пляс. Все превращалось в гротесковый балет. Интенсивность цвета и формы были таковы, что Эм. Бескин попрекнул Бакстом и «балетной Шехерезадой»⁹⁵. В разгар веселья врывались разъяренные жены Вениамина и Сендерла, награждая мужей подзатыльниками. Пылающее небо сна после пробуждения превращалось в мрачное небо Тунеядовки, с черным вороном на голой ветке. Фантастический сон третьего акта, околдовывавший не только Вениамина и Сендерла, но и зрителей, мог бы стать реву, если бы не оказался феерией.

Очнувшись, друзья рассказывают друг другу о том, что увиделось, и оказывается, что им снился один и тот же сон с печальным концом. И под замедляющиеся звуки словно выдыхающегося марша они продолжают шествие, постукивая посохами, гордо вздымая свои гротесково-героические профили.

Как писал Перец Маркиш, «каждая деталь выведена с таким художественным расчетом, чтобы за ней чувствовалась цепь времени, сковывавшая национальный дух мечтателей и пленников гетто, – в таком синтетическом спектакле, где не только мизансцены, но даже пунктуация поднята на степень символа, игра ведущего персонажа в анфас поглотила бы своеобразную монументальность горба, образовавшегося под тяжестью нужды и пришибленности; была бы нарушена цельность графической линии образа, умалена выразительность продолговатого донкихотского лица мечтателя»⁹⁶.

Звуки оркестра то подхватывали голосовые модуляции, то уступали им место. Тончайшая музыкальная фразировка позволяла передать сложные, часто контрастные душевные переживания и переходы: горечь (земля обетованная оказалась только сном) и восторг (сон все-таки был), отчаяние (путешествие привело назад в постылую Тунеядовку) и радость возвращения домой. Музыкально построенная речь переходила в песню: «Что за сон! Ай да сон!» Земля обетованная, до которой они не

дошли, дала им больше, чем могла бы дать, если бы они там побывали. В грезах они видели только прекрасное, в грезах они прикоснулись к своему идеалу. Теперь они могут вернуться к себе, в свою вечную нищету, в глубине сердца сохраняя идеал во всей его красоте, не запятнанной грубой реальностью. Тогда как вновь обретенные земляки, с веселым гвалтом высыпавшие навстречу, пускаются в бешеный пляс. Даром, что небо над ними мрачное, даром что с единственного тощего деревца угрюмо глядит ворона.

В финале Менделе-книгоноша в традициях комедии дель арте просил прощения на случай, если его история наскучила, и приглашал зрителей присылать свои впечатления о спектакле, сообщая свой адрес (Книгоноше в Тветиши) и лукаво прибавляя, что на конверте «Г-ну Еврею – писать не следует и так все знают».

Немецкий критик так подводил итог спектакля: «Глубокий, омываемый тихой печалью юмор придает зрелищу нежное, почти лирическое очарование. Грановский доказывает здесь, что он режиссер с поэтической силой проникновенности. <...> Здесь нет евреев, которые, подобно своим предкам, сидят и плачут у вод Вавилона, печальась о прошедшем, а, напротив, здесь те, кто принимает жизнь такой, какова она есть, кто переносит посланное судьбой и, так сказать, более по поэтическим, чем по историческим мотивам и при помощи чувств, выгуливают свои мысли в более прекрасном, светлом и чистом мире»⁹⁷. Поэзия открывает возможность жить в настоящем, не растворяясь в нем. Она дарит не забвение прошлого, но его преодоление, поднимает над историей. Успех «Путешествия Вениамина III» оказался феноменальным.

Кажется, только при воспоминании о спектакле на лице у немецких критиков вне зависимости от их идеологических позиций возникала мечтательно-блаженная улыбка. Сионистка Р. Вишнитцер-Бернштейн писала: «Это была сердечная радостная встреча. <...> “Вениамин” стал навсегда еврейским и художественным событием»⁹⁸. Критически настроенный к присвоившему себе «одно из мозговых, придуманных художественных направлений»⁹⁹ Грановскому Ш. Горелик называл «Вениамина» одним из самых «драгоценных проявлений еврейского театра». Извест-

ный литературный и театральный критик, издатель и друг писателей экспрессионистского направления Курт Пинтус не мог сдержаться: «Очаровательно, пленительно, блаженно, божественно... об этом гредишь в ночи и даже днем»¹⁰⁰.

«Вениамин» давал «больше, чем театральное представление». В нем видели «откровение много раз осмеянного еврейства из гетто»¹⁰¹.

Многое должно было сойтись, чтобы такое откровение могло вспыхнуть. Свой путь должен был проделать Грановский, чтобы, не растеряв культурных благ ассимиляции, не просто войти в круг быта и бытия местечка, но и восчувствовать его страдания и мечты. Свой путь (в каком-то смысле встречный) прошли и Михозлс с Зускиным: от бесправного существования в местечке через театральную школу, соединившую уроки Рейнхардта и русского театрального авангарда, к свободному и вдохновенному творчеству. В состав феномена входило и точное попадание во время. Такой спектакль был невозможен в начале 1920-х годов, поскольку в нем было слишком много художественных предвестий 1930-х годов. Но он был бы невозможен и в 1930-е годы, ибо слишком многое в нем напоминало о начале 1920-х годов. Кроме внутренних тенденций искусства существовала еще идеологическая конъюнктура, которая в 1930-е годы принимала все более жесткие формы. Еврейская тема числилась у нее на особом счету.

Кроме очевидных слагаемых «Вениамина» как шедевра переходного времени, существовали и другие, логически не определяемые и неисчисляемые – наития и прозрения, которые собственно и превращают сумму факторов в феномен.

Пафос художественной «радостной свободы» был прочувствован прежде всего в Европе, но понят был прежде всего как «крушение всех традиций», знаменующее «начало нового этапа в нашем театре»¹⁰². При таком взгляде терялось главное: театру удалось достичь редкой и, быть может, высшей творческой свободы – свободы от эстетического бунта и свободы от исторических обид. В свободе «Вениамина III» изживалась и преодолевалась агрессивная природа левого искусства, которая не могла реализовать себя, не нападая, не свергая, не разрушая.

¹ См.: *Светланов Ю.* Жизнь и творчество Менделе Мойхер-Сфорима // Менделе Мойхер-Сфорим. Маленький человек. Путешествие Вениамина III. Фишка Хромой. М., 1961. С. 9.

² *Эйдельман Як.* «Путешествие Вениамина Третьего»: (Госуд. еврейск. театр) // Комсомольская правда. М., 1927. № 101 (587). 7 мая. С. 4.

³ *Эфрос А.* Начало // Соломон Михайлович Михоэлс: Статьи, беседы, речи; Воспоминания о Михоэлсе / Вступит. ст., ред. и примеч. К. Л. Рудницкого. 3-е изд., доп. М., 1981. С. 344.

⁴ «Путешествие Вениамина III»: (Беседа с *А. М. Грановским*) // Вечерняя Москва. 1927. № 88 (999). 19 апреля. С. 3.

⁵ «Путешествие Вениамина III», трогательная эпопея по М. Мойхер-Сфориму. Композиция спектакля – А. Грановский. Подбор литературного материала и музыкальные тексты – И. Добрушин. Музыка – Л. Пульвер. Художник – Р. Фальк.

Менделе – М. Гольдблат, Лошадка – Г. Луковский, Сендерл-баба – В. Зускин, М. Штейман, Жена Сендерла – Ю. Минкова, Жена Вениамина – Е. Шапиро, Реб Алтер – Л. Ней, И. Шидло, Фишка Хромой (потом Пипернотер) – Я. Гертнер, Айзик Довид – Т. Хазак, Вор – Б. Ингстер, Лодочник – И. Лурье, Александр Македонский – Л. Ней, И. Шидло, Рохов, распутная его дочь – С. Ротбаум, Царь индийский, Ал-Турах – Д. Финкелькраут. В остальных ролях и танцах – М. Аскинази, Э. Берковская, Е. Вайнер, Я. Гертнер, И. Дэга, С. Зильбербалт, Е. Ицхоки, Ю. Карпас, Э. Карчмер, Е. Кругликова, Е. Левитас, В. Лер, Л. Ней, Е. Нович, И. Рогалер, Л. Розина, С. Ротбаум, Д. Финкелькраут, Т. Хазак, Е. Шапиро, И. Шидло, И. Эдельман, Е. Эпштейн.

⁶ См.: *Бескин Эм.* Дон Кихот из Тунейдовки: («Путешествие Вениамина III») в ГОСЕТе // Вечерняя Москва. 1927. № 95 (1006). 29 апреля. С. 3.

⁷ См.: *Эфрос А.* Начало. С. 344.

⁸ *Polgar A.* Kleine Schriften Band 6, Theater II, Rowohlt. Hamburg, 1986. S. 235. (Пер. Р. Доктор).

⁹ *Любомирский И.* Михоэлс. М., 1938. С. 55.

¹⁰ *Рыклин Г.* «Путешествие Вениамина Третьего»: ГОСЕТ // Известия ЦИК. М., 1927. № 98 (3032). 1 мая. С. 7.

¹¹ *Я. М.* «Путешествие Вениамина Третьего»: (Государственный Еврейский театр) // Наша газета. 1927. № 97 (400). 1 мая. С. 6.

¹² *Parijanine.* Porte-Saint-Martin. «Le Voyage de Benjamin III» // La Jeunesse Juive. 1928. 1 Juillet. (Пер. А. Смириной).

¹³ *Марголин С.* Трогательная эпопея еврейского театра // Новый зритель. М., 1927. № 19. С. 6.

¹⁴ *P.W.* «Die Reise Benjamins des Dritten» // Berliner Zeitung am Mittag. 1928. 20. April. (Пер. Р. Доктор).

¹⁵ *Бескин Эм.* Указ. соч.

¹⁶ «Die Reise Benjamins des Dritten»: Moskauer Jüdisches Theater // Neue Badische Landeszeitung. 1928. № 278. 2. Juni. (Пер. О. Костина).

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ *Pinthus K.* «Die Reise Benjamins des Dritten»: Moskauer Jüdisches akademisches Theater // 8 ½-Uhr-Abendblatt. 1928. № 93. 20. April. (Пер. Р. Доктор).

²⁰ *Diebold B.* «Reise Benjaminus III»: Gastspiel des Jüdischen Theaters im Frankfurter Operetten-Theater // Frankfurter Zeitung. 1928. 24. Mai. (Пер. О. Костина).

²¹ *Reboux P.* Lés répétitions générales à la Porte Saint-Martin. Le voyage de Benjamin III // Газетная вырезка без указаний выходных данных хранится в архиве ГОСЕТа – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед.хр. 385. Л. 174. (пер. А. Смиринной).

²² *Nozière. A.* la Porte-Saint-Martin. «Le Voyage de Benjamin III» // La Rumeur. 1928. 20 Jun. (Пер. А. Смиринной).

²³ «Die Reise Benjamins des Dritten»: Moskauer Jüdisches Theater // Neue Badische Landeszeitung. 1928. № 278. 2. Juni. (Пер. О. Костина).

²⁴ *Nozière.* Op. cit.

²⁵ *Dr. G. M.* «Die Reise Benjamins des Dritten»: Das Moskauer Jüdische akademische Theater in der Volksoper // 1928. 6. November. Газетная вырезка без указания других выходных данных хранится в Театральной библиотеке Гамбургского университета (Theatersammlung Universität Hamburg). (Пер. Р. Доктор).

²⁶ *Бескин Эм.* Указ. соч.

²⁷ *Эфрос А.* Художники театра Грановского // Искусство. М., 1928. Т. IV. Кн. 1–2. С. 71.

²⁸ Там же. С. 70.

²⁹ Записи бесед *Р. Р. Фалька* с Е. О. Любомирским (апрель – июнь 1945 года) сделанные А. В. Щекин-Кротовой // «К истории ГОСЕТа. Сборник статей и материалов», подготовленный редакторами-составителями З. А. Абдуллаевой и Н. Б. Ласкиной в издательстве «Союзтеатр». – Архив автора. Л. 227–228.

³⁰ *Maur M.* Das Moskauer Jüdische akademische Theater. Impressionen eines Künstlers // Jüdische Rundschau. Berlin, 1928. 8. Mai. (Пер. Р. Доктор).

³¹ *Grossmann S.* «Die Reise Benjamins des Dritten». Offener Brief an Ervin Piscator // Der Montag-Morgen. Berlin, 1928. 23. April. (Пер. О. Костина).

³² Ibid.

³³ *Junghans F.* Theater des Westens // Neue Preussische Kreuz-Zeitung. Berlin. 1928. 20. April. (Пер. О. Костина).

³⁴ *Eloesser A.* «Die Reise Benjamins des Dritten». Das Moskauer Jüdische Theater im Theater des Westens. // Vossische Zeitung, Morgenausgabe, 1928. 20. April. (Пер. О. Костина).

³⁵ Ibid.

³⁶ *P. W.* Op. cit.

³⁷ *Eloesser A.* Op. cit.

³⁸ *Polgar A.* Op. cit.

³⁹ *Ценовский А.* «Вениамин Третий» // Труд. М., 1927. №101. 7 мая. С. 6.

⁴⁰ *Köppen F.* Die Moskauer im Theater des Westens. «Die Reise Benjamins des Dritten» // Berliner Börsen-Zeitung. Berlin, 1928. 20. April. (Пер. О. Костина).

⁴¹ *Eloesser A.* Op. cit.

⁴² *W[ischnitzer-Bernstein] R[achel].* Wiedersehen mit Granowsky // Jüdische Rundschau. Berlin, 1928. 5. Oktober. (Пер. Р. Доктор).

- ⁴³ *Pinthus K.* Op. cit.
- ⁴⁴ *Polgar A.* Op. cit.
- ⁴⁵ *Fechter P.* «Die Reise Benjamins des Dritten»: Theater des Westens // Deutsche Allgemeine Zeitung. Berlin, 1928. 20. April. (Пер. О. Костина).
- ⁴⁶ *Eloesser A.* Op. cit.
- ⁴⁷ *P.W.* Op.cit.
- ⁴⁸ *Maur M.* Op. cit.
- ⁴⁹ Ibid.
- ⁵⁰ «Die Reise Benjamins des Dritten»: Moskauer Jüdisches Theater // Neue Badische Landeszeitung. 1928. № 278. 2. Juni. (Пер. О. Костина).
- ⁵¹ *Maur M.* Op. cit.
- ⁵² *Любомирский И.* Указ. соч. С. 54.
- ⁵³ Там же.
- ⁵⁴ Там же.
- ⁵⁵ *Eloesser A.* Op. cit.
- ⁵⁶ *Любомирский И.* Указ. соч. С. 54.
- ⁵⁷ *Маркиш Перец.* Ощущения писателя... // Соломон Михайлович Михоэлс. Указ. изд. С. 354.
- ⁵⁸ *Любомирский И.* Указ. соч. С. 56.
- ⁵⁹ См.: *Gorelik Sch.* Der Weg des Jüdischen Theaters // Unterhaltungs-Beilage der Jüdischen Rundschau. 1928, Nr. 20. 23. Mai. (Пер. Р. Доктор).
- ⁶⁰ *Добрушин И.М.* Зускин. М., 1939. С. 27. (Пер. с идиш А. Борисова).
- ⁶¹ *Бескин Эм.* Указ. соч.
- ⁶² *Эфрос А.* Начало. С. 344.
- ⁶³ *Fechter P.* Op. cit.
- ⁶⁴ *Бескин Эм.* Указ. соч.
- ⁶⁵ *Марголин С.* «Вечный жид» (Новая редакция постановки в театре-студии «Габима») // Театр и музыка. М., 1923. № 27. 19 июня. С. 905.
- ⁶⁶ *Körpen F.* Op. cit.
- ⁶⁷ *Любомирский И.* Указ. соч. С. 56.
- ⁶⁸ Записи бесед *P.P. Фалька* с Е.О. Любомирским... Л. 229.
- ⁶⁹ *Эфрос А.* Начало. С. 344.
- ⁷⁰ Цит. по: *Любомирский И.* Указ. соч. С. 54.
- ⁷¹ *Маркиш Перец.* Указ. соч. С. 354.
- ⁷² *Любомирский И.* Указ. соч. С. 54.
- ⁷³ Там же. С. 52.
- ⁷⁴ Цит. по: *Зускина-Перельман А. В.* Путешествие Вениамина: Размышления о жизни, творчестве и судьбе еврейского актера Вениамина Зускина. Иерусалим–Москва, 2002. С. 90.
- ⁷⁵ *Пинский Л.Е.* Юмор // Краткая литературная энциклопедия. М., 1975. Т. 8. Стлб. 1014.
- ⁷⁶ *Марголин С.* Гастроли Государственного еврейского театра. Ироническая романтика // Рабочий. Минск. 1927. № 56. 7 октября. С. 6.
- ⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Любомирский И. Указ. соч. С. 56.

⁷⁹ *W[ischnitzer-Bernstein] R[achel]*. Op. cit.

⁸⁰ *Eloesser A.* Op. cit.

⁸¹ Описание И. Любомирского цит. по: *Зускина-Перельман А. В.* Указ. соч.

С. 94.

⁸² Там же. С. 91.

⁸³ *Зускин В. Л.* Автобиография. Жизненный и сценический путь. – Цит. по: *Зускина-Перельман А. В.* Указ. соч. С. 399.

⁸⁴ Там же. С. 91.

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Там же. С. 92.

⁸⁷ Там же. С. 91.

⁸⁸ См.: *Добрушин И.* Указ. соч. С. 24.

⁸⁹ *Grossmann S.* Op. cit.

⁹⁰ *Engel F.* Moskau im Theater des Westens: Gastspiel des Jüdischen Akademischen Theaters: «Die Reise Benjamins III» // *Berliner Tageblatt.* 1928. 20. April. (Пер. О. Костина).

⁹¹ *Pinthus K.* Op. cit.

⁹² *W[ischnitzer-Bernstein] R[achel]*. Op. cit.

⁹³ *Pinthus K.* Op. cit.

⁹⁴ Подробнее описание сцены см.: *Зускина-Перельман А. В.* Указ. соч. С. 95.

⁹⁵ *Бескин Эм.* Указ. соч.

⁹⁶ *Маркиш Перец.* Указ. соч. С. 353.

⁹⁷ *Köppen F.* Op. cit.

⁹⁸ *W[ischnitzer-Bernstein] R[achel]*. Op. cit.

⁹⁹ *Gorelik Sch.* Op. cit.

¹⁰⁰ *Pinthus K.* Op. cit.

¹⁰¹ *Grossmann S.* Op. cit.

¹⁰² *Reboux P.* Op. cit.

Глава 9

НАЛЕВО ПОЙДЕШЬ... НАПРАВО ПОЙДЕШЬ...

В середине 1920-х годов Москву посетил Нико Рост, голландский журналист, живший в Германии. Спектакли ГОСЕТа поразили его воображение. Беседы с Грановским были, судя по всему, доверительными, затрагивающими самые разные темы. По возвращении он опубликовал любопытный портрет своего визави: «Директор, режиссер и создатель государственного Еврейского театра в Москве. <...> Я никогда его не видел с моноклом, но он у него наверняка есть. Когда он кого-то приветствует, он вытягивается как прусский лейтенант. Если кто-то у него захочет стрельнуть 2 доллара, он презрительно откажет, но если его попросят одолжить 200 долларов, он будет об этом разговаривать с большим почтением. Внешне он представляет собой смесь американца и юнкера. Скорее директор большого американского банка или железнодорожного синдиката, чем директор театра. Это не русский интеллигент, мечтатель или идеалист, который все время говорит о Достоевском или Соловьеве. Совершенно не трагичный, трезвый человек (не трагичный в том смысле, в котором был не трагичен Ленин).

Он был молод, когда приехал в Германию. Русский еврей, который хотел учиться в театральной школе. Уже в первый вечер он подружился с Ведекиндом. Они сидели в мюнхенской пивной, два уникума с гладковыбритыми черепами. Ведекинд спешил ему навстречу, оба пьянствовали ночь напролет. Было еще много безумных ночей. Затем они отправились в Будапешт и там, так как оба находились в состоянии алкогольного опьянения и не хо-

тели сообщить полиции о своей профессии, были задержаны на один день. <...> Грановский учился у Рейнгардта, но – слава Богу! – не многому у него научился. Когда началась первая революция, он находился в Стокгольме. Он пошел в банк поменять деньги и узнал о революции и о том, что его деньги обесценены. Но Грановский умный человек, он не даст себя смутить, он идет в лучший отель и снимает лучший номер. Он действительно чрезвычайно не склонен к трагическому. В начале второй революции, которая, само собой, была ему гораздо ближе, он возвращается. <...>

Самое прекрасное в Грановском то, что он, возможно, когда-нибудь уйдет из театра и предпримет нечто совсем другое. Будем надеяться, что он повременит с этим, но то, что он делает, и то, что он хочет сделать – драгоценно. И в этой революции он останется Грановским. Ни разу он не запятнал театр коммунистической фразой, как Керженцев и многие другие. Он не теоретизировал часами о коллективном искусстве, но в своем спектакле “Колдунья” создал нечто, что больше с этим связано, чем все (с добрыми намерениями, но очень неумно) попытки Пролеткульта. Он просто не участвовал. Он ненавидит дилетантизм и достигает всего, чего хочет, чисто театральными средствами. Он отличный парень»¹.

В этих заметках многое любопытно. И сведения о знакомстве с Ведекиндом, которые автор мог почерпнуть только из беседы с Грановским, и его собственные наблюдения над «смесью американца и юнкера» и «совершенной нетрагичностью» режиссера.

Но наиболее существенными представляются слова о незапятнанности «коммунистической фразой» и вместе с тем способности «чисто театральными средствами» добиваться того, что идеологически ангажированные артисты могут только манифестировать, либо воплощать в сомнительном искусстве.

К счастью для Грановского, голландский журналист не увидел спектакль «Восстание» Л. Резника, которым театр решил отметить десятилетие Октябрьской революции².

Премьере многое предшествовало. По той причине, что театр не сможет достойно встретить красный юбилей, который было

запланировано праздновать всенародно, его не отпустили на зарубежные гастроли весной 1927 года. Не помогли клятвенные обещания Грановского исполнить свой революционный долг. От того, с каким рвением труппа отметит красные «святцы», могла зависеть и возможность гастролей 1928 года. Ставки были столь высоки, что обычная для Грановского трезвость вылилась в цинизм. Сам выбор пьесы вызвал в труппе отпор. Взбунтовался Михозлс, обычно с энтузиазмом внедрявший волю режиссера в актерские массы. Но Грановский был неумолим и уверен в своей способности превратить пьесу как «повод» в спектакль.

13 октября 1927 года ГОСЕТ закончил гастрольную поездку по УССР и БССР. Театр играл в Одессе, Харькове, Киеве, Бердичеве, Умани и Минске. В Москву он вернулся 15 октября и немедленно приступил к осуществлению новой постановки – пьесы Л. Резника «Восстание». Сам Грановский обозначил жанр спектакля как «трагическая эпопея в 14 картинах»³. Симптоматично уточнение, появившееся затем в программках – «трагический эпизод в 14 картинах». Превращение «эпопеи» в «эпизод», если речь не идет об опечатке или оговорке, говорит о степени неопределенности в режиссерской голове. Тема пьесы виделась Грановскому с плакатной ясностью: «восстание колониальных “цветных” рабов против своих “культурных” поработителей. В пьесе противопоставляются два мира – забытые, оборванные, голодные яванцы и гордые “победители” белые»⁴.

Новая работа ГОСЕТа вписывалась в «колониальный» цикл наряду с «Рычи, Китай!» С. Третьякова в ГосТИМе, «Джума Машид» Г. Венецианова в Театре б. Корша.

Пьеса Л. Резника была написана по следам недавнего восстания туземцев против английских империалистов на острове Ява и оказалась самой «безвкусовой стряпней, какую только можно вообразить»⁵. Критических разночтений не возникало: «...унылая агитка, лишенная всяких признаков революционного подъема, построенная на примитивнейших положениях, начиненная ходульными призывами и фразами»⁶.

От своих обычных приемов, остроты, изобретательности, эксцентричности, оригинальности театр на этот раз отказался.

Как с грустной иронией писал А. Гидони, «полагать, что бесконечное звяканье шпорами на сцене и хождение гусиным шагом изобличает отвратность империализма, есть предположение по меньшей мере неосторожное»⁷.

Эстетика на этот раз заставляла вспомнить о клубной самодеятельности. Об этом не смог промолчать один из самых преданных театру критиков: «Даже эффектная сцена отступающих и отстреливающихся на фоне красного зарева туземцев очень напоминает некоторые из клубных батальных инсценировок»⁸.

Спектакль строился на чередовании сцен, которые не складывались в контрастные. В глухом притоне, среди пьяных матросов и проституток устраивали свои встречи революционеры. «Генералы в свою очередь пьют шампанское и беспечно танцуют под уличные выстрелы фокстрот. Вот и все дешевые эффекты спектакля. Ни вкуса, ни темперамента, свойственных актерскому составу этого театра, в спектакле не проявлено»⁹. «Серостью и монотонностью» были отмечены и восставшие туземцы, и колонизаторы-европейцы. И Любомирский, выискивавший хоть какую-нибудь пользу в той задаче, которая приключилась с театром, писал: «Правда, для актеров ГОСЕТа, долго пробывших в тисках еврейской графики издерганного и расточительного еврейского жеста, эта военная муштра и выправка очень полезна»¹⁰. Но если рассматривать «Восстание» в контексте попыток Грановского выйти за рамки сугубо еврейской темы и научить актеров играть не только евреев, то вряд ли можно причислить «серость» к завоеваниям.

В итоге «с “Восстанием” случилось нечто для серьезного театра весьма обидное. В местах, наиболее драматических, зрители смеялись»¹¹.

Венчал спектакль апофеоз – «гимн побеждающего народа – знамена, речи, ликующее пение, общая радость, шествие пионеров, торжество»¹². Слова Грановского «мы приткнем к этой вещи красный флаг, и она будет советской»¹³, сказанные задолго до «Восстания» и приведенные рабочим сцены на заседании одной из бесконечных комиссий, обследовавших работу труппы, не выглядят преувеличением. Попытка Грановского пристроиться к

октябрьским торжествам не просто дежурным спектаклем, но революционным апофеозом, обернулась позорным провалом, смутившим всех. Если бы Михаил Булгаков к этому времени уже не написал «Багровый остров», то можно было бы подумать, что пародировал он именно циничное детище Резника и Грановского.

Казус с «Восстанием» не только дискредитировал Грановского в глазах тех, кто терпеливо ждал от него спектакля революционной тематики, но и рикошетом бил по попыткам Грановского выйти за рамки местечкового материала. Несмотря на то, что он сначала объявил, что цикл спектаклей, посвященных «прощанию с местечком», завершает «Ночью на старом рынке», а затем аналогичное заявление сделал в связи с постановкой «Путешествие Вениамина III», его следующим спектаклем стал «Человек воздуха» по Шолом-Алейхему¹⁴.

Пьеса была написана по мотивам книги «Менахем-Мендель», состоящей из переписки Менахем-Менделя, отправившегося в погоню за «миллионным» состоянием, и его жены, Шейне Шейндел. Персонаж уже был с успехом сыгран Михозлсом сначала в «Вечере Шолом-Алейхема» (1921), а затем в фильме «Еврейское счастье», снятом Грановским в 1925 году. Тема «человека воздуха» варьировалась и в других постановках ГОСЕТа и, по выражению А. Эфроса, была «захватана».

В новом спектакле Менахем-Мендель проходил сквозным персонажем через каскад эпизодов. Представал то агентом по страхованию от смерти, то биржевым игроком, жадно ловящим вести о здоровье английской королевы (от них зависит «курс»), то комиссионером по лесным делам, то маклером, торгующим несуществующими именьями, то сватом, то дипломатом. «Дела», которыми он кипел, стремительно сменяли друг друга, но развязка оставалась неизменной – разорение. Окружали его такие же «люди воздуха», не знающие, чем они будут жить завтра.

Спектакль стал обозрением, переносящим зрителя из «одесского кафе “Фанкони” в Ланжерон с его значными местами, из киевского кафе “Семадени” – в дачные местности, вроде знаменитой киевской “Боярки-Бойберик” – летней резиденции всех

биржевых зайцев и зайчих. Тут же предстают перед вами и перелеты Менахем-Менделя и его присных в вагонах железной дороги и на пароходе»¹⁵. Для того чтобы действие мчалось с кинематографической быстротой, в центре сцены был установлен вертящийся небольшой круг, который разбит на три сектора, где сменялись легкие установки, «импрессионистически дающие представление о месте действия»¹⁶. Но этого оказалось недостаточно, и у авансцены функционировали еще две площадки, прикрепленные к боковым кулисам. Актеры почти незаметно вытаскивали площадки, которые, описывая небольшую дугу, легко выдвигались на авансцену и также легко убирались. Эпизоды стремительно сменяли друг друга без технических пауз при открытом занавесе. Но «кинематографическая быстрота» превратилась в мелькание: «Все подано разбросанно, отрывочно, калейдоскопично. <...> И вместо цельной пьесы мы имеем пред собой ряд отдельных сцен»¹⁷. Таких упреков Грановскому еще не приходилось слышать. Художественная целостность всегда была отличительным признаком режиссерского стиля Грановского. Даже преданный летописец театра О. Любомирский признавался: «От этих непрерывных перебежек с авансцены за кулисы, на вертящийся круг – и обратно получается порой впечатление некоторого однообразия»¹⁸. Критики писали об «изобретательности режиссера»¹⁹, отмечали, что «интересные мизансцены, остроумно сделанные куски спектакля <...> – радуют и очень удобно и гладко укладываются в восприятии зрителя»²⁰. Однако эта легкость только забавляет, «но нисколько не задевает и не волнует»²¹. Ледяные комплименты по части изобретательно и гладко разработанных «кусков» при пониженной энергии целого наводят на мысли об автоматизированности режиссерского письма. Также с оговорками признавалась «талантливой» музыка Л. Пульвера, «на этот раз выпадающая несколько в вульгарность»²².

Захватанность приемов и тем предыдущими вариантами сказывалась и в работе художника Д. Штеренберга: «Он явно растерялся от количества и суеты. Свое собственное он густо перемешал с чужим и заимствованным. Он переходил от полуконструктивных установок к раскрашенным панно, от вещей – к излюб-

ленным натюрмортам, от шагаловских типов — к картинкам мод»²³. Постановочная изощренность, насыщенность механическими приспособлениями плохо сопрягались с такими элементами наивного искусства, как «прием преломления вещей в детском восприятии (кривые столики, наивные корабли, небоскребы чуть повыше людей и т.д.)»²⁴. Многие мотивы художественного решения восходили к «Путешествию Вениамина III», хотя и достоинства работы Фалька отнюдь не заключались в новизне. Рецензенты, отмечая «высокий уровень» актерского исполнения, предпочтение отдавали мужскому составу, тогда как среди исполнительниц не находили «ничего яркого»²⁵. «На первое место» все привычно ставили Михозэlsa: «Только он один сумел окрасить бытовой характер своей роли трагическими “вечно еврейскими” нотками»²⁶. Но и здесь рецензенты выражались в слагательном наклонении: «Михозэлс давал понять, каким мог бы быть Менахем-Мендель в его исполнении, если бы... его исполнение не было связано»²⁷. Препятствием же оказывалась непреодоленная чересполосица эпизодов, когда артист «должен все время перескакивать из одной полоски в другую»²⁸. Михозэлс, комбинируя ранее опробованные приемы, механически вел сложившийся образ через новые эпизоды: «Из первого варианта он сюда перенес внешние признаки издерганности этого типа людей: и здесь Менахем-Мендель то и дело хватается за воротничок, словно его что-то давит, душит; затем те же внезапные, резкие, порывистые движения»²⁹. Неизменные котелок и зонтик, «семенящая походка», печальный взгляд пришли в спектакль из фильма. Оттуда же и резкий физиологизм, «когда Менахем-Мендель после крупных неудач спешит в уборную: расстройство нервов влечет за собой расстройство желудка»³⁰. Верный своему принципу находить донкихотское в каждом человеке, Михозэлс форсировал финал, где «Менахем-Мендель бешено, неистово, с азартом одержимого устремляется к новым авантюрам (“я горю”, “я лечу”)), но даже преданный биограф обращал внимание на его неестественность: «Зритель ощущает, что пафос этот деланный, надуманный»³¹.

Своих ведущих актеров Михозэlsa и Зускина режиссер часто видел даже не дуэтом, а «двоицей», взаимодополняющими ипо-

стасями единого театрального существа. Как и в случае с «Ночью на старом рынке», Грановский расщепил центральную роль. Зускин впоследствии вспоминал: «Постановщик спектакля предложил мне сыграть человека, сопровождающего Менахем-Менделя, являющегося его тенью. Задача была безумно трудная, так как автором ничего не было сказано в отношении этого образа. <...> Я решил дать его, пользуясь языком контрастов. <...> У Капоте атрофировано все, что развито у Менахем-Менделя»³². Если в «200 000» зускинский «человек воздуха» становился «воздухом без человека», то в новом спектакле «безжизненное, словно мертвая маска, лицо Капоте и его лишенное костей, малоподвижное до анемичности тело на ватных ногах»³³ создавали образ «человека без воздуха».

Реакция критики показала, что формула двуединства пафоса и иронии, которую Грановский разрабатывал на протяжении 1920-х годов, перестала находить понимание и отклик даже в среде тех, кто с сочувствием относился к его поискам. Сама возможность сложного, парадоксального отношения, включающего контрастные смыслы, уходила в прошлое, унося с собой целый спектр художественных исканий. Наступало время того, что Михаил Чехов называл «простыми и прямыми психологиями»³⁴. Примечательно, как критика, уже усвоившая новый вкус, выпрямляла спектакль, если не в одну, так в другую сторону. Например, А. Ценовский абсолютизировал иронию и возмущался «безжалостным смехом над нацией»³⁵, углядев в спектакле чуть ли не антисемитизм. Тогда как О. Литовского тревожило совсем другое: «Никак не следует забывать, что грань между сатирическим осмеянием проклятого прошлого и местечковой романтикой перейти очень легко. И нам кажется, что “Человек воздуха” эту опасность, без сомнения, сигнализирует»³⁶. Судя по всему, Грановский тоже «сигнал» критика услышал, ведь он касался не только «Человека воздуха». Сам его режиссерский метод, как и многое другое в искусстве 1920-х годов, не вписывался в великий поворот, мировоззренческий и художественный.

«Человек воздуха» возвращал к вопросу о будущем ГОСЕТа и в другом отношении, ибо показал, что путь к «обычного типа

образцовой еврейской оперетте»³⁷ открыт. Критики дружно звали театр образумиться и искать спасения в «трудовом пафосе, который охватил всех трудящихся, в том числе и еврейских рабочих и земледельцев»³⁸. Но сложно представить Грановского, преодолевающего «эстетизм» таким образом. О другой возможности, напомним, писал Абрам Эфрос, когда укорял Грановского в том, что «Шекспир, Мольер и Гоголь миновали его подмостки»³⁹. Именно этот путь безуспешно пытался проторить режиссер. На протяжении 1920-х годов пьесы Шекспира, Мольера, Гоголя, Гагенклевера, Верхарна регулярно анонсировались театром как находящиеся в работе и ни разу репетиции не были доведены до премьеры. Европейец Грановский оказался в положении пленника местечковой темы, когда художественные возможности ее развития были исчерпаны в серии блестящих спектаклей, а выйти за ее пределы труппа была еще не готова.

Что же касается «Человека воздуха», режиссер и сам осознавал скромные достоинства спектакля – поначалу включив его в афишу европейских гастролей, Грановский ни разу его не показал.

¹ *Rost N. Granowskij // Der Querschnitt. Bd. 5/1. 1925. S. 458-462.* (Пер. Р. Доктор).

² Премьера «Восстания» Л. Резника (трагический эпизод в 11 картинах) состоялась 6 ноября 1927 года. Композиция спектакля – А. Грановский. Художник – Ис. Рабичев. Композитор – Л. Пульвер.

Штаб восстания: Шпэр – Я. Гертнер, Маро – С. Ротбаум, Бланк, туземец – В. Зускин, Бэла, туземка – Е. Шапиро, Начальник группы повстанцев – Д. Финкелькраут, Начальник баррикады – И. Лурье, Старый туземец – Л. Ней, Provokator – И. Шидло, Яванцы – И. Рогалер, Д. Чечик, Яванки – М. Аскинази, Э. Берковская, И. Дэга, Э. Карчмер, Ю. Карпас, Н. Кругликова, Е. Левитас, А. Мазур, Е. Нович, Беспризорный – Е. Ицхоки, Мать – Л. Ром, Матросы – Г. Луковский, И. Лурье, И. Рогалер, Д. Чечик, Проститутки – Э. Карчмер, Е. Левитас, А. Мазур, Резидент Хорн – М. Гольдблат, Дочь Хорна – Л. Розина, Браун, генерал, начальник штаба – М. Штейман, Макферсон, генерал, командующий войсками – Т. Хазак, Воген, генерал-инженер – И. Шидло, Блэк, начальник охраны – Б. Ингстер, 1-й адъютант – Г. Луковский, 2-й адъютант – И. Лурье, Херст, капитан – А. Баславский, Офицер – С. Зильберблат, Капрал – И. Эдельман, Дамы на приеме у резидента – М. Аскинази, И. Дэга, Ю. Карпас, Э. Карчмер, Е. Левитас, Е. Менес. В эпилоге: рабочий на трибуне – С. Михоэлс.

³ Московский гос. еврейский театр: (Из беседы с А. Грановским) // Новый зритель. М., 1927. № 45. С. 21.

⁴ Там же.

⁵ *Роцин Ян.* «Восстание»: Гос. еврейский театр // Комсомольская правда. М., 1927. № 263. 18 ноября. С. 6.

⁶ *Гидони А.* Колониальные постановки: «Джума-Машид» Г. Венецианова. Театр б. Корша. «Восстание» Л. Резника. Еврейский театр // Современный театр. М., 1927. № 15. С. 230.

⁷ Там же. С. 229.

⁸ *Любомирский И.* «Восстание» в Московском государственном еврейском театре // Жизнь искусства. Л., 1927. № 47. С. 10.

⁹ А. З. «Восстание» // Правда. М., 1927. № 286. 14 декабря. С. 5.

¹⁰ *Любомирский И.* Указ. соч.

¹¹ *Гидони А.* Указ. соч. С. 230.

¹² *Ц[еновский] А.* «Восстание»: (Гос. еврейский театр) // Труд. М., 1927. № 263. 18 ноября. С. 6.

¹³ Протокол заседания комиссии по обследованию положения Государственного еврейского театра от 23 октября 1924 года. Автограф. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 109 об.

¹⁴ «Человек воздуха» по Шолом-Алейхему. Композиция спектакля – А. Грановский. Литературная обработка текстов – И. Добрушин. Художник – Д. Штеренберг. Музыка – Л. Пульвер.

Менахем-Мендель – С. Михозлс, Шейне Шейндел, его жена – Ю. Минкова, их дети – М. Аскинази, Е. Ицхоки, Э. Берковская, Хана Рива, теща Менахема – С. Ротбаум, Менаше, дитя – И. Шидло, Капотэ, Капелюш, Гамбетта – В. Зускин, Я. Гертнер, И. Шидло, Спекулянты – Б. Ингстер, Т. Хазак, И. Рогалер, Нищий – А. Баславский, Хозяйка корчмы – Е. Шапиро, Тендеверенде, маклер – Г. Луковский, С. Зильберблат, Посредник – Б. Ингстер, Ошер, сват – Д. Финкелькраут, Кимбак – М. Штейман, Сонечка, их дочь – Л. Ром, Хозяйка «одесской гостиницы» – Э. Карчмер, Султан – М. Ней, Паша – Б. Ингстер, И. Рогалер.

¹⁵ *Любомирский И.* «Человек воздуха»: (ГОСЕТ) // Жизнь искусства. Л., 1928. № 11. С. 11.

¹⁶ Там же.

¹⁷ *Рыклин Г.* «Человек воздуха»: (ГОСЕТ) // Известия ЦИК. М., 1928. № 60 (3294). 10 марта. С. 5.

¹⁸ *Любомирский И.* «Человек воздуха»: (ГОСЕТ). С. 11.

¹⁹ *Ценовский А.* «Человек воздуха»: (Государственный еврейский театр) // Труд. М., 1928. № 77. 31 марта. С. 6.

²⁰ *Уриэль [Литовский О.]*. «Человек воздуха» в ГОСЕТе // Вечерняя Москва. 1928. № 27 (1282). 26 марта. С. 3.

²¹ Там же.

²² *Ценовский А.* Указ. соч.

²³ *Эфрос А.* Художники театра Грановского // Искусство. 1928. Т. IV. Кн. 1–2. С. 69.

²⁴ *Литовский О.* «Человек воздуха»: (Гос. еврейский театр) // Правда. М., 1928. № 79 (3911). 3 апреля. С. 5.

²⁵ Уриэль [Литовский О.]. Указ. соч.

²⁶ Литовский О. Указ. соч.

²⁷ Рыклин Г. Указ. соч.

²⁸ Там же.

²⁹ Любомирский И. Михозлс. М., 1938. С. 44.

³⁰ Там же. С. 45.

³¹ Там же. С. 46.

³² Цит. по: Зускина-Перельман А. В. Путешествие Вениамина: Размышления о жизни, творчестве и судьбе еврейского актера Вениамина Зускина. Иерусалим—Москва, 2002. С. 411.

³³ Там же. С. 101.

³⁴ Михаил Чехов. Литературное наследие: В 2 т. / Сост. И. И. Аброскина, М. С. Иванова, Н. А. Крымова; Вступ. статья М. О. Кнебель. М., 1995. Т. 1. С. 49.

³⁵ Ценовский А. Указ. соч.

³⁶ Уриэль [Литовский О.]. Указ. соч.

³⁷ Литовский О. Указ. соч.

³⁸ Уриэль [Литовский О.]. Указ. соч.

³⁹ Эфрос А. Указ. соч. С. 74.

Глава 10

«КАЗНИТЬ НЕЛЬЗЯ ПОМИЛОВАТЬ»

Пока Грановский готовил зарубежные гастроли, хронические финансовые проблемы приняли катастрофические очертания.

Предпринятая правительством всеобъемлющая реорганизация государственных театров усугубила положение ГОСЕТа. Согласно постановлению Совнаркома от 7 августа 1925 года, ГОСЕТ, как и большинство других театров Москвы и Ленинграда, сохраняющих статус государственных, был переведен «на самоокупаемость, – без права пользования какой-либо дотацией со стороны государства»¹. Но, в отличие от других, еврейский театр был отправлен в пучины хозрасчета без списания прежних долгов и без оборотных средств.

Положение ГОСЕТа изначально определялось как безнадежное. В Управлении государственными академическими театрами возникли свои соображения о том, как можно решить его проблему.

3 октября 1925 года заместитель управляющего УГАТ Г. А. Колосков направляет докладную записку в Наркомпрос:

«В № 223 “Известий ЦИК СССР” от 30-го сентября с.г. помещена была телеграмма из Харькова о том, что Совнарком УССР постановил организовать на Украине Государственный еврейский театр.

Государственный еврейский театр в Москве не может оправдать своего существования и является безнадежно дефицитным. Обстоятельство это достаточно известно и Наркомпросу, и другим высшим государственным органам, вследствие чего вопрос о переброске Еврейского театра на Украину выдвигался уже ранее комиссией Совнаркома.

Ввиду этого, Управление госактеатрами, в дополнение к возбужденному перед тем основному своему предложению об исключении названного театра из сети государственных академических театров, просит Наркомпрос в связи с упомянутой заметкой в “Известиях ЦИК СССР” возбудить перед ЦК РКП /б/ вопрос о переводе Государственного еврейского театра из Москвы на Украину.

Все преимущества такого разрешения вопроса несомненны и очевидны, так как, с одной стороны, выведут Еврейский театр из состояния дефицитности, а с другой стороны, избавят Наркомпрос Украины от излишних затрат на организацию театра»².

6 октября заместитель наркома Покровский ставит свою резолюцию: «т. Яковлевой³ на распоряжение». А В. Н. Яковлева переправляет на исполнение «т. Егоровой»: «Надо написать в Агитпроп ЦК т. Сырцову⁴. Получите указание». Возможность радикально избавиться от ГОСЕТа всех воодушевила. Машина заработала.

В те же дни в Наркомпрос Украины уходит телеграмма за подписью В. Н. Яковлевой: «Ввиду постановления Совнаркома УССР об организации Государственного еврейского театра, Наркомпрос РСФСР просит сообщить Ваше мнение о возможности перевода Государственного еврейского театра, хорошо знакомого Украине по гастролям. Перевод театра на Украину избавит ВКП Украины от затрат на организацию театра. В случае вашего согласия данное предложение будет поставлено на утверждение высших инстанций»⁵.

13 октября Варвара Яковлева обращается к С. И. Сырцову с тем, чтобы перевести вопрос в стадию достаточно представительного решения:

«Однажды я имела уже с Вами разговор относительно положения Московского государственного еврейского театра о том, что он является безнадежно дефицитным и что его пребывание в Москве совершенно нецелесообразно, ибо отсутствует та связь, которая должна существовать между этим театром и теми трудовыми массами еврейства, которые театр должен по идее обслуживать.

Конечно, целесообразнее всего было бы перебросить московский театр в центр еврейского населения, где он, несомненно,

принес бы большую пользу и, по всей вероятности, вышел бы из состояния дефицитности.

В связи с постановлением Совнаркома УССР об организации на Украине Государственного еврейского театра и опираясь на мой разговор с Вами, Наркомпрос просит Вас созвать при Агитпропе специальное совещание с привлечением представителей Украины по вопросу о переводе Московского государственного еврейского театра на Украину. Желательно, чтобы это совещание прошло под Вашим руководством, так как между Наркомпросом и подотделом Национальностей Агитпропа имеются по данному вопросу принципиальные расхождения.

Просьба организовать совещание в течение ближайших недель»⁶.

Состоялось ли совещание и к какому пришли решению, установить не удалось. Но Наркомпрос Украины свое решение высказал весьма определенно в письме от 10 декабря 1925 года:

«В ответ на Ваше отношение от 30 октября за № 779-61 о переводе государственного Еврейского театра на Украину, Наркомпрос УССР сообщает, что ввиду уже произведенных подготовительных работ и открытия сезона Еврейского государственного театра на Украине, Наркомпрос УССР вынужден от перевода ГОСЕТа на Украину отказаться»⁷.

В ходе перезвонов и согласований голос в защиту ГОСЕТа прозвучал лишь единственный раз. Александр Чемеринский, секретарь ЦБ Евсекций, обратился непосредственно к Сырцову:

«Прилагаю при сем заметку в “Вечерней Москве”⁸ от 25 ноября 1925 года, которая публично подводит итог кампании за закрытие Еврейского государственного театра, каковая кампания ведется из Наркомпроса, считаю необходимым обратить ваше внимание на следующие обстоятельства:

Кампания ведется исключительно против *еврейского* театра, единственного в РСФСР.

В годы *голода* и *разрухи* театр пользовался поддержкой государства. В последние *менее голодные* годы он получал незначительную субсидию по сравнению с нееврейскими театрами. В

последнее время поведена была борьба за лишение субсидии и изъятие из списка государственных театров. Постановлением Совнаркома театр оставлен государственным, но лишен субсидии и переведен на хозрасчет.

Наркомпрос этим не удовлетворился. Не уплатив даже следуемых денег до снятия с хозрасчета, Наркомпрос повел кампанию за выселение театра из Москвы. Распространялись слухи о желании Белоруссии забрать театр, пытались навязать театр Украине, делались публичные выступления.

В театре назначались ревизия за ревизией. Ему не давали спокойно работать, несмотря на то, что он на хозрасчете и что ему не дается из государственных средств ни гроша, а существующее имущество составилось в значительной мере из средств еврейских общественных организаций.

Эта кампания за закрытие Еврейского государственного театра ведется параллельно с протезированием древнееврейского сионистского театра “Габима” и еврейского желтого халтурного театра Клары Юнг⁹ в Москве, – кому-то нужно оставить эти чужие и враждебные нам театральные предприятия монополистами в Москве.

Еврейский государственный театр стал могучим орудием нашей политической борьбы, завоевав себе почетное имя в международном театральном мире (почетный диплом на парижской Художественной выставке¹⁰).

В борьбе с еврейской контрреволюцией и сионизмом в Польше и Америке театр служит лучшей иллюстрацией национальной политики по отношению к еврейским массам.

Кому-то нужно вырвать это орудие из наших рук.

Даже в отношении дефицитности по сравнению с другими государственными театрами, Еврейский государственный театр имеет меньше дефицита (см. Приложение), а посещают его рабочие, служащие, пролетарское студенчество. Для нэпманов же и сухаревцев имеются “Габима” и Клара Юнг, которые никто закрывать не собирается.

Нет сомнения, что заметка в “Вечерней Москве” была немедленно передана за границу, к великой радости наших врагов.

Ставя это дело, как вопрос национальной политики, очень прошу Вас, тов. Сырцов, принять меры к прекращению преследований Еврейского государственного театра»¹¹.

Руководство Наркомпроса вело переписку с Агитпропом без согласования как с собственным Еврейским отделом, так и Совнацменом, а именно в ведении этих инстанций и находился ГОСЕТ. 17 декабря исполняющий обязанности заведующего Совнацменом В.Ф.Лиэ¹² и заведующий Еврейским отделом С.А.Палатник¹³ отправляют в коллегия Наркомпроса письмо, к которому прилагают Докладную записку дирекции ГОСЕТа, где Алексей Грановский свел воедино все обиды и сформулировал выводы:

«Перевод или ликвидация театра – явление равносильное.

Театр состоит не из мертвого инвентаря, а из живых работников, без которых все его материальные ценности стоят гроши.

Перебросить ГОСЕТ с его 150–160 постоянными работниками в Харьков или Минск – задача невыполнимая, ибо если даже допустить невероятное, что все поедут, то придется перебросить 400-500 человек, считая семьи. А так как громадные средства, потребные на это, никем отпущены быть не могут – то самый факт постановления о переводе равносильен закрытию.

ГОСЕТ силен не столько своими индивидуальными силами, сколько своим мощным ансамблем, работающим плечо в плечо с первого дня существования ГОСЕТа как театра.

Наконец, целый ряд работников, органически спаянных с театром, как Альтман, Фальк, Рабинович, Крейн, и руководитель театра настолько кровно связаны в своей работе с Москвой, что вопрос об их переезде отпадает сам собой.

Мотивы, которые могли бы оправдать перевод театра в такой центр, как Харьков, не существуют, ибо Харьков в смысле еврейского пролетарского центра является той же Москвой. А в смысле количества еврейского населения вообще Москва стоит выше Харькова. Что же касается вопроса обслуживания таких крупных пролетарских центров, как Киев, Гомель, Одесса, Минск и т.д., то

театр эту работу выполнял, давая ежегодно около 100 гастрольных спектаклей в этих центрах, не получая для этого никаких специальных субсидий.

Значение же ГОСЕТа, как центрального показательного учреждения, вместе с переводом сведется почти к нулю, ибо он теряет настоящую связь с теми источниками, которые его создали и беспрестанно питают»¹⁴.

18 декабря 1925 года Грановский направляет А. И. Чемеринскому письмо:

«При сем препровождаю для согласования проект письма тов. Яковлевой с копией учреждениям, указанным в заголовке письма.

Факты, заставляющие меня ставить вопрос так резко, многочисленны. Привожу некоторые из них:

1) В начале текущего сезона мы получили 26 000 ссуду от Госбанка. Ходатайство наше поддерживала замнаркома тов. Яковлева и ЦБ, Проформа банк запросил тов. Колоскова, ответ которого гласил “не давать ни под каким видом – театр уезжает в Америку и неизвестно когда вернется”. Ответ равносителен убийству театра, если бы банк с ним считался.

2) Факт с задолженностью.

3) Интервью, данное тов. Колосковым представителю “Красной газеты” т. Родину, в котором тов. Колосков указал, что наш театр нужно спровадить в БССР или УССР и просил о нем не писать “ни хорошо, ни плохо”.

4) Заявление председателя Союза, что наш театр ликвидируется.

5) Заявление тов. Юматова, производившего ревизию театра от имени Управления “ну и не любят же вас в управлении” и о том предвзятом отношении, которое у него было, когда он явился к нам на ревизию.

Такие факты бесчисленны. Самый замечательных факт, что ни замнарком тов. Яковлева, ни управляющий Гостеатрами тов. Экскузович, ни его заместитель по Москве тов. Колосков в нашем театре *не были ни разу*. И становится непонятным, на основании чего строится их мнение о театре. Театр наш рассматрива-

ется, исключительно, как объект ревизий и финансового контроля – совершенно не принимая во внимание ни его продукцию, ни его значение»¹⁵.

В проекте письма Варваре Яковлевой, который Грановский приложил к письму Чемеринскому для согласования, вопрос был поставлен ребром:

«Обстоятельства из повседневной жизни Государственного еврейского театра вынуждают дирекцию поставить на разрешение вышестоящих органов вопрос о Государственном еврейском театре вообще и о взаимоотношениях театра с Управлением академических театров в частности.

Необходимо со всей категоричностью и полностью выявить, чем является вверенный мне театр в общей системе государственных театров.

Признаваемый формально театром государственным, Еврейский театр не может за последнее время отметить в своем бытии ничего такого, что по существу выявляло бы положительные признаки государственного учреждения.

Политика Управления академическими театрами в повседневной жизни театра характеризуется таким отношением Управления к театру, которое может быть названо, в лучшем случае, недоброжелательным.

Управление академическими театрами, не оказывая театру никакого содействия в преодолении тех препятствий, которые возникают на пути театра, не дает себе труда вникнуть в сущность работы театра в целом и лишь рассматривает Еврейский театр, как элемент ревизуемый.

Государственному еврейскому театру не указывают, чего собственно от него добиваются, и поэтому надлежит вопрос поставить на этот раз со всей ясностью.

Если Государственный еврейский театр, сумевший за пять лет существования в исключительно неблагоприятных условиях поставить театральное дело так, чтобы занять одно из первых мест в театральной жизни нашего Союза, завоевать прочное положение в культурной жизни еврейских трудящихся масс, как СССР, так и за границей, должен быть признан учреждением,

дальнейшая деятельность которого нецелесообразна, то нужно это открыто и прямо сказать.

Если руководитель этого учреждения признается несоответствующим своему назначению, то надлежит его устранить.

Но если надлежащих предпосылок для таких выводов не существует, то Управление академическими театрами должно изменить свою политику и поставить театр в те условия, в которых он находился до текущего сезона.

Театр не хочет думать, что его ставят в положение пасынка только потому, что он – театр еврейский, но считает, что жизнь потребовала исчерпывающего выявления положительных признаков, которые обеспечивали бы театру нормальную работу.

Отношение Управления академическими театрами к Государственному еврейскому театру уже привлекает внимание ряда учреждений, извне имеющих возможность с этим сталкиваться.

Одним из достаточно убедительных фактов того, что это бросается в глаза весьма резко, служит прилагаемая при сем копия отношения Мосгубрабиса от 15 декабря 1925 года за № 11940, в коем подчеркиваются вышесказанные мною особенности отношения Управления академическими театрами к Государственному еврейскому театру.

Целый ряд подобных фактов, с еще большей полнотой характеризующих это отношение, могут быть мною засвидетельствованы, если мне это предложат.

Заявляя об изложенном, я вынужден просить о нижеследующем:

1) Если отношение Управления академических театров является вытекающим из работы Государственного еврейского театра, то лишить таковой звания государственного.

2) Если корень зла во мне, как его руководителе, то устранить меня от должности.

3) В противном случае обратиться Государственный Еврейский театр в составную часть Управления Гостеатрами не по одному названию»¹⁶.

2 марта 1926 года на заседании президиума коллегии Наркомпроса под председательством Луначарского Алексей Гранов-

ский выступает с ходатайством «об увеличении ссуды в Госбанке до 60 000 рублей и об отпуске Совнаркомом 60 000 рублей на строительные работы». Президиум принимает следующее в целом благоприятное решение:

а) разрешить Государственному еврейскому театру увеличить свой кредит в Госбанке до 60 000 рублей;

б) поручить комиссии в составе представителей Совнацмена, Финподотдела и УГАТа в двухнедельный срок обследовать хозяйственно-материальную работу театра;

в) поручить Совнацмену представить на подпись т. Луначарскому обращение к правительствам УССР и БССР по вопросу о финансировании Евгостеатра;

г) поручить АОУ¹⁷ организовать технический осмотр театра на предмет решения вопроса о целесообразности проектируемой театром перестройки.

О результатах доложить президиуму коллегии Наркомпроса в недельный срок»¹⁸.

Вероятно, решения назначенной комиссии были отнюдь не в пользу театра. Выдержав паузу в ожидании какой-либо определенности и не дождавшись ее, Грановский пишет 13 марта 1926 года заявление об уходе:

«Причина, заставляющая меня уйти из МГЕТ, в коротких словах сводится к следующему.

С 1-го сентября 1925 года вверенный мне театр был переведен на хозрасчет, и с того же числа я был фактически превращен в антрепренера нашего театра.

Отношения УГАТа с того момента, как мы стали “самостоятельной” хозяйственной единицей, выражалось преимущественно в ревизиях и обследованиях. Иногда отношение УГАТа к нам приобретало явно враждебный характер, причем УГАТ ни одного часа не скрывал своего мнения, что нам не место в сети УГАТа.

Я обращался в Евбюро Наркомпроса, затем к замнаркому тов. В. Н. Яковлевой и, наконец, в коллегию Наркомпроса с просьбой рассмотреть отношение УГАТа к ГОСЕТу.

К сожалению, этот вопрос никем не разбирался, а коллегия на последнем заседании точно также оставила в стороне мою жалобу (должно быть из-за неявки тов. Колоскова).

В такое же безвыходное положение ставит все время администрацию театра Мосгубрабис, который не хочет вникнуть в положение театра и учесть специфические особенности, как производственной единицы, ГОСЕТа. Становясь всегда на “формальную” точку зрения, как в вопросах взаимоотношений администрации и работников, так и взаимоотношений администрации и Союза, Мосгубрабис поставил администрацию театра в совершенно безвыходное положение.

6 лет я стоял во главе государственного и общественного учреждения – Московский государственный еврейский театр. В течение седьмого года существования театра я должен был, ввиду создавшихся условий, переменить почетное звание директора Московского государственного еврейского театра на положение антрепренера.

Я неоднократно указывал, что ГОСЕТ может существовать только при следующих условиях:

1) наличие оборотных средств, достаточных для систематической производственной работы – тогда театр, безусловно, будет бездефицитным;

2) установление нормальных взаимоотношений с УГАТом;

3) установление нормальных отношений с Союзом;

4) пересмотр личного состава театра и

5) выработка точного положения о театре, утвержденного соответствующими органами.

Условия эти, как показала практика последнего сезона, очевидно не осуществимы»¹⁹.

Следом Грановский составил короткую записочку в коллегия Наркомпроса и копию отправляет прочим заинтересованным организациям (УГАТ, ЦК Рабис, Губрабис, ЦБ Евсекций при ЦК ВКП, Еводдел Наркомпроса):

«Ввиду создавшегося положения в театре:

1) отсутствие оборотных средств;

2) создавшиеся взаимоотношения с УГАТом;

3) неправильное, на мой взгляд, отношение Губотдела Союза к администрации театра

я вынужден просить об освобождении меня от занимаемой должности директора Московского государственного еврейского театра с 27-го сего марта.

Убедительно прошу в срочном порядке указаний, кому сдать дела»²⁰.

Заявление Грановского было рассмотрено в тот же день 13 марта 1926 года на заседании ЦБ Евсекций. По поводу «Положения Еврейского государственного театра» выступали Литваков, Палатник, Грановский.

«Постановили:

а) Считать невозможным уход тов. Грановского из театра.

б) В связи с ненормальной атмосферой, созданной вокруг и внутри театра, приведшей к отказу т. Грановского, просить коллегия Наркомпроса возложить на комиссию всестороннее обследование всех обстоятельств работы театра, соответственно расширить состав комиссии театра.

в) Весь материал, сообщенный на заседании ЦБ передать в комиссию.

г) Ввиду серьезного положения театра, просить комиссию Наркомпроса срочно рассмотреть дело о положении Еврейского государственного театра»²¹.

Вероятно, речь идет о той же комиссии, которая была образована решением президиума коллегии Наркомпроса от 2 марта.

Грановский обращается к ее члену С. Палатнику с письмом, в котором усматривает истоки нынешнего положения театра в недрах самого театра:

«Я пользуюсь случаем проведения обследования театра, чтобы обратить Ваше внимание на те нездоровые условия, которые создались вокруг меня как руководителя учреждения.

Я совершенно не понимаю и не могу объяснить себе причины полной перемены отношений УГАТа к нашему театру, начиная с августа прошлого года. Я должен указать, что за все время я не получал а) никакого указания на неправильность моего руко-

водства, б) ни одного замечания по существу ведения дела, в) ни одного специально инструктирующего указания после ревизии и обследований и г) конечно, ни одного привлечения к ответственности за неправильные действия.

Если сюда еще прибавить, что в прошлом сезоне был такой случай: по делу театра мне пришлось быть у тов. *Колоскова* с двумя партийцами, тт. *Альтишуллером*²² и *Литваковым*. Я изложил существо дела и хотел как беспартийный уйти, оставив 3-х партийцев для обсуждения вопроса. Тов. *Литваков* обратился к тов. *Колоскову* с предложением, чтобы я ушел. Тов. *Колосков* настоял на том, чтобы я остался, указывая, что я тот красный директор, которому он абсолютно доверяет даже в секретных вопросах и т.д. Значит, совершенно ясно, что у меня должно было сложиться впечатление, что все мои действия правильны. Так оно и было. Враждебное отношение, проявленное УГАТом в этом сезоне при официальном одобрении (отсутствие указания на неправильность есть одобрение) моих действий, заставляет меня искать причину этого, и я прихожу к выводу, что причина кроется в той общей атмосфере, которая была создана вокруг меня.

С ней-то я и хочу Вас познакомить.

С некоторых пор (около года) каждому моему шагу сопутствует донос, инсинуация и клевета. Идет это изнутри театра.

Центральное бюро Евсекций получает указания на “преступления”, которые я свершил. ГПУ получает какие-то сведения о том, что я собираюсь эмигрировать с театром в Америку. (Точно указать орган, которому это сообщалось, не могу, но думаю, что тов. *Литваков* знает это подробно – мне неудобно ему ставить такие вопросы.) Военным властям доносится, что я освобождаю работников незаконно от воинской повинности (вызываюсь к следователю по особо важным делам), хотя я действую через Вас, Наркомпрос и все официальные учреждения. Союз информируется (я, конечно, фактов точно указать не могу), искаженно и сознательно дискредитируя меня (материал Вы найдете, я думаю, у товарищей из ЦБ Евсекций), да и тов. *Колосков* в конце прошлого сезона указал в моем присутствии тт. *Литвакову* и *Альтишулле-*

ру, что “пока такие-то мерзавцы не будут спущены с лестниц театра, не удастся установить нормальных взаимоотношений с Союзом”. И т.д. и т.д.

Каждый Губком по пути следования театра во время гастролей информируется явно сознательно в извращенном виде.

Я уже раз вынужден был обратиться в ЦБ с просьбой обследовать театр, и партийная пятерка неделю обследовала театр.

Там вы, вероятно, найдете материалы по обследованию, обещающие этот вопрос.

Изложенные условия красноречиво говорят, что при таком положении мне в театре работать невозможно. Возьмем хотя бы такой вопрос. Вы знаете, что я в течение 1 ½ лет неоднократно обращался в ЦБ с просьбой назначить правление с участием партийных товарищей и дать мне помощника по хозяйственно-финансовой части – партийца.

Почему назначенное ЦБ Евсекций правление не приступило к работе? Если Вы разберете этот вопрос, то вы увидите, что дискредитируюсь не только я, но и товарищи партийцы, безупречность которых всем слишком очевидна, чтобы о ней распространяться. Я считаю, что Вы, как единственный партиец в комиссии, должны, обследуя театр вообще, обследовать и этот вопрос.

Тогда многое из создавшегося положения станет Вам ясно»²³.

26 марта комиссия закончила свою работу, о чем В. Н. Яковлева немедленно уведомила А. К. Аболина²⁴, заместителя заведующего Агитпропа, и запросила материалы заседания в ЦБ Евсекций от 13 марта.

6 апреля президиум коллегии Наркомпроса на своем заседании заслушал доклад комиссии по обследованию хозяйственно-материальной работы Государственного еврейского театра и постановил:

«1.

Принимая во внимание культурную и художественную ценность Государственного еврейского театра для еврейских трудовых масс, а также учитывая его политическое значение, считать желательным сохранение театра в Москве и принять меры к обеспечению его существования и перехода на бездефицитность.

Для этого необходимо:

а) просить Совнарком об отпуске из резервного фонда 30 000 руб. на покрытие задолженности театра и ликвидации сезона, и 20 000 руб. в виде ссуды на оборотные средства театра;

б) просить Совнарком предложить Главсоцстраху списать задолженность театра по соцстраху в размере 4 000 руб.;

в) ходатайствовать перед Госбанком о пролонгации на год взятой у него ссуды;

г) списать долг театра УГАТу в сумме 17 913 руб.;

д) добиться предоставления театру в 26/27 году субсидии в размере 20 000 руб.

2.

Образовать правление из 3-х лиц в составе директора, его заместителя и представителя ЦБ Евсекций при ЦК ВКП (б), причем должности членов правления не должны быть платными.

Поручить УГАТу совместно с правлением театра пересмотреть личный состав театра; как артистический, так и технический»²⁵.

Во исполнение пункта о создании правления ГОСЕТа заместитель заведующего Агитпропом С. Диманштейн и секретарь ЦБ Евсекций А. Чемеринский делегируют в его состав в качестве представителя ЦБ Евсекций М. Литвакова.

На основании этого решения А. В. Луначарский пишет докладную записку в Совнарком, копию которой отправляет в Наркомфин:

«23 апреля 1926 года на заседании Совнаркома было рассмотрено «ходатайство Наркомпроса об оказании денежной помощи Московскому государственному еврейскому театру». Было принято решение: «Поручить т. Луначарскому согласовать предварительно с т. Молотовым вопрос о материальном положении Московского государственного еврейского театра и о дальнейшем его существовании»²⁶. Решение Совнаркома не внесло ясности, а только отправило вопрос на новые согласования с тревожащими словами насчет «дальнейшего существования» театра.

Но решение президиума коллегии Наркомпроса о финансовой поддержке театра так и осталось на бумаге. 18 мая 1926 года Мария Фрумкина пишет письмо В. М. Молотову:

«С тех пор, как мы у Вас были, дело еврейского театра лежит без движения. Они уехали на гастроли в Киев, делают там сборы, но эти деньги тратят на уже объявленную там постановку, а частью на покрытие новой задолженности, без которой не могли бы выехать. Они голодают. Дело запутывается с каждым днем. Без срочной помощи театр погибнет, а ликвидация обойдется гораздо дороже, чем помощь.

Т. Богуславский²⁷ требует постановления секретариата.

При сем прилагаю копию обращения в Политбюро, подлинник которого подписан некоторыми ответственными работниками-коммунистами, а также дополнительные материалы (отзывы печати – частично, да справки о финансовом положении, постановление коллегии Наркомпроса).

Убедительно прошу поставить вопрос, если не на Политбюро, то на Секретариате и вызвать Шлейфера²⁸ или Альского²⁹ и меня»³⁰.

Тексту обращения в Политбюро, который упоминает М. Фрумкина, предшествовал проект, гораздо более энергичный и жесткий:

«ГОСЕТ почти все время своего существования находится под угрозой закрытия. Еще в 1922 г. поднимался вопрос о его снятии с госснабжения. Это было предотвращено только вмешательством тов. Сталина. Затем был поднят вопрос об исключении его из списка гостеатров. Лишь особыми усилиями удалось это предотвратить. Затем этот театр оказался единственным из государственных академических театров, которому не была списана задолженность Управлению госактеатрами. Будучи лишен субсидии и переведен на хозрасчет, театр не получил никакой хотя бы самой ничтожной дотации на этот переход. Это поставило его в совершенно безвыходное положение. Поставив театр в условия, при которых он не может не быть дефицитным, Управление этим не ограничилось и подняло вопрос о выселении театра из Москвы ввиду его дефицитности.

Это отношение к театру тех органов, которые призваны его охранять и защищать, внесло деморализацию в среде рабочих и служащих театра. Это создало почву для склок всякого рода, в которых, к сожалению, замешан единственный в театре артист-коммунист тов. Крашинский, что в свою очередь отразилось и на отношении профсоюза. Все вместе взятое создало невозможную атмосферу вокруг театра. Талантливейшие работники, ценой невероятных усилий и жертв создавшие театр из ничего, подвергаются травле, напоминающей ольденбергеровщину³¹.

Мы не можем освободиться от мысли, что руководитель гостеатров тов. Колосков руководится по отношению к театру тем хвостистским отношением к усиливающимся в Москве антисемитским настроениям, которое, к сожалению, встречается иногда среди работников наших советских органов. Если мы в этом ошибаемся, то, во всяком случае, здесь имеется налицо полное игнорирование национально-политического момента. Это диктует Управлению гостеатрами *недопустимое* отношение к огромной ценности культурному делу, гибель которого не только самым болезненным образом была бы воспринята еврейскими трудящимися массами, но и была бы использована заграничной печатью для травли против СССР»³².

Последующая доработка проекта привела к сумме традиционных политических формул:

«До нашего сведения дошло, что предполагается, что Московский государственный еврейский театр снимается со списков гостеатров и лишается субсидии. Это было бы равносильно полному закрытию театра.

Ввиду этого мы считаем своим долгом обратиться к Политбюро ЦК со следующим заявлением:

1) Московский государственный еврейский театр (бывший Камерный) за время своего существования (с 1919) приобрел любовь и популярность со стороны еврейских трудящихся масс СССР и снискал себе известность в художественных кругах, как СССР, так и за границей.

2) ГОСЕТ пользуется общим признанием, как высокохудожественный театр. Это по поводу всякой его постановки отмеча-

лось как специально художественной прессой, так и советской, и партийной, и профсоюзной печатью СССР (московские “Правда”, “Труд”, “Прожектор”, “Печать и революция”; харьковский “Коммунист”, и др.).

3) ГОСЕТ признан как революционный, насквозь советский театр, как подлинное художественное детище Октябрьской революции. В то же время он признан лучшим национальным театром в СССР, единственным показательным театром национальностей нерусского языка.

4) ГОСЕТ, как ни один театр, тесно связан с рабочими массами, с партийными, советскими, профсоюзными и комсомольскими организациями. В течение трех лет выезжал на продолжительные гастролы в РСФСР, УССР и БССР по вызовам местных парткомов, исполкомов и профсоветов. Театру всюду устраивались руководящими органами партийными, советскими и профсоюзными организациями восторженные приемы и чествования, преподносились адреса, грамоты и даже почетное красное знамя.

5) На Украине, Белоруссии и отчасти в РСФСР ГОСЕТ пользуется признанием также и со стороны нееврейских масс. Из Гомеля, например, театр выезжал (по заданию Губкома) в Новобелицу к красноармейским частям, где после спектакля происходило полное братание красноармейских частей с коллективом театра. То же происходило в других городах относительно других групп нееврейских трудящихся.

6) Театр пользуется большой известностью за границей среди еврейских масс Америки, Польши, Литвы и других, которые его рассматривают, как одно из высших достижений культуры нацменьшинств, в особенности еврейского меньшинства, возможное только при советском строе.

7) ГОСЕТ пользуется большой популярностью также в культурно-художественном мире Западной Европы и Америки. Уже создана на иностранных языках большая литература о ГОСЕТе, как об одном из крупнейших явлений в искусстве СССР, созданном революцией.

8) В настоящее время, когда в Польше специально инсценируется комедия польско-еврейского “соглашения” с целью облег-

чения мининделу Скшинскому³³ его миссии в Америке, было бы особенно вредным и нежелательным закрытие из-за скромной субсидии (50 000 руб. в год) одного из крупнейших и ценнейших учреждений советской художественной культуры, созданного революцией в еврейской среде.

9) Для еврейских трудящихся масс СССР закрытие театра, с которым они сроднились и о котором на еврейском языке существует уже целая литература, было бы большим ударом.

Ввиду вышеизложенного просим Политбюро распорядиться об оставлении театра в числе гостеатров и сохранении за ним его скромной дотации»³⁴.

29 апреля комиссия во главе с С. Палатником, Д. Елифановым³⁵, созданная на заседании президиума коллегии Наркомпроса, представила свой отчет. Приведем ее выводы:

«Финансовое положение ГОСЕТа тяжелое.

Театр был переведен на хозрасчет без оборотных средств, с крупными долгами, при непроизводительных затратах по отмененной заграничной поездке, без подготовки к зимнему сезону, без новых постановок. При таком напряженном финансовом положении не были приняты своевременные меры по возможно максимальному сокращению расходов, и дирекцией театра не был взят курс на жесткую экономию»³⁶.

28 мая 1926 года Совнарком снова рассмотрел «ходатайство Наркомпроса об оказании денежной помощи Московскому государственному еврейскому театру» и принял следующее решение:

«1. Считать невозможным в настоящее время отпуск каких-либо средств для оказания помощи Московскому государственному еврейскому театру.

2. Предложить Наркомпросу принять меры внутреннего организационного характера, которые могли бы облегчить настоящее положение указанного театра и обеспечить дальнейшее его существование в Москве.

Опротестовано Наркомпросом»³⁷.

Осенью 1926 года Грановский снова вернулся к вопросу о зарубежных гастролях. В августе к нему обращается импресарио Ф. Шалапина Михаил Кашук и «покорнейше просит не отказать в

любезности сообщить, в каком положении находится вопрос о поездке Вашего театра в заграничное турне»³⁸. Грановский вступает в переговоры даже по поводу выступлений в Аргентине: «Московский академический еврейский театр предполагает в сезоне 1927–1928 года устроить большое турне – Европа, США, Аргентина»³⁹. В ноябре Грановский лично ведет одновременную переписку с тремя немецкими антрепренерами: А. Букумом, Отто Мертенсом и Норбертом Зальтером. Последний постепенно оттесняет всех других и становится главным адресатом. На фирменном бланке Зальтера обозначена его специализация как антрепренера «Опера и концерт». По левому полю расположен список тех, кто воспользовался его услугами. Среди них великие дирижеры – Отто Клемпер и Бруно Вальтер. Вероятно, насыщенность спектаклей Грановского музыкой позволяла Зальтеру рассматривать его театр как музыкальный.

Вопрос о зарубежных гастролях обсуждался на заседании правления театра 25 ноября, и здесь возникли неожиданные осложнения. Член правления и заведующий Еврейским отделом Совнацмена С. А. Палатник так сформулировал свое особое мнение в письме от 27 ноября 1926 года, адресованном в ЦБ Евсекций:

«На заседании правления ГОСЕТа от 25-го ноября с.г. стоял вопрос о поездке театра за границу в марте месяце 1927 года, причем, по плану Грановского, театр, посетив крупные города Европы, должен вернуться к празднованию 10-летия Октября в Москву и по проведении празднеств поехать в Америку. При обсуждении вопроса в правлении не было достигнуто единогласия, причем я настаивал, что театр может ехать за границу только лишь в будущем сезоне после проведения Октябрьских празднеств. Основанием для отказа от плана Грановского послужил для меня весь опыт поездок театра по провинции и затруднений, с какими театр открывает начало сезона.

Ввиду того, что неучастие театра в Октябрьских празднествах будет большим политическим уроном для ГОСЕТа, я не считаю для себя возможным разрешение вопроса о поездке ГОСЕТа в марте месяце 1927 года без соответствующей партийной директивы и прошу ЦБ Евсекций обсудить вопрос о целесообразности

поездки театра за границу до подготовки и проведения Октябрьских празднеств.

Тов. Литваков план Грановского поддерживает, хотя в предварительной беседе между нами расхождения в этом вопросе не было. Он также согласился передать вопрос на окончательное решение ЦБ Евсекций»⁴⁰.

Алексей Грановский также отправляет депешу в ЦБ Евсекций на имя А. И. Чемеринского, где пытается развеять сомнения Палатника и доказывает, что театр сможет внести свой достойный вклад в празднование десятилетней годовщины Октябрьской революции:

«На заседании правления Московского государственного еврейского театра от 25 ноября 1926 г. при рассмотрении вопроса о заграничной поездке театра март–сентябрь 1927-го года, член правления театра тов. Палатник не присоединился к постановлению правления.

Московский государственный еврейский театр уезжает в заграничную гастрольную поездку март–сентябрь 1927 года, причем до отъезда должны быть закончены подготовительные работы к спектаклю в честь 10-летия Октября, а план поездки должен закончиться не позже 15–20 сентября с тем, чтобы театр минимум за 1 ½ месяца до торжеств вернулся в Москву.

Тов. Палатник просил дать ему возможность по этому вопросу получить партийную директиву, а до того времени вопрос с повестки снять.

Настоящим я прошу Вас дать соответствующую директиву по означенному вопросу члену правления Московского государственного еврейского театра от ЦБ Евсекций тов. Литвакову.

При рассмотрении настоящего вопроса прошу Вас принять во внимание следующие соображения:

1) Заграничные гастроли *ни в какой мере и ни при каких условиях* не могут явиться помехой проведению Октябрьских торжеств, так как подготовительные работы к торжествам начнутся не позже декабря с.г. План гастрольный предусматривает последний гастрольный спектакль 11-го сентября, т.е. *за 2 месяца* до торжеств. Никаких “непредвиденных” случайностей быть не

может, кроме нежелания вернуться в СССР, мысль о чем, я надеюсь, совершенно исключена.

2) В прошлом сезоне гастролы были сорваны, и нами был нарушен ряд договоров с зарубежными фирмами и театрами, что вызвало возмущение нами. С невероятным трудом, используя все свои связи, мне удалось в настоящем сезоне наладить переговоры, которые протекают для нас блестяще. Нами заключены соглашения с тремя крупнейшими европейскими фирмами Мертенс (Берлин), Зальтер (Берлин) и Акц. О-во Букум (Вена) на организацию наших гастролей. Сорвать дело сейчас – это значит навсегда дискредитировать себя с деловой стороны и навсегда лишиться возможности проводить европейские гастролы.

3) Переговоры о гастролях я вел на основании директивы ЦБ Евсекций и согласованно со всеми соответствующими органами и организациями.

4) Лично для себя я не считаю возможным отмену гастролей в настоящем сезоне по следующим мотивам:

а) Я не могу и не хочу явиться для европейского театрального мира мальчиком, чье слово – гроша ломаного не стоит.

б) Я не хочу быть нелепым исключением из всей сети наших Гостеатров, которые ежегодно почти показывают свои работы Европе (Камерный, МХАТ I-ый, МХАТ II-ой, Вахтанговцы и т.д.) причем я должен показать свои лучшие работы (“200 000”, “Колдунья”, “Ночь на старом рынке”) через 6 лет после их возникновения – что для меня, как для художника, является совершенно и абсолютно неприемлемым.

5) Существует еще целый ряд менее важных, но существенных причин, говорящих за необходимость проведения гастролей в настоящем сезоне, как-то необходимость капитального ремонта, который отнимет 5 месяцев (куда нам деваться без крупного дефицита на это время и т.д.).

Так как я приступил к организации гастролей, имея санкцию ЦБ Евсекций, и так как нет *ни единой малейшей причины* для отмены их и, принимая во внимание, что отмена нанесет огромный ущерб театру, а, в частности, меня окончательно дискредитирует как главу театра и извне (заграница) и внутри театра, я надеюсь,

что Ваша директива т. *Литвакову* даст возможность театру планомерно продолжать свою работу, а мне оставаться во главе театра без лишней дискредитации, к которой я за последнее время, к сожалению, вынужден был привыкнуть»⁴¹.

Но в глазах ЦБ Евсекций, мыслившего судьбу театра исключительно в политических категориях, соображения Грановского о деловой стороне поездки и уж тем более увещевания по поводу его личной репутации значили ничтожно мало в свете предстоящих грандиозных революционных празднеств. Поездка ГОСЕТа в очередной раз сорвалась. Для того, чтобы избежать скандала с антрепренерами и выработать новый план поездки, Грановский просит разрешения на заграничную командировку. Вопрос «о командировании за границу директора Еврейского театра А. М. Грановского с целью выявления запросов заграничного театрального рынка на гастроли Еврейского театра» рассматривается 26 апреля 1927 года на заседании Президиума коллегии Наркомпроса. Постановили:

«а) Разрешить А. М. Грановскому командировку за границу с условием оплаты расходов по этой поездке не за счет театра, указав, что командировка должна состояться после рассмотрения в Совнаркоме вопроса о Еврейском театре.

б) Установить, что план поездки театра за границу и договор должен быть представлен на утверждении Наркомпроса через УГАТ»⁴².

Упомянутое «рассмотрение в Совнаркоме», в зависимость от которого поставлена командировка Грановского за границу, заслуживает внимания. Попытка перевести ГОСЕТ на Украину или в Белоруссию, предпринятая Агитпропом и Наркомпросом осенью 1926 года, завершилась безрезультатно.

Но тогда театр по поручению Совнаркома был взят Наркомпросом под «особое наблюдение», результаты которого были обсуждены 8 февраля 1927 года на секретном заседании президиума коллегии Наркомпроса. Было решено:

«а) Сообщить правительству РСФСР, что Наркомпрос во исполнение заданий Совнаркома имел с начала сезона особое наблюдение за Еврейским театром и опыт работ этого года пока-

зал, что этот театр может существовать лишь при условиях ежегодной дотации в размере 50 000 рублей и уплаты сделанных ранее им долгов.

б) Поручить УГАТу совместно с отделом хозрасчетных предприятий на основе настоящего постановления составить докладную записку в Совнарком»⁴³.

Народный комиссариат Рабоче-крестьянской инспекции был настроен еще более решительно. В газетном сообщении от 13 апреля говорилось:

«НК РКИ признал, что Государственный еврейский театр является дефицитным и не имеющим достаточного контингента еврейского зрителя среди московского населения. Дефицит текущего сезона, исчисленный театром в 45 000 рублей, фактически значительно превышает эту цифру.

В связи с этим РКИ полагает, что для этого театру недостаточно базы в Москве и предлагает перевести его в какой-либо центр Белоруссии или Украины с большим еврейским населением, Наркомпросы которых соглашаются на поддержку театра. Как нам сообщают, Наркомпрос РСФСР обратился в Совнарком с заявлением об исключении ГОСЕТа из сети гостеатров Республики»⁴⁴.

Правда, под давлением ЦБ Евсекций вопрос трансформировался. Теперь уже речь не идет о том, чтобы театр выселить из Москвы. Согласно новому проекту, театр, оставаясь московским, должен получить статус «всесоюзного» и финансироваться Наркомпросами РСФСР, Украины и Белоруссии. В качестве компенсации расходов труппа должна была проводить «часть зимнего сезона в Украине и Белоруссии»⁴⁵.

Но последнее обязательство лишь упорядочивало уже сложившуюся практику ежегодных многомесечных гастролей ГОСЕТа по Украине и Белоруссии.

1 июня 1927 года состоялось заседание Совнаркома под председательством А. П. Смирнова⁴⁶, где в качестве секретного п. 35 рассматривалось «ходатайство Наркомпроса о рассмотрении вопроса о возможности дальнейшего существования Государственного еврейского театра». Было решено:

«Предложить Наркомпросу договориться с Белорусской и Украинской ССР о возможности совместного использования Еврейского театра, а также об условиях его использования и доложить Совнаркому РСФСР о достигнутых соглашениях и сумме дотаций, которую необходимо будет отпустить этому театру из средств РСФСР»⁴⁷.

ЦБ Евсекций на заседании 18 июня 1927 года, заслушав доклад С. Палатника о положении ГОСЕТа, принимает предложенную им резолюцию и наделяет его полномочиями «провести в жизнь пункт резолюции по переводу ГОСЕТа на дотацию Наркомпросов РСФСР, УССР и БССР»⁴⁸.

В тот же день (18 июня) на заседании Комитета по проверке лиц, командированных за границу учреждениями, был заслушан пункт 21 – «Грановский (Азарх) А. М. Беспартийный. Командирован Наркомпросом в Германию, Австрию и Чехословакию для выявления запросов заграничного театрального рынка на гастроли еврейского театра. Д.40172» и принято решение: «Снять»⁴⁹. Но уже через несколько дней приведенные Грановским в действие силы, скорее всего того же ЦБ Евсекций, сработали. 22 июня Комитет принимает столь же лапидарное решение «разрешить»⁵⁰.

Грановский просил командировку ровно на два месяца. УГАТ разрешил сорок два дня. Срезаны были и все статьи расходов.

5 июля «Вечерняя Москва» сообщила: «Директор Московского государственного еврейского театра А. М. Грановский выехал за границу»⁵¹.

Летом 1927 года он подписывает в Берлине договор с Норбертом Зальтером на организацию европейских гастролей. Основные его положения выглядят следующим образом:

«Между господином Норбертом Зальтером – импресарио в Вене и Берлине и Дирекцией Московского еврейского академического театра в Москве заключено следующее соглашение:

1. Московский еврейский академический театр в сезоне 1928/29 года приступает к интернациональному гастрольному турне, для которого заключен ряд ангажементов.

2. Господин Зальтер обязуется платить московскому театру гонорар в размере 1000 марок (одна тысяча марок) за спектакль. Кроме того, московскому театру предоставляется готовый для спектаклей театр с 18-ью музыкантами и всем необходимым техническим персоналом, точно так же господин Зальтер оплачивает все расходы, как то рекламу и т.д.

3. Расходы по приезду и гонорары московских работников оплачиваются дирекцией московского театра, которая также доставляет костюмы и декорации.

4. Турне обнимает Центральную Европу, Францию и Голландию в промежуток полугода, считая с 10 марта 1928 года.

5. Господин Зальтер гарантирует москвичам минимум 110 спектаклей и за каждый спектакль, который был бы менее этого числа, платит 1000 марок. <...>

10. Дирекция московского театра предоставляет господину Зальтеру преимущественное право на договор на американские гастроли, условия которого должны быть отдельно разработаны.

11. Та из сторон, которая нарушает настоящий договор, платит верной договору стороне неустойку в размере 30 000 марок.

12. Господин директор Грановский берет на себя полную личную ответственность за выполнение всех обязательств московского театра.

13. Место для разрешения судебных конфликтов – Берлин»⁵².

Договор о европейских гастролях закреплял отдельным пунктом преимущественное право Зальтера на американские гастроли. Трудно предположить, что А. М. Грановский не ведал того, что уже 22 июня 1927 года Мендель Элькин от его имени заключил в Нью-Йорке договор с Солом Юроком⁵³ на гастроли ГОСЕТа в США и Канаде. Тем более что этому подписанию на протяжении зимы–весны 1927 года предшествовала интенсивная переписка. 9 февраля 1927 года Грановский пишет В. И. Никулину⁵⁴, уполномоченному по зарубежным гастролям «Габимы», и просит его прозондировать в Нью-Йорке возможность приезда театра и, в частности, сообщает: «Я получил предложение от Юрока с конкретным проектом договора. Я по существу ему не отвечаю – пока не получу от Вас конкретного точного ответа. Буду ждать до

12-го мая»⁵⁵. Осторожность Грановского можно понять: жестокий финансовый крах американских гастролей «Габимы» случился во многом по вине Сола Юрока. Так и не дождавшись от Никулина реальных предложений, Грановский 11 мая отсылает доверенность М. Г. Элькину на подписание предварительного договора с Солом Юроком на гастроли в США и Канаде осенью 1928 года с тем, чтобы позже выработать и подписать окончательные условия. 25 мая телеграфирует Элькину: «Подписывайте предварительно. В Берлине в июле подпишем окончательно»⁵⁶. Окончательный контракт заключен не был, но и предварительный не признан утратившим силу. У каждой из сторон было достаточно оснований верить в свою правоту.

Известие о том, что Грановский заключил контракт с Зальтером, быстро достигло Нью-Йорка. Однако все попытки Менделя Элькина связаться с Грановским оказались безрезультатны. Более того, Грановский вообще отказывается от прямого общения с Элькиным и Юроком. В переписку с ними вступает его представитель по европейским гастролям Михаил Залкинд⁵⁷, который 14 сентября 1927 года отправляет Элькину письмо следующего содержания:

«Мне были переданы Ваше письмо и письмо Юрока на имя Грановского. Мне поручил Грановский представлять его интересы, и я в курсе всех переговоров.

Грановский Вам не писал благодаря простой случайности – у него на границе украли багаж, а в нем был и Ваш адрес – так что он за время пребывания в Берлине не знал, как Вам писать.

Зальтер вступил в переговоры, т.к. он заключает для Грановского европейские договоры и по особым причинам театрального рынка – Грановский считал полезным его вмешательство в это дело, – конечно, без права решить этот вопрос по собственному усмотрению. Ваши соображения и соображения Юрока будут мною переданы Грановскому. Никулин собирается ехать в Москву и все передаст Грановскому. В середине октября он поедет в Америку и будет иметь подробные указания, как изменить проект соглашения с Юроком и вообще как урегулировать этот вопрос.

До этого времени рекомендую Вам воздержаться от рекламы, т.к. пока Грановский не утвердил договора, соглашение не может считаться состоявшимся, и всякая реклама является Вашим личным делом, которое Вы ведете за свой страх и риск. Поскольку гастроли начнутся лишь в сентябре будущего года, есть еще много времени для рекламы. Изменения чисто технические, которые поручил Юрок сделать Никулину к договору, думается мне, не удовлетворят Грановского. Да и сам Никулин не хотел бы по простому письму взять на себя ответственность за изменения, так что лучше выждать решения Грановского, от которого и зависит утверждение всего соглашения и надо ждать возвращения Никулина в Америку. От себя мне все же хочется сказать, что взять на себя ответственность за приезд 40 неимущих людей в Америку дело не простое и к нему нужно подойти сугубо осторожно. Семь раз отмерь и один раз отрежь. Тут и Грановский, и Вы решаете не за себя, а за других и за их семьи.

Будьте добры передать содержание этого письма г-ну Юроку.

Переписку дальнейшую будьте добры вести со мной, т.к. Грановский разъезжает теперь по России и ему это удобнее и скорее»⁵⁸.

15 октября театр вернулся после гастрольной поездки по Украине и Белоруссии. К этому времени из Европы приехал и Грановский. Началась подготовка к «октябрьским торжествам». По этому поводу даже отложили открытие сезона на 6 ноября. В Москве труппу ожидала все та же «сказка про белого бычка». 10 сентября 1927 года ЦБ Евсекций снова заслушало «сообщение т. Палатника о ГОСЕТе и о мерах к обеспечению его материального положения» и снова приняло решение, почти слово в слово повторяющее решение трехмесячной давности.

На фоне предпринимаемых мер по упрочению положения театра громом среди ясного неба было решение Малого Совнаркома, принятое на заседании 18 октября 1927 года. Оно, как это водится, было окутано завесой таинственности. В совнаркомовском протоколе «пункт 26» обозначен как «секретный», а постановление «оглашению не подлежит»⁵⁹. Однако в папке «секретных решений» Совнаркома, хранится расшифровка зло-

получного пункта: «Признать необходимым перевести Государственный еврейский театр из Москвы в один из крупных центров Украины или Белоруссии, где имеются широкие еврейские массы.

Поручить Наркомпросу и Наркомфину установить порядок и источник покрытия задолженности и соответствующий проект постановления представить в Совнарком РСФСР»⁶⁰.

Решение Малого Совнаркома было принято как раз в преддверии тех самых октябрьских торжеств, из-за подготовки к которым театр не был отпущен на гастроли в Европу. ГОСЕТ готовил свой подарок к празднику («Восстание» Л. Резника), ему тоже преподнесли сюрприз.

В тот же день партийная часть правления ГОСЕТа в составе С. А. Палатника и А. Я. Пломпера направляет письмо в ЦБ Евсекций:

«Партчасть правления Московского государственного еврейского театра сообщает, что 18-го сего месяца Малый Совнарком постановил вывести театр из Москвы, что равносильно ликвидации театра.

Партчасть правления театра просит срочно поставить вопрос о судьбе театра на обсуждение ЦБ Евсекций»⁶¹.

Это письмо было рассмотрено в тот же день – 18 октября. А. Чемеринский, М. Фрумкина, М. Альтшуллер, А. Брахман⁶², С. Палатник, Белоблоцкая, Я. Теумин⁶³, М. Каменштейн⁶⁴, заслушав вопрос о ГОСЕТе, решили «считать необходимым принять меры в партийном порядке к оставлению театра в Москве»⁶⁵.

Вульгарно-силовое решение не входило и в планы Наркомпроса. В недрах этого ведомства было подготовлено письмо в Совнарком за подписью неуказанного замнаркома.

Протест Наркомпроса был рассмотрен 16 ноября на заседании Большого Совнаркома. По сложившейся традиции, рассмотрение было секретным. В постановлении решение вопроса откладывалось и связывалось с работой очередной комиссии:

«Во изменение постановления Малого Совнаркома от 18 октября 1927 года о выводе Государственного еврейского театра из гор. Москвы, образовать комиссию в составе тт. Богуславского,

Яковлевой и Левина⁶⁶, которой поручить рассмотреть вопрос о положении Еврейского театра и внести свои соображения на утверждение Совнаркома»⁶⁷.

Ничего особенно хорошего ждать от этой комиссии не приходилось. Включенный в нее Рувим Левин был заместителем наркома финансовых дел, а у этой организации для ГОСЕТа в запасе всегда были шипы и каверзы. Наркомпрос представлял также заместитель наркома – Варвара Яковлева. Именно она в 1926 году была активным инициатором перевода ГОСЕТа на Украину. Конечно, теперь позиция Наркомпроса изменилась. Так ведь Яковлева с ее чекистским прошлым на то и была поставлена в Наркомпрос, чтобы поправлять непоследовательного Луначарского. Малый Совнарком представлял его председатель – Михаил Богуславский, человек в лучшем случае нейтральный. Именно на этом фоне происходили последние приготовления к заграничному турне. Но и здесь не обошлось без приключений.

19 января 1928 года коллегия Наркомпроса рассмотрела вопрос «о гастрольной заграничной поездке Московского государственного еврейского театра» и приняла решение:

«Разрешить Московскому государственному еврейскому театру гастрольную заграничную поездку при условии получения бесплатных паспортов, в противном случае такую поездку не разрешать.

Войти в Межведомственную комиссию по найму работников искусства с ходатайством о разрешении указанной поездки»⁶⁸.

Увязывание принципиального решения о длительных зарубежных гастролях с второстепенным вопросом о бесплатных паспортах может показаться необъяснимой бюрократической странностью. НКВД в ответ на просьбу Наркомпроса о бесплатных паспортах постановил выдать паспорта по самой льготной расценке: 50 рублей за паспорт, что выливается в 1900 рублей для всей труппы или 3 700 марок. Даже самые льготные расценки вели к крупным расходам, которые следовало включить в общий бюджет поездки за счет других его статей.

29 февраля 1928 года появляется следующая бумага, фиксирующая благополучное разрешение вопроса:

«Организационно-плановое управление Наркомпроса сообщает, что просьба ГОСЕТа о разрешении включить в смету на гастрольную заграничную поездку расход по получению заграничных паспортов, в сумме 4 100 германских марок за счет сокращения по смете:

1. расход по содержанию личного состава на 1800 германских марок;

2. резервного фонда на 2 300 германских марок

Наркомпросом удовлетворена»⁶⁹.

Но, увы, паспорта были не последней заминкой перед гастролями. Уже зимой 1928 года стали бурно распространяться слухи о том, что театр собирается последовать примеру «Габимы» и не вернуться. Предстояло новое рассмотрение вопроса о гастролях, после того как все, казалось бы, окончательные решения уже приняты. В связи с этим в секретариат ЦК поступило две бумаги. Первым было секретное «Информационное сведение № 1563 (6-го отделения ИНФО ОГПУ)». В нем содержалась развернутая резко отрицательная характеристика личности А. М. Грановского, несмотря на то, что информатор так и не смог привести доказательства прямой политической неблагонадежности объекта:

«Грановский, Алексей Михайлович, он же Азарх, Абрам Моисеевич, происходит из буржуазно помещичьей семьи, владевшей в Смоленской губернии обширными именьями и лесными угодьями. По старым документам (паспорту) он значится сыном купца I гильдии. Окончил гимназию и драматическую школу в Петербурге, откуда по окончании курсов выехал за границу. В СССР он вернулся в 1918 году и по протекции одного еврейского драматурга *Грановский* попал в еврейский театр. До этого времени он никакого отношения к еврейской культуре и еврейскому театру не имел; еврейским языком владел слабо. В начале своей сценической деятельности *Грановский* пытался проявить свои силы в качестве режиссера на русской сцене. Он ставил в Ленинграде: “Садко”⁷⁰, “Макбет”, “Мистерия-Буфф” и “1001 ночь” (в детском театре)⁷¹; эти постановки под его руководством успехом не увенчались. Потерпев неудачу на русской сцене⁷², *Грановский*

решил обосноваться в еврейском театре, где он и задумал устроить свою карьеру. Перейдя в еврейский театр, *Грановский*, чтобы укрепиться в нем окончательно, с первых же дней начал применять всевозможные средства к тому, чтобы выжить всех подававших способности быть режиссерами. В течение 9 лет существования еврейского театра *Грановский* никого не допускал к режиссуре извне и никого не выдвинул изнутри. Так им за время своего пребывания в театре были сокращены следующие способные работники: *Лойтер*⁷³ – ныне режиссер Пролеткульта, *Норвид*⁷⁴ – режиссер ГОСЕТа Украины, *Крицберг*⁷⁵ – Пролеткульт, *Вино*⁷⁶ – в настоящее время работает в украинском Пролеткульте и т.д.

Такая непримиримость *Грановского* к талантливым и способным работникам терроризировала оставшихся, которые стараются не проявлять своих способностей, чтобы не быть изгнанными из театра. Эту линию выживания способных он проводит твердо и неуклонно, несмотря на то, что театр нуждается в режиссуре и в хороших художественных силах. Действуя таким образом, он добился в ГОСЕТе такого положения, что в настоящее время сосредоточил в себе одновременно ряд должностей, как то директора, художественного руководителя, председателя правления и единственного режиссера, одним словом стал в ГОСЕТе “царем и богом”. *Грановский*, будучи хитрым и ловким человеком, сумел войти в доверие и надлежащим образом втереть очки ответственным работникам ЦБ Евсекций, внушил им представление о себе как о работнике незаменимом и большого таланта, в результате чего ЦБ Евсекций слепо верит *Грановскому* и во всем его поддерживает. Чувствуя свою силу, благодаря поддержке ЦБ Евсекций, *Грановский*, чтобы беспрепятственно хозяйничать, ввел в театре дисциплину царских казарм. Ни один актер не смеет пикнуть, защищать свои интересы и иметь свое собственное суждение. Всякое проявление общественности подавляется в корне. Лиц, причастных к общественной работе, он сокращает, снимает с работы, не занимает в ролях, отстраняет от гастрольных поездок и вообще всякими способами ущемляет их. Особенно свою ненависть и бесцеремонность *Грановский* про-

явил к единственному коммунисту-общественнику Крашинскому. Последний нес активную работу в месткоме, выполняя обязанности секретаря. В течение 7 лет Грановский вел упорную борьбу с месткомом, причем Губотдел и ЦК Союза Рабис и райком ВКП (б) признавали линию поведения месткома правильной, но, несмотря на эту авторитетную поддержку месткома, Грановский недавно сумел добиться при активной поддержке ЦБ Евсекций снятия единственного в театре партийца Крашинского. Председатель месткома *Баславский*⁷⁷, будучи возмущен этим, в знак протеста ушел из месткома.

На предложение Союза сконструировать новый местком, ни один из 40 актеров не пожелал идти в местком, боясь, что их постигнет такая же участь, как и Крашинского. В настоящее время местком распался.

Являясь полным хозяином в ГОСЕТе, Грановский расходует государственные средства без всяких предварительных смет и соответствующих финансовых планов, по собственному усмотрению. Одним из фактов его поверхностного отношения к государственным средствам может служить договор с Совкино на постановку фильма "Еврейское счастье"⁷⁸. Этот договор Грановский заключил от имени театра за 43 000 рублей. Фактически же театр никакого отношения к съемкам указанной фильма не имел, а производил ее сам Грановский, набирая по своему усмотрению исполнителей тех или иных ролей и массовок. Полученными от Совкино деньгами он распоряжался, как хотел, установил произвольную ставку себе и своим близким. Грановский во время съемки, кроме оклада, получаемого по театру, назначил себе 2000 рублей в месяц, своему другу художнику Альтману – 400 рублей. На эту съемку он взял свою жену и других знакомых, которых зачислил на жалованье. Израсходовав полученные от Совкино 43 000 рублей и не закончив съемку, он затребовал дополнительно несколько тысяч рублей, каковые им и были получены. Все расходы, произведенные по постановке фильма, Грановский через бухгалтерские книги театра не производил и скрыл уплату нескольких тысяч рублей Госстраху. Представленный Грановским отчет в Совкино об израсходовании полученных им сумм

не был принят Совкино ввиду отсутствия документальных данных на целый ряд расходов (об этом знают более подробно бывший заведующий финансовой частью театра Розенбаум И. Л., проживающий по Чернышевскому пер., д.12, и бывший бухгалтер театра Лепедухин И. А., работающий в настоящее время в Эмбанефти).

В целях наибольшего упрочения своего положения и популярности в обществе, Грановский создал при театре специальную должность, именуемую заведующий Пресс-бюро, на каковую пригласил некоего *Мейерова*⁷⁹, услужливо оберегающего своего хозяина. На обязанности Мейерова лежит обход редакций газет и журналов накануне госетовских постановок для предотвращения невыгодных для театра рецензий и даче благоприятных отзывов. Для этой цели *Мейеров* “обрабатывает” кого следует и получает желаемый результат. Кроме того, *Мейеров* тут же навязывает редакциям портреты *Грановского*, которые помещаются на обложках и в тексте. Недавно *Мейеров* в присутствии *Крашинского*, *Баславского* и других работников театра говорил, что у него имеется целая коллекция ненапечатанных плохих рецензий, которые он различными путями изъял из редакций. Кроме того, он говорил, что в прошлом году после постановки “Вениамина III-го” в “Новом зрителе” уже была набрана отрицательная рецензия, но *Мейеров* добился, что эту рецензию изъяли из набора, и *Грановский* поручил *Марголину*⁸⁰ написать хорошую, каковая и была напечатана с оговоркой редакции, что “с некоторыми положениями редакция не согласна”.

Несмотря на саморекламу, на поддержку ЦБ Евсекций и все другие меры, принятые для упрочения собственного положения, в театре имеется много недочетов и ненормальностей. Внеплановая комиссия МРКИ Краснопресненского района при своем недавнем обследовании обнаружила в театре бесхозяйственность, невыплату денег союзным органам, невнесение следуемых сумм в Соцстрах, хроническое нарушение коллективного договора и т.д., сделав предложение об освобождении *Грановского* от обязанностей директора и председателя правления, оставив за ним лишь руководство художественной части. Среди работников те-

атра ходят слухи, что МРКИ намеревается передать свое заключение и материалы в Прокуратуру⁸¹.

Грановский уже давно имеет стремление выехать за границу. В настоящее время он организовывает гастрольные поездки по Европе и Америке. Театр никаких достижений не имеет и не может ничем поразить заграничного зрителя, а также сам извлечь что-либо новое для театра, вот почему поездку за границу нельзя признать целесообразной и тем более с таким деклассированным составом, каковой представляет из себя театр. Его основной целью является желание выехать из СССР. Официальная поездка предполагается 25 марта с.г. сроком на 6 месяцев в Германию, Австрию и Чехословакию, а затем *Грановский* будет хлопотать о поездке труппы в Америку. Договоры с некоторыми заграничными антрепренерами уже подписаны⁸².

Несмотря на заведомую предвзятость суждений и несомненных информаторов внутри театра, ясно, что Грановский не находился в серьезной «разработке» в ОГПУ. Иначе не пришлось бы ссылаться на слухи в театре относительно того, что комиссия Краснопресненского района собирается передать материалы в прокуратуру. Можно было бы найти источник и более надежный. Впечатляет всеведение театроведов в штатском, которым доподлинно известно, что «театр никаких достижений не имеет и не может ничем поразить заграничного зрителя».

13 марта 1928 года, через две недели после бумаги из ОГПУ, в Секретариат на имя С. М. Диманштейна, заведующего национальным сектором ЦК, поступило письмо за подписью «партийной части правления» ГОСЕТа в полном составе (М. И. Литваков, С. А. Палатник, Л. Л. Вайн⁸³):

«Нам сообщили, что вопрос о заграничных гастролях Московского государственного еврейского театра переносится на секретариат ЦК.

В связи с этим мы считаем своим долгом обратиться к Вам со следующим заявлением:

1) Вопрос о гастролях Московского государственного еврейского театра был нами еще весной 1927 года поставлен на ЦБ Ев-

секций, где был решен в положительном смысле. Постановление это было утверждено Агитпропом ЦК.

2) Вопрос был затем поставлен на коллегии Наркомпроса, где был решен в положительном смысле.

3) После заключения договоров – они были утверждены Наркомпросом и Междуведомственной комиссией при Совнаркомом СССР.

На основании чего:

- 1) был окончательно зафиксирован договор;
- 2) утверждены сроки гастролей – явка театра 2-го апреля, уполномоченного театра в начале марта;
- 3) отправлены декорации и костюмы в Берлин;
- 4) получены все иностранные визы;
- 5) придан гастролям характер манифестации советского искусства за границей, а в частности, как Вам известно, предположен ряд выступлений театра для ОЗЕТа⁸⁴, о чем поставлены в известность близкие нам круги за границей.

Весь характер гастролей виден из заграничной прессы (отрывки в переводах прилагаются). В общественном комитете по приему театра должны участвовать наиболее видные общественные деятели Запада, близкие СССР (*Альфонс Гольдшмидт*⁸⁵, *Голличер*⁸⁶, *Осборн*⁸⁷, *Толлер*⁸⁸ и т.д.).

Срыв гастролей влечет за собой:

1. Убытки в размере более 100 000 марок (неустойка 30 000 марок, все понесенные антрепризой убытки, пересылка имущества) по заграничным гастролям и неисчислимы убытки местные, так как театр свою смету рассчитал до 1-го апреля, так же рассчитан репертуар и т.д. Все это равносильно полной ликвидации театра.

Ввиду имеющихся различных возражений в комиссии, что во всем едущем коллективе нет ни одного коммуниста, мы сообщаем: 1) что едет замдиректора член ВКП тов. *Вайн*; 2) что театр во время своих гастролей по СССР постоянно работал в тесном контакте с партийными и профсоюзными органами, представители театра выступали с докладами перед рабочими (еврейскими и нееврейскими) рабкорами на заводах и т.д.; 3) что руководитель театра *А. М. Грановский* неоднократно выезжал за границу, при-

чем все его выступления в печати и все его поведение носило вполне достойный советский характер.

За такое поведение театра во время его гастролей мы, нижеподписавшиеся, вполне ручаемся.

Ввиду того, что затяжка в разрешении вопроса угрожает тяжелыми последствиями для театра и общественно-политическими неприятностями, просим Вас принять все меры для самого срочного разрешения этого вопроса в положительном смысле»⁸⁹.

К письму были приложены восторженные отзывы немецких театральных деятелей и писателей.

Альфонс Гольдшмидт: «Уже в 1925 г. ГОСЕТ произвел на меня потрясающее впечатление. Теперь в 1928 г., увидя последние работы театра, я еще более укрепился в мысли, что это лучший ансамбль из виденных мною. Огромная радость для нас, что этот театр приезжает в Европу, и мы увидим его в Берлине»⁹⁰.

Артур Голичер: «Я уже несколько лет тому назад видел ГОСЕТ, но только теперь, увидев “Вениамина III”, я понял блестящее самодовлеющее искусство Грановского, я целиком им захвачен и потрясен. Грановский создал из часто осмеиваемой еврейской “жестикуляции” нечто большее, чем стиль... Я нахожу, что в создании трех главных фигур “Вениамина III” – Менделя, Сендерл и еврейского Дон-Кихота – Вениамина (по которому названа пьеса), достигнуто нечто такое, что вряд ли имеет равное себе в театральном искусстве наших дней. Поражает и вызывает восхищение проработка всех деталей. Каждое слово, каждый жест – все живет своей загадочной, фантастической, восхищающей жизнью. Я рад тому, что Московский государственный еврейский театр скоро приступит к своей первой поездке по Европе. Это будет триумфальной поездкой»⁹¹.

Жак Садуль: «В этом блестящем возрождении драматического искусства, в котором все прежние формы уничтожены и заменены новыми – Московский государственный еврейский театр занимает выдающееся место своим движением, силой акцентировки своих первоклассных артистов, своими постановками, построенными с чарующей фантазией и живописными красками.

Парижские трудящиеся с энтузиазмом окажут Еврейскому театру достойные прием»⁹².

16 марта 1928 года состоялось заседание Секретариата ЦК ВКП (б), на котором присутствовали С. В. Косиор, В. М. Молотов, И. В. Сталин, И. И. Москвин, В. Ф. Шкирятов, Н. И. Ежов, Л. Е. Марьясин, М. И. Лацис, А. П. Смирнов, А. Н. Поскребышев, И. П. Товстуха. По поводу заграничной поездки ГОСЕТа выступали И. И. Москвин, Л. Е. Марьясин, С. М. Диманштейн, А. И. Чермеринский, Р. А. Маркарьян. На одну чашку весов было брошено мнение, казалось, всеильного ОГПУ, на другую легло ручательство трех коммунистов среднего звена. Нельзя сказать, что последнее перевесило. При принятии решения могли сыграть роль многие закулисные факторы, не материализовавшиеся в документах. В итоге было решено «не возражать против поездки ГОСЕТа за границу»⁹³.

В советской прессе замелькали сообщения о скорых гастролях: «Сезон в театре заканчивается 25 марта. До конца сезона ГОСЕТ покажет еще одну постановку “Человек воздуха” по Шолом-Алейхему. По окончании сезона театр уезжает на гастроли за границу (Берлин, Франкфурт, Лейпциг, Прага, Вена и другие города Западной Европы). Поездка театра продлится шесть месяцев»⁹⁴.

Ждали театр и в Европе. Эмигрантские газеты не скрывали своего интереса: «Слух о предстоящем приезде в Западную Европу из Москвы Государственного еврейского театра подтвердился. Поездка продолжится 6 месяцев. Труппа посетит Германию, Чехословакию, Австрию, может быть, заедет в Париж. Первый спектакль состоится в Берлине 1 апреля»⁹⁵.

Гастроли начались, как и было обещано, 1 апреля. Однако наряду с реляциями о блестящем художественном успехе, в Москву полетели и сообщения о первых осложнениях. Грановский, едва приехав в Берлин, начал вести переговоры о гастролях в Америке, столь необъяснимо сорвавшихся в 1925 году. Слухи об этом моментально достигли заместителя директора Л. Вайна, задержавшегося в Москве. Тот немедленно связался с Палатником и Литваковым («партийная часть» правления): «В результате переговоров по этому вопросу мы, с согласия с ЦБ Евсекций ЦК

ВКП (б) 21-го апреля посылаем Грановскому телеграмму следующего содержания: «Узнав стороной переговоры о поездке в Америку, категорически запрещаем вести какие бы то ни было переговоры по данному вопросу. Телеграмма согласована»⁹⁶.

Но несколькими днями позже находившийся тогда в Берлине секретарь Междуправительственной комиссии по обмену артистическими силами с границей Н. О. Вальдман⁹⁷ писал в оставшееся в Москве правление театра, в сущности той самой партийной его части, поручившейся за Грановского:

«В связи с запросом заместителя директора тов. Вайн о состоянии работы и положении дел театра и гастролей в Германии – сообщаю, что представителем Центрпосредрабиса т. Симоном⁹⁸ при моем личном участии, заключенный договор А. М. Грановским на гастроли по Германии с неким Зальтером, расторгнут. Договор был абсолютно невыгоден и ничем не обеспечивался, так как гражданин Зальтер некредитоспособен.

Новый договор предусматривал минимум гарантии тот же и 38% валового сбора. По полученным сведениям, театр проходит сейчас блестяще, при почти полных сборах, аншлаг расценки в 12 000 марок. Театр пролонгирован до 15 мая в Берлине, новые условия с 1 мая = 50% вала. Дальше театр едет в Кельн на международную выставку печати. Нет оснований беспокоиться о дальнейшем, так как нашему представителю поступили заявки из разных городов Германии и Франции. Театр просто нарасхват, и наш представитель принимает меры к выгодному заключению договоров.

Считал бы целесообразным для облегчения обязанностей, возложенных на А. М. Грановского по административно-хозяйственной линии, – возложить таковые на партийного энергичного товарища»⁹⁹.

На заседании коллегии Наркомпроса 7 мая ответственным сотрудникам Наркомпроса (Д. А. Епифанову и А. И. Галину¹⁰⁰), которые завизировали договоры, не проверив кредитоспособности антрепренера, был объявлен выговор. А затем на заседании 10 мая 1928 года было принято решение «разрешить заместителю директора Государственного еврейского театра т. Вайну загра-

ничную командировку с немедленным откомандированием администратора т. Файль¹⁰¹ и без всякой субсидии на это со стороны Наркомпроса»¹⁰². Однако надежды на то, что проверенный партиец Л. Вайн наведет порядок в театре, не оправдались. Началась обычная нескладеха. Вайн, примчавшийся в Берлин 6 июня, труппу уже не застал. Она отбыла в Париж. Выхлопотать же французскую визу для советского человека, находящегося в Германии, оказалось чрезвычайно затруднительно. Вайн надолго застрял в Берлине, собирая сведения о гастролях у третьих лиц и бомбя письмами Грановского, находившегося в Париже, и Литвакова, оставшегося в Москве.

5 июня 1928 года Грановский в Париже подписывает новый договор, включающий пункт об обязательной поездке в Америку, несмотря на телеграмму, запрещающую даже думать об этом. Но, с другой стороны, можно понять и Грановского. Эта телеграмма юридической силы не имела. Его непосредственным начальником был не Литваков, а Свидерский¹⁰³, возглавлявший Главискусство.

Пока там, в Париже, принимаются скандальные решения, Вайн продолжает находиться в Берлине. 14 июня он пишет Литвакову:

«Сегодня восьмой день, как сижу в Берлине, а визы еще нет. Дни летят, и к цели не могу добраться. Послал две телеграммы Алексею Михайловичу. В ответ я в понедельник 11 июня получил телеграмму от Алексея Михайловича, дана была в 15 ч. 55 мин. того же дня, где сообщает следующее: что же касается визы, то сегодня должен получить ответ. Сегодня четверг, а визы нет. Принимает ли Алексей Михайлович какие-либо меры к высылке мне визы, судить не могу. Знаю, что все в Париже, а также и примазавшиеся к театру. Нравится ли Алексею Михайловичу мой приезд? Конечно, нет. Мне рассказал представитель Центропосредрабиса в Берлине т. Симон следующий разговор с Алексеем Михайловичем. На вопрос т. Симона, что я не еду сюда, Алексей Михайлович ответил “зачем это нужно”. Из этого вытекает, что я у него здесь лишний человек, что я для него контроль. Судить о проделанных делах театра за границей сейчас не могу, т.к. должен раньше все проверить и переговорить с Алексеем Михайло-

вичем. На вопрос т. Симона в связи с повышением зарплаты на 6000 марок и других расходов, что нужно составить и отправить новую смету в Наркомпрос, Алексей Михайлович ответил, как я могу составить смету и указать расход, что истратил 1000 марок на банкет для печати. Живет он не в пределах возможности и без всяких перспектив будущего. Театр за время с 11 апреля по 16 мая в Берлине получил около 55 тысяч марок и еще в долгах.

Об Америке могу сообщить следующее. Алексей Михайлович обменялся с некоторыми лицами письмами, что театр поедет с ним в начале 1929 года в Америку. Имеется в письмах пункт, гласящий следующее: “В случае если театр поедет в Америку с другим лицом, то театр платит иксу известный % со сборов”. Зачем он обменялся такими письмами и еще с несколькими лицами, понять не могу. Все, что я пишу Вам – это слова т. Симона. Взять все вышеуказанное за 100% без проверки нельзя. Некоторые сердятся на Алексея Михайловича за его поведение. В Полпредстве указали на ненормальный факт. За последнее время ежедневно имеются наши объявления в газете “Последние новости” Париж. Размер объявления 14x4 кв. см.

Как только соединюсь с театром, я напишу Вам обо всем более подробно. Имеются у меня еще некоторые моменты, но это после.

Моисей Ильич! Составили ли Вы протокол заседания правления? Нужно скорее переслать Алексею Михайловичу. Впоследствии скажу, что здесь не чувствуется, что СССР создал такой театр, а чувствуется, что театр Алексея Михайловича¹⁰⁴.

Проходит еще почти три недели. Вайн все еще в Берлине. 5 июля он снова пишет Литвакову:

«Сегодня ровно месяц, как заперт в Берлине. Данное мною слово о том, чтобы писать, не мог выполнить. Писать я должен был о делах театра, а как я мог это сделать, когда я оторван от этого и не по моей вине. Ежедневно думаю, что вот-вот выезжаю в Париж, где мог познакомиться с делами, и после этого Вам подробно написать, а также в Наркомпрос. До сих пор визу не получал, не получаю и, наверное, не получу. Ежедневно я посещал французское посольство и в конце концов сами сотрудники посольства удив-

лялись этому случаю. Один из них мне сказал “я удивляюсь, почему Вы не получаете из Парижа визу в то время, когда Ваш театр находится там. Любой артист Вашего театра мог пойти во французское министерство и получить для Вас визу”. Мне кажется, что этот сотрудник совершенно прав. К сожалению, Алексей Михайлович усердия своего в этом деле не приложил, и поэтому я сижу в Берлине. В последнем письме ко мне Алексей Михайлович сообщает, что он сейчас занят фильмой. Т.Алексеев¹⁰⁵ – член ЦК Рабиса, приехавший из Парижа, сообщил мне, что Алексей Михайлович шесть дней в неделю болен, а один день здоров. Отсюда и вытекает, что по целым неделям Алексей Михайлович не бывает в театре, ибо он занят фильмой. На мой вопрос, когда он поедет в отпуск, Алексей Михайлович ответил “я сейчас занят фильмой, заработаю денег и тогда через месяц – два пойду в отпуск”. Не надо беспокоиться, что театр находится без руководителя. Ведь теперь театром, наверное, руководит гражданин Залкинд. Если бы Алексей Михайлович захотел, чтобы я был вместе с театром, я бы давно был там. Не приходится сомневаться, что он этого не хочет. Его отношение ко мне это доказывает. Из прилагаемой нашей переписки Вы сумеете сделать соответствующий вывод, каков Алексей Михайлович. Мне его последнее письмо кое-что стоило. Я так разнервничался, что уже шестой день, как лежу в кровати. Подробнее об этом напишу в следующий раз.

Сообщаю Вам еще одно действие из его походов. Точно, какого дня это было, еще не знаю, но это было после заключения договора с гражданином Шерер – директором театра “Des Westens”. Алексей Михайлович через своего “заместителя” Залкинда запродавал все 20 спектаклей некому Бланку – мануфактурщику за 36 000 марок, т.е. по 1 800 марок за спектакль. Условия по уполномочию Грановского подписал Залкинд. Из имеющихся у меня сведений видно, что театр за эти 20 спектаклей выручил 104 436 марок, из коих мы получаем 38% или 39 338 марок. Сопоставим с 36-ю тысячами, можем сделать общий вывод, что театр потерял 3 338 марок и что это очень чувствительно для театра. Какую выгоду получил театр, что запродавался, а вот – что. Те-

атр получил при заключении zapродажи 10 000 марок авансом. Хорошо, что мы потеряли только 3 338 марок, а что было бы, если театр имел бы больше выручки? Конечно, сейчас я еще не хочу детально остановиться на этом вопросе. Ввиду того, что мы zapродались, то в кассе сидел друг Залкинда, киевский эмигрант Рабинович. Что делается вокруг театра в Париже, не знаю. Мне Алексей Михайлович писал, что «гастроли по существу дадут дефицит в 100 000 франков или около этого – но мы получаем гарантию, так что нас это не касается». Театр будет в Париже до 7 июля 1928 года. После этого все идут в отпуск. Во время отпуска большинство едут в Германию. После отпуска 4–5 дней Бельгия, а затем Германия, согласно договору. Договор этот у Вас имеется. Вот приблизительно, каковы заграничные дела. После моего соединения со всеми, я напишу более подробно. Послали ли Вы протокол правления, если нет, то будьте добры и пошлите его сюда. Алексей Михайлович спрашивает, почему Вы не ответили на его письмо? Напишите мне пару слов, как мне, по-вашему, нужно будет держаться»¹⁰⁶.

Можно, конечно, понять Грановского, которому настырный партиец в Париже был совершенно ни к чему. Но удивительно, что он не попытался соблюсти какие-то приличия и даже не подумал о том, что закладывает бомбу. Вот его ответ, который уложил впечатлительного Вайна на неделю в постель:

«Я получил Ваше письмо последнее. Должен Вам сообщить, что я не привык получать писем в подобном тоне и если повторится нечто отдаленно похожее, то я буду бросать в корзину Ваши письма, не читая»¹⁰⁷.

Вайн присоединился к театру только в Вене 10 сентября 1928 года и позднее в своем отчете для ЦБ Евсекций писал: «После в разговоре с Грановским выяснилось, что трудность получения визы была в том, что нужно было ручаться, что я не член ВКП (б). Ручательства Грановский не хотел дать»¹⁰⁸.

Собственно говоря, Вайн обвиняет Грановского в том, что тот не захотел дать ложного ручательства. Вероятно, согласно партийной этике, солгать чиновнику буржуазной Франции как бы и вовсе не солгать.

Недостатка в охотниках писать доносы не было. Тем более что, оказавшись вдалеке от коридоров власти, Грановский вольничал. В Берлине, а затем в Париже он, словно позабыв о «красном этикете», давал объявления о спектаклях в эмигрантских газетах, имел дело с антрепренерами-эмигрантами, не ограничивал себя во встречах и знакомствах. Неизбежные в таких случаях доносы достигали Москвы и вызвали ярость даже у функционеров, доселе покровительствовавших Грановскому. Из Москвы посыпались грозные письма. В конце августа 1928 года М. Литваков и С. Палатник через голову Грановского обращаются непосредственно к труппе: «Дорогие товарищи, 15 августа сего года Наркомпросом в ответ на запрос А.М.Грановского о разрешении поездки в Америку и, вообще, о продлении заграничной поездки ГОСЕТа была отправлена телеграмма следующего содержания:

“Поездка в Америку не разрешается. Срок пребывания театра остается разрешенный. Предлагаю немедленно выехать в Москву по урегулированию денежных и других вопросов. Сви-дерский”.

Сообщая Вам текст телеграммы начальника Главискусства тов. Сви-дерского, мы уверены, что коллектив вернется к сроку в Москву. Тех артистов, которые не вернутся вместе с коллективом, предпочитая оставаться за границей, мы будем считать вы-бывшими из ГОСЕТа, со всеми вытекающими из этого последст-виями.

Вместе с тем просим сообщить обо всех затруднениях, кото-рые могут возникнуть для Вашего своевременного возвращения, дабы мы могли принять меры к их устранению»¹⁰⁹.

4 сентября 1928 года актеры И. А. Шидло, И. С. Рогалер и С. Я. Зильберблат, члены месткома, в своем ответе недоумевали:

«Письмо Ваше, адресованное месткому и коллективу от 25-го августа, мы получили. Оно породило у нас ряд недоумений и во-просов.

Содержание телеграммы тов. Сви-дерского нам было свое-временно сообщено т. Грановским до получения Вашего пись-ма, но для нас в настоящее время совершенно непонятны взаи-

моотношения между правлением театра в Москве и директором его т. А. М. Грановским. Ваше обращение непосредственно к нам и к коллективу наводит на целый ряд предположений, в то время когда по такому важному и основному для нас вопросу мы должны были бы быть информированы совершенно ясно и определенно.

Дальше Ваше письмо касается вопроса о возвращении театра в Москву. И здесь для нас много неясного. Сроки поездки, как известно, устанавливали не мы, а правление и дирекция. Ваше письмо, по-видимому, имеет в виду техническое прекращение поездки до установленного ранее срока. Но такой вопрос, связанный с целым рядом организационных и материальных вопросов и договорных взаимоотношений, может быть разрешен не нами, а лишь официальным лицом, действующим по определенным полномочиям, ибо требует безошибочного разрешения во избежание последствий, как для театра, так и в политическом отношении.

Поэтому мы считаем необходимым приезд сюда лица с соответствующими полномочиями и авторитетом (желательно было бы тов. Литвакова) или, в случае, если это невозможно, тогда, быть может, имеет смысл привлечь к разрешению этого вопроса полпредство.

Что касается Вашего указания относительно артистов, “которые не вернутся вместе с коллективом, предпочитая оставаться за границей” – мы совершенно не понимаем, чем и по какому поводу вызвано такое заявление. Коллектив ГОСЕТа все время поездки остается на высоте политической и профессиональной дисциплины. Мы, местком, заверяем, что нет такого работника в театре, который не желал бы вернуться с театром в Россию, и Вы можете быть вполне уверены, что мы и впредь будем прикладывать все усилия к тому, чтобы наша советская дисциплина в театре не нарушалась.

Теперь по существу вопроса о ликвидации поездки.

Исходя из чисто объективных соображений, мы, после долгого обсуждения вопроса, пришли к выводу, что прервать поездку в настоящее время является преждевременным, нецелесообразным и отнюдь не в интересах театра по следующим причинам:

1. Настоящий период – осенний сезон – является наиболее благоприятным в театральном и материальном отношении (театр до настоящего времени работал в несезонное время – все лето).

2. Театр в настоящее время является более обеспеченным, т.к. он имеет договор с солидной деловой фирмой, дающей гарантию для благоприятного окончания гастрольной поездки по Европе.

3. Поездка театра является крупным политическим фактом, который далеко еще не исчерпан, в особенности теперь, когда в перспективе предстоит посещение значительнейших еврейских рабочих центров Польши.

4. Срыв договорных отношений вызовет крупный европейский политический скандал, начало которого уже имеется в парижской прессе – при одних только слухах о неожиданном отзыве театра.

Исходя из всех этих соображений, мы считаем наиболее целесообразным в интересах театра продолжить поездку на срок до 15-го января 1929 года.

Письмо Ваше мы пока воздерживаемся довести до сведения коллектива, т.к. ждем инструкций Союза и Вашего ответа на данное письмо. Не имея ясных и точных директив, мы его опубликованием внесли бы, несомненно, лишь элемент паники и дезорганизации»¹¹⁰.

Представление о том, что инкриминировалось театру, можно составить по письму Вениамина Зускина, где он пытается отвести обвинения в «политических ошибках»:

«1. Мангейм. “Смычка с мангеймовскими раввинами”. До Мангейма мы были во Франкфурте. Во Франкфурт мы приехали “швуэс”¹¹¹ и нас предупредили, что, если мы будем играть в праздничные дни, мы провалимся. И, действительно, наши спектакли бойкотировали, пресса разнесла нас в пух и прах. Пели дифирамбы гастролеровавшим в прошлом году габимовцам и имевшим по понятным причинам большой успех, а нас разругали на чем свет стоит. И наш франкфуртский зрительный зал напоминал зрительный зал первых наших спектаклей на Малой Бронной “Уриэля”, когда число исполнителей значительно превышало

количество зрителей. Мы прекратили наши гастроли раньше срока. 4 дня не играли, оставаясь в городе, денег не было, приходилось туго, несколько дней не обедали. <...> Приезжаем в Мангейм. Еврейские общественные организации дают в нашу честь банкет в одном из самых больших помещений города. <...> На этом банкете были все организации города, начиная с ортодоксов и кончая рабочими и коммунистами. Весь вечер принял характер пародии. Выступали канторы со специально написанными в нашу честь номерами, причем тут же, на месте присутствующая молодежь пародировала их выступление. Вся официальная часть этого вечера состояла из пародий, включая и специально для этого вечера сделанные туманные картины, изображающие триумфальное шествие ГОСЕТа по Европе. За весь этот вечер не было ни одного выпада против советской власти. Наоборот, все ораторы, приветствовавшие нас, говорили о *больших достижениях театра России*. Представитель компартии приветствовал нас как представителей революционного искусства, искусства пролетариата и победившей революции. <...> Компрометировали ли мы себя как советские граждане и как работники театра революции? Михозлс от имени всего коллектива в ответном слове говорил о том, что ГОСЕТ – дитя октября, что только в Советской России мог родиться наш театр и т.д. <...>

II. Чай у Аша¹¹². Чаю у Аша предшествовал следующий эпизод. Будучи в Берлине (в начале мая) Давид Бергельсон¹¹³ пригласил Михозлса и меня к себе на обед. Когда мы пришли к Бергельсону, там сидел уже Аш (накануне Аш видел у нас “Вениамина”). Познакомились. Разговорились. Аш сказал буквально следующее: “<...> Нет, ваш театр мне не нравится. Это не еврейский театр. Тут у вас смеются, издеваются над всем еврейским, над всем тем, что мне дорого и т.д. в том же духе. Расстались мы очень холодно. На следующий день он уехал в СССР. <...> Каково было наше удивление, когда (в Париже уже) открывается занавес и в одном из первых рядов сидит Шолом Аш с семьей (шел “Вениамин”, которого он у Бергельсона так обругал), горячо аплодировал. Пришел он и на “200 000” и на “Колдунью”, объяснял нам в любви, говорил, что поездка в СССР ему очень много дала, он

стал другом нашим и т.д. У себя в вилле под Парижем он устроил чай в честь “дорогих московских гостей”. <...> Поверьте мне, Моисей Ильич, что Алексей Михайлович не произносил никаких антисоветских, антиевсековских речей. Вас ложно информировали. Это могут подтвердить все наши, бывшие у Аша. Он только благодарил за исключительно теплый прием <...> Что же было сказано у Аша? Все, как один, и Найдич¹¹⁴, и Моцкин¹¹⁵, и сам Аш и другие – говорили, что они сидели на наших спектаклях очарованные, что они восхищаются работой театра, его достижениями и что они, как зрители, отбрасывая в сторону все их политические взгляды, преклоняются перед колоссальной и интересной работой, проделанной ГОСЕТОм и т.д. <...> Кроме нас были у Аша и Бабель, и Рыбак¹¹⁶, и скульптор Аронсон¹¹⁷ и знакомые нам художники, приехавшие из России и другие. Были и рабочие, из них один выступал и приветствовал нас. Повторяю, ничего антисоветского и в помине не было и те, которые писали Вам о чае у Аша, как об акте, направленном против евсекции, писали Вам ложно, если не сказать более резко. И т. Довгалецкий¹¹⁸, и т. Беседовский¹¹⁹ из советского посольства знали и знают, как мы вели себя за все время нашего пребывания в Париже, и считают, что вели себя мы корректно и абсолютно правильно. А на этом вечере, как и на предыдущих, и Михоэлс, и Грановский, выступая от имени коллектива, подчеркивали, что мы советский театр, что родина наша – СССР. Где же тут наше преступление? В чем оно состоит?

*Хаим Вейцман*¹²⁰. По окончании спектакля к нам за кулисы пришел Вейцман. Поблагодарил за спектакль, выразил свое восхищение. Видели его и говорили с ним Михоэлс, я и, кажется, Гольдблат¹²¹; так как мы трое задержались на сцене – остальные уже разгримировывались. Как же, по-вашему, мы должны были поступить? Повернуться к нему спиной и уйти? Приходили же к нам за кулисы и Пенлеве¹²², и Эррио¹²³ и много других официальных лиц. Чем они лучше Вейцмана? В чем мы в данном случае провинились, совершенно непонятно. Поверьте мне, дорогой Моисей Ильич, что все это ничто, по сравнению с тем грандиозным успехом, который мы имели и имеем в

крупнейших европейских центрах, и тем колоссальным значением, которое имеют наши гастролы и для нас, нашего театра и СССР.

А теперь, Моисей Ильич, о “наших за границей”. Клянусь честью, что все мы идеально ведем себя. Живем мы здесь так же, как и в СССР. Работаем много, неизмеримо тяжело. Каждый день играем. Частые переезды из города в город, страны в страну, незнание языков, незнакомство с условиями жизни делают и в материальном отношении нашу жизнь трудной. Еле сводим концы с концами. Единственное оправдание, что мы много видим и что показываем нашу работу Европе. Правда, летние месяцы вообще тяжелы для театра. Как же, Моисей Ильич, ведут себя актеры и жены актеров? Что же Вам писали о нас? Про каких это жен актеров Вам писали? Ведь как актеры, так и их жены – тоже актеры, как волы работают, своим честным трудом зарабатывают свой хлеб. Очень часто можете видеть, как актеры тащат на себе свои чемоданы, так как гроши рассчитаны. Утром приезжаем, вечером уже играем, не отдыхая даже с дороги. Любой советский служащий, командированный за границу, уверяю Вас, живет в тысячу раз лучше любого из нас.

Обидно, до боли обидно, Моисей Ильич, когда после такой напряженной работы, после такого большого успеха, работникам ГОСЕТа, вместо приветов и пожеланий им успеха Вы через Ром¹²⁴ предъявляете необоснованные обвинения»¹²⁵.

Желание московских стратегов превратить художественный успех театра в «политическую манифестацию» не находило поддержки даже в берлинском представительстве, от которого повседневный прагматизм требовал более гибкого подхода. В том же письме Зускин приводит такой факт: «В Берлине, недели через 2–3 после нашего приезда “Культур-Ферейн”¹²⁶ устроил нам банкет. <...> В ответном слове Михоэлс указал, что мы – театр революции, что только в Советской России мы мыслим себе существование нашего театра и пр. И что же? На следующий день были вызваны в посольство Алексей Михайлович, Михоэлс и местком. Предупредили Михоэлса и местком, чтобы больше не произносили таких речей и чтобы в будущем воздержались от

подобных выступлений. Мы на Западе, и нам не нужно рвать с европейской общественностью, а нужно вести себя корректно по отношению к ней. Этого требует момент – так нам было заявлено в берлинском посольстве».

Если Зускин видел происходящее как недоразумение, которое достаточно развеять, то Михоэлс был несравненно проницательнее и понимал, что театр стоит перед лицом катастрофы. В тех же числах он отправляет письмо тому же Литвакову, из которого многое становится ясным:

«Письмо Ваше к Алексею Михайловичу – его убило. Так неожиданно, после триумфа, после победы советского театра, после шумного и показательного скандала Жемье–Бернштейн¹²⁷, прозвучали Ваши сравнения с генералом Слащевым, с шахтинскими вредителями с прямыми обвинениями в антисоветских выступлениях и пр. И все это на основании... писем Вассермана или Малаги¹²⁸, мстительных и озлобленных в ежедневной борьбе людей. <...>

Но, может быть, Вы мне скажете “не желаю я цацкаться с Грановским, достаточно крови и сил он стоил мне, чтобы я стал теперь с ним церемониться”. Но Вы этого не скажете, ибо несли Вы крест его все время и знали его очень хорошо, – и я не думаю, чтобы хороший отель, в котором он живет, произвел бы на Вас такое же впечатление, как на Вассермана и Малагу.

Вы как-то характеризовали при мне Алексея Михайловича как смесь самомнения и трусости. И это было исключительно правильно. И ясно Вам, что подумал и пережил Алексей Михайлович, когда рядом со своим именем увидел “шахтинцев” и генерала Слащева.

Вы как-то выразились, правда, давно, что все мы (актеры) суть навоз для удобрения той нивы, которую засеивает Алексей Михайлович. И если многие из нас выросли, то, конечно, не настолько, чтобы работать и строить без него. Вопрос о нем – сейчас центральный. Можно быть о нем любого мнения, и можно считать, что он выдохся (так передает Ром Ваше мнение о нем), но усталость законна, и вряд ли Алексей Михайлович выдохся больше Мейерхольда. Ему бы надо было помочь, помочь потому,

что все время ответственность за его поступки, работы и поведение несли Вы, я и др., а не он, и он не выдержит нагрузки, если сейчас его разнести и обвинять. <...>

Мне легче: я вырос в еврейской общественности, в партийной обстановке, я воспитался так, что оказался значительно более подготовленным во все время этих 10 лет. И Вы это прекрасно и всегда знали.

Я считаю сейчас роковым то, что Вы сейчас заговорили о Алексее Михайловиче тоном борьбы и запугали его. <...>

Вы и только Вы можете, всегда умели, регулировать стихию, которую Вы называете “Менахем-Менделем”, другие называют “богемой”, а я называю исключительно одаренным, исключительно талантливым, бесконечно важным для театра, для меня, для Вас, Алексеем Михайловичем Грановским.

То, что он говорит неправду, то, что в нем есть от Менахема Менделя и Хлестакова, органически связано с его творческими возможностями. Мейерхольд – не лучше и не хуже. И если Немировича не оттолкнули, если Качалова (с его “Боже царя храни” и деникинскими симпатиями) сделали народным, если Гузика¹²⁹ сделали героем труда, то почему и за какие ясно выраженные грехи надо запугать и надо порвать с Грановским? Для этого сейчас меньше всего оснований. Отзыв немедленный театра в Москву есть смерть театра, ибо делает инцидент и разрыв с Алексеем Михайловичем неизбежным»¹³⁰.

В трагическом послании Михозлса впечатляет сочетание бойцовского темперамента и дипломатии, трезвого отношения к Грановскому-человеку и самозабвенной преданности Грановскому-режиссеру, без которого театр обречен на гибель. (В каком-то смысле Михозлс оказался прав. Уход Грановского привел к резкой трансформации творческого лица труппы. ГОСЕТ выжил как другой театр.)

Письма Михозлса и Зускина не развеяли грозовой атмосферы в Москве. Нарком Луначарский выступил на страницах «Вечерней Москвы» с обвинениями в том, что «руководители Еврейского театра, по-видимому, не сделали всего того, что предписывал им прямой советский долг», и сообщил, что «для выяснения всех

этих обстоятельств Наркомпрос посылает за границу доверенное лицо»¹³¹.

Слухи о скором приезде «доверенного лица» достигли Берлина. Советник полпредства С. И. Бродовский¹³² отправляет письмо начальнику Главискусства А. И. Свидерскому. Оно достаточно замечательно, так что стоит привести его целиком:

«Я пишу Вам в приватном порядке, желая обратить Ваше внимание на нездоровую атмосферу, создавшуюся в связи с пребыванием за границей театра Грановского отдельных артистов и режиссеров и т.п. Вокруг всякой такой заграничной поездки создается масса сплетен и интриг. При нашей склонности подозревать все и вся и из всякого обычного желания художников побывать за границей делается контрреволюция, побег и т.д. У нас никто не учитывает, что такое явление, как и заработать, и увеличить свою славу, и повидать кое-что за границей, обычное явление, присущее не только советским художникам, но художникам всего мира. Американские фильмовые артисты приезжают в Берлин. Берлинские – едут в Америку. Три четверти всех германских оперных певцов проводят большинство времени в Америке. Такой крупный художественный организм, как театр Рейнхардта, устраивает длительные гастроли в Америке и никому в голову не приходит говорить, что Рейнхардт изменник и все артисты и певцы, ищущие славы и денег за границей – предатели. В кинопродукции Германии, может быть, 25% играющих являются немцами, остальные – иностранные артисты Италии, Австрии, Венгрии, Америки, Дании и много русских эмигрантов и советских граждан. Это лучшее доказательство того, что применение принципа какого-то ограниченного национализма, который и требуется от наших артистов, не имеет никакого основания.

Возвращаясь к делу Грановского, должен сообщить, что эта атмосфера сплетен и интриг довела до того, что Грановский боится ехать в СССР, полагая, что на границе он будет немедленно арестован. Этим нездоровым отношением к делу мы играем лишь на руку эмигрантам и их газетам. Благодаря создаваемой нами самими атмосфере они могут кричать о бегстве артистов из СССР. Прилагаю одну такую очень знаменательную вырезку¹³³. Наши

друзья из “Форвертса”¹³⁴ тоже пользуются для своих целей атмосферой сплетен и интриг и, узнав о намерении театра Таирова в будущем году устроить гастроли за границей¹³⁵, пишут о кризисе таировского театра в Москве. Я знаю, что Коваль-Самборскому¹³⁶ ставится на вид, что он поселился на продолжительное время за границей. Разве у нас нет 20-ти других артистов такого же масштаба, как Коваль-Самборский? Почему здесь в Берлине могут играть постоянно американцы и венгерцы, а не может играть советский гражданин? Никаких потерь для нас нет, если К. Станиславский или другие останутся здесь. Вся эта атмосфера, о которой я пишу, приносит много морально-политического ущерба нам за границей и это побуждает меня написать настоящее письмо.

Основное желание Грановского и труппы является поездка в Америку, где думают и заработать, и приобщить лишние лавровые листки к своему венку. Быть может, в настоящих условиях поездка в Америку считается по многим причинам нецелесообразной. Я с этим согласен. Но необходимо дать театру Грановского фактическую возможность работать у нас, пойти ему навстречу во всех отношениях. Пусть опять поработает год на родине с тем, чтобы в будущем году они могли поехать на гастроли только в Америку. Там у них будет и моральный, и материальный успех. Опасности, что театр не вернется – нет, если именно не будет создаваться такая нездоровая атмосфера вокруг их гастролей. Грановский – прекрасно понимает, что его успех в 9/10 объясняется именно тем, что это московский театр. Если он перестанет быть московским, вряд ли кто-нибудь им будет интересоваться. С Грановским необходимо поговорить по-товарищески, поучить его, что он должен сделать, чтобы удовлетворить и его натуральным стремлениям к расширению работы и нашим государственным художественным интересам. Нам передают, что для переговоров с Грановским приезжает представитель Главискусства. Просьба назначить для этой цели действительно толкового и ответственного товарища и направить его к нам для согласования действий»¹³⁷.

В этом послании дипломата среднего ранга впечатляет широта взгляда и совершенно неожиданные приоритеты. С. И. Бродов-

ский готов отечественного артиста уравнивать в правах с американским, немецким, венгерским, не обременяя, казалось бы, неизбежным советским долгом и обязанностью представлять политические и культурные завоевания ВКП (б). И в то же время автор этой докладной записки, кажется, совершенно не понимает того, что политика советского государства по всем этим вопросам приобретает репрессивный характер. А если и понимает, то не хочет считаться, предпочитает относиться как к недоразумению, которое можно развеять объяснениями и увещеваниями.

Вернемся к «доверенному лицу». Им стал Самуил Палатник, заведующий Еврейским отделом Совнацмена (Совета по делам просвещения национальных меньшинств) при Наркомпросе, представленный к театру в качестве члена правления.

9 октября 1928 года Палатник прибыл в Берлин. Развязка приближалась.

11 октября в полпредстве состоялась встреча, в которой приняли участие Грановский, с одной стороны, С. Палатник и Л. Вайн, с другой. Полпредство представляли советник С. И. Бродовский, секретарь Н. Я. Райвид, М. П. Якубович.

Вел заседание, естественно, Палатник, человек с «директивами»:

«Цель моего приезда сюда следующая: в связи с отчетом т. Грановского, полученным в Наркомпросе в июле месяце с.г., а также в связи с тем, что поездка ГОСЕТа, которая была утверждена на определенных условиях коллегией Наркомпроса и Межведомственной комиссией и была потом изменена в том смысле, что были заключены другие договора с другими лицами, никем не утвержденные, наконец, в связи с дефицитом, который очевиден по отчетам т. Грановского, мне было поручено выяснить все эти вопросы. Заграничная поездка ГОСЕТа была гарантирована: по первому договору, заключенному с Зальтером и утвержденному Наркомпросом, она должна была дать 15 тысяч марок экономии. Поездка и была разрешена как бездефицитная, но в результате получился дефицит. Этот факт заставил Наркомпрос призадуматься над поездкой ГОСЕТа в Америку. Мне поэтому даны были директивы, поскольку имеются такие факты, здесь на

месте разобраться во всем. Эти задачи моей поездки были сформулированы т. Луначарским в его статье в “Вечерней Москве” от 6 октября. В частности, т. Луначарский говорил об отзывах прессы – некоторой части иностранных буржуазных и эмигрантских газет – о характере этого театра. Есть сомнения, что с точки зрения политически-общественной тоже допущены ошибки. В связи со всеми этими обстоятельствами мне было поручено выяснить положение с театром. Раньше всего меня интересует деловая сторона, и тут нужно будет принять определенное решение. Театр имеет дефицит. Договор заключен с лицом, о котором мы ничего не знаем. Мне даны очень широкие полномочия Наркомпросом – решить вопрос здесь, но окончательно он будет утвержден Наркомпросом. Мы должны будем не затягивать дела, проверить всю финансовую и юридическую сторону его, для того чтобы принять соответствующие шаги и вынести соответствующее решение. Я считаю, что полпредство и т. Грановский должны принять участие в решении этого вопроса. Я думаю, что прежде всего нужно наметить, каким путем это сделать. Я полагаю, что нужно создать комиссию, которая разберет все вопросы»¹³⁸.

Есть смысл привести полностью ответ Алексея Грановского:

«К сожалению, информация тов. Палатника не соответствует действительности. 1) В прошлом году за шесть месяцев до поездки был заключен договор с фирмой Зальтер. Когда спустя 6 месяцев я приехал сюда, то здесь были председатель Междуведомственной комиссии тов. Вальдман, он же председатель Центрпосредрабиса и тов. Симон, уполномоченный пограничным турне, который заявил, что фирма Зальтер никаких гарантий представить не может и нужно принять меры к расторжению договора с Зальтером. Оказалось действительно, что Зальтер, который имеет концессию в Вене, не имеет германских концессий. Они предложили заключить договор с директором театра “Дес Вестенс”¹³⁹ Шерером. Так как договор с Шерером представлялся безусловно более выгодным, то по предложению председателя Междуведомственной комиссии т. Вальдмана, в его присутствии, за его подписью был заключен договор с Шерером. Когда т. Вальдман уезжал в Москву, то он обещал мне, что прямо с вокзала поедет к

тов. Яковлевой и новый договор представит в Наркомпрос. Я со своей стороны заверил договор и отправил в правление нашего театра.

Первый договор был заключен и никакого нарушения не было, потому что он был заключен и нарушен ответственным лицом, который отвечает за все заграничные договора – т. Вальдманом. Был ли тов. Вальдман у тов. Яковлевой, говорил ли что-нибудь, или спрятал договор – не знаю. Факт, что на договоре имеется печать и подпись Вальдмана. 2) Когда должны были начаться здесь гастроли, то оказалось, что смета, составленная в Москве, не выдерживает никакой критики. Опыта в проведении заграничных поездок ни у кого не было, никто не знал фактической стоимости труда артистов. Когда вырабатываются ставки работникам, берут какой-нибудь предыдущий договор поездки и получается, что положение вещей ни в какой мере не соответствует действительности. Тогда исходя из реального положения при заключении договора, из-за необходимости начать работать, я повысил ставки на 20%, о чем я писал в Москву. Наша расходная смета вообще состоит только из жалованья и грима – 27–28 тысяч марок.

Со следующим договором после Берлина во Франкфурте произошла запинка. После попытки заключать хозрасчетные договора и неудачи во Франкфурте мы должны были заключить генеральный договор, о чем я писал в Москву тов. Литвакову. Договор был перезаключен во Франции с “Тэфимо” на следующих условиях: “Тэфимо” берет на себя гарантию всего европейского турне; никаких убытков мы не знаем; получаем гарантированную сумму в 28 тысяч марок, т.е. сумму, которая нам нужна на расходы; оплачивается месячный отпуск всем сотрудникам, и в компенсацию за это “Тэфимо” получает американское турне, из которого мы получаем 1/3 прибыли. Этот договор я отправил в Москву. Ситуация была такова: никакого конкретного ощутительного результата от полутора месячной работы здесь не было. Денег нет. Текущих счетов у нас нет. Приходить в полпредство за деньгами не рекомендуется. Я заключил договор, не имея на это никакой санкции. О том, что Москва против американских гаст-

ролей, мне не было известно. Тов. Довгалеvскому официально объявили, что театр должен ехать в Америку. Я отправил договор в Москву, но ответа не было. За это время наступает отпуск. Труппа получила полностью все деньги для ликвидации наших долгов и отпускные. Проходит еще месяц. Мы начинаем играть в Бельгии и Голландии. В Антверпене на 5–6-ой день пришла телеграмма от т. Свидерского: американские гастроли запрещены, европейские тоже. Я понял, что американские гастроли запрещены, европейские гастроли разрешены на срок первого договора (с Зальтером). Я написал т. Свидерскому письмо, что, во-первых, совершенно непонятно, почему не утверждается максимально благоприятный договор; во-вторых, совершенно непонятно, почему за границей сидят в настоящую минуту 3 директора академических театров и ведут переговоры о поездке в Америку, почему им можно, а ГОСЕТу нельзя; в-третьих, какие существуют причины, которые мешают поездке театра в Америку, для которого только есть полный смысл ехать в Нью-Йорк, где много евреев. Почему договор, который мне первому удалось заключить, такой выгодный для нас, не утверждается. В заключение просил освободить меня от театра.

Сам же я немедленно известил “Тэфимо”, что Москвой запрещены американские гастроли, на что получил ответ, что для него совершенно непонятно, каким образом, после того, как мы забрали деньги, я пишу, что договор не будет выполнен и “Тэфимо” заявило, что не может признать теперь третьих лиц, которые отсутствовали при заключении договора. Я сообщил это т. Свидерскому. “Тэфимо” хотело подать в суд.

В это время театр поехал в Вену. Я показал всю переписку т. Юреневу¹⁴⁰, который заявил, что сейчас же в моем присутствии телеграфирует Литвинову¹⁴¹, в Наркомпрос и в ЦК Рабиса. Действительно, через два часа меня вызвали в полпредство и показали мне телеграммы, которые были отправлены. Ответа на них я в Вене не дождался, потому что должен был ехать в Париж за деньгами. Договор был нарушен, но в какой степени, неизвестно. Я получил из Вены сообщение, что 22 сентября приезжает уполномоченный для выяснения дела. Я известил через юриста “Те-

фимо”, что 22-го приезжает уполномоченный, который все вопросы урегулирует и просил его пока договор считать не нарушенным. 22-го никто не приехал. Театр должен был начать играть в Берлине 29-го. Никого нет. Опять нужны были деньги и большие. Я написал “Тефимо” письмо, что 22-го, к сожалению, никто не приехал, но уполномоченный должен приехать со дня на день. С трудом удержал, чтобы не произошло скандала и абсолютного краха. Наконец, мы получили письмо, что т. Палатник приезжает такого-то числа. Я вызвал директора “Тефимо”, и он приехал из Парижа.

Положение таково: договор нами нарушен точно и определенно. Или я не имел права заключать договор, и тогда вообще никто не отвечает. Мы нарушили договор тем, что не едем в Америку. Или вообще т. Палатник будет вести с ним переговоры без меня, договорится с ним таким образом, что театр продолжает функционировать, выполняя договор.

История о дефиците ложь. Какой дефицит, если “Тефимо” по договору должен оплатить все, если мы выполняем договор? Где тут дефицит? Договор у Наркомпроса есть. Вопрос ясен. При исполнении договора никакого дефицита нет. “Тефимо” обязано платить. Это не есть дефицит. При нарушении договора есть неустойка. При нормальном положении мы получим все, что нам причитается. Разговаривать с “Тефимо” я больше не буду. Говорить должен т. Палатник.

Я прошу сегодня рассмотреть материал и договор, привлечь юрисконсульта, подготовить этот вопрос и завтра принять решение и ясную четкую линию по этому делу»¹⁴².

На вопрос Бродовского: «Когда Вы уезжали, предвиделось американское турне или нет?» – последовал ответ Грановского:

«Нет. У нас один раз дебатировалась американская гастроль, но когда нужно было приступить к самой поездке, то по предложению тов. Литвакова, поездка была на один год отодвинута. Когда на этот раз стал вопрос о заграничных гастролях, то никто не вносил предложения, потому что театр не ехал в Америку. Мы предполагали, что театр ограничится европейскими осенне-весенними гастролями. Вопрос об Америке не дебатировался.

Создавшееся здесь на месте положение заставило меня это сделать, зная, что в Москве Еврейская секция против американской поездки. Другого выхода у меня не было. Юридически я не имел права подписывать того договора, который подписал. Мандата у меня, как и доверенности, нет. 11 лет я подписывал документы; оперативные договора никогда не утверждались. На основании десятилетней работы я считал, что внутренне имел право подписать договор. Юридически я не имел права»¹⁴³.

Но разговоры об американской поездке в ее прежние сроки уже были в известной степени праздными, и сам Грановский об этом и сказал:

«У меня впечатление, что “Тефимо” от американской поездки откажется. Я спросил его в Париже: допустим, что все-таки нам удастся добиться поездки в Америку. На что мне было отвечено, что две недели тому назад еще можно было организовать поездку в Америку – театр должен был начать играть примерно 12 декабря, с тем чтобы кончить 15 мая. Теперь у нас октябрь. Организовать поездку на 15 декабря он считает невозможным. С “Тефимо” вообще есть возможность договориться, но я не знал о чем договариваться. Если внести такое предложение, чтобы они использовали договор в пределах Европы до 1 января (т.к. пока они имели большие убытки в Бельгии и Голландии), я считаю, что можно по-хозяйственному договориться. Ни на какие американские гастролы в будущем “Тефимо” не пойдет»¹⁴⁴.

С. И. Бродовский в новом письме А. И. Свидерскому продолжал защищать по мере сил Грановского: «Все, за что можно обвинять Грановского, это за самовольное заключение договора на поездку в Америку. Все остальные осложнения, вытекающие из этого договора, являются результатом запрещения ему выполнить договор. Благодаря этому очень трудно найти выход, ибо антрепренер требует выполнения договора, вернее теперь требует возмещения убытков, так как теперь подготовка к поездке в Америку слишком запоздала»¹⁴⁵. Таким образом Бродовский делил ответственность за сложившееся положение дел между Грановским, самовольно заключившим договор на американские гастролы, и советскими органами, своими запретами превративши-

ми ситуацию в безвыходную. И далее автор письма уже карандашом вписывает фразу: «Никаких политических грехов за Грановским нет»¹⁴⁶.

О внепротокольной части происходившего можно составить представление по письму Палатника от 12 ноября 1928 года:

«1. По приезде я имел первую встречу с Грановским. Это было после провала “Труадек” и в день премьеры “Ночь на старом рынке”. “Ночь” имела колоссальный успех. Очень хвалебный фельетон Керр в “Берлинер Тагеблатт”¹⁴⁷ и т.д.

2. При встрече с Грановским пришлось узнать, прощупать его намерения, и, с другой стороны, рассказать о моих полномочиях. Для того чтобы сразу направить дело на рельсы ответственных переговоров, я предварительно до разговора с Грановским был в полпредстве и беседовал долго с гг. Бродовским и Райвидом (г. Бродовский теперь заменяет г. Крестинского). Там мы договорились, что нужно будет создать комиссию для разбора всего этого дела. С таким решением я и пришел к Грановскому.

Грановский отказался вначале от каких бы то ни было переговоров. Он предложил, чтобы я, как уполномоченный Наркомпросом, непосредственно начал переговоры с его антрепренером. Этот ход выдал его. Я наотрез отказался. “Говорить я могу теперь только с Вами, Алексей Михайлович, и для этого уже есть договоренность в полпредстве”. Поскольку вопрос был так поставлен, он не мог отказаться. Таким образом, первый ход его потерпел крах. Разговор я имел с ним 9 октября, а 10 октября уже было назначено совещание в полпредстве.

3. Совещание в полпредстве началось в 12 часов дня и кончилось в 3 часа дня. О чем мы говорили в продолжение 3-х часов? Разговор состоял из 2-х частей: 1) о финансовой стороне поездки (эта часть стенографически запротоколирована – стенограмму я Вам пришлю); 2) об общественно-политической стороне работы ГОСЕТа за границей (дружеский разговор).

По первой части выяснилось, что юридическое и финансовое положение гастролей находится в крайне запутанном положении: договоры с различными лицами, сделки, соглашения. Одна фирма перепродавала договоры другой и т.д. Причем са-

мая последняя фирма, знаменитая “Тэфимо” так же некредитоспособна, как и первые фирмы, с которыми он заключал первые договора. Самой солидной фирмой является фирма “Шерер”. Она финансирует все предприятие. Но она передает деньги “Тэфимо”, а “Тэфимо” уже расплачивается с работниками театра. “Тэфимо” – это французская какая-то коммерческая организация с основным капиталом в 100 000 франков !/! Весь договор с “Тэфимо” – шантаж. Цель этого шантажа – во-первых, быть самому Грановскому хозяином над теми суммами, которые “Тэфимо” получает от “Шерера” (работникам театра не выплачено уже жалованье в течение месяца). Во-вторых, через “Тэфимо” заставить согласиться на поездку в Америку, так как договор с “Тэфимо” накладывает на театр крупные неустойки. Да и другие кабальные условия договора не дают другого выхода, кроме поездки в Америку.

Грановский в ответ на мое сообщение о задачах моего приезда, сообщил, что заставило его идти на эти сделки, причем, как обычно, представил дело так, что дело самое выгодное и т.д. И тут же предложил вести непосредственные переговоры с Романом Пинесом¹⁴⁸, директором этой самой “Тэфимо”. В результате совещания создана комиссия для просмотра финансовой и юридической стороны всех дел театра за границей.

Комиссия приступает к работе сегодня. Так кончилась первая часть переговоров, причем переговоры происходили в крайне тяжелой атмосфере: Грановский доказывал свою правоту – он, мол, обо всем писал в Москву, обо всем спрашивал Наркомпрос (вражье?), что я лгу и т.д. Надо было иметь железные нервы, чтобы все эти наглости и выводы его спокойно отпарировать. (Вы подробно ознакомьтесь со стенограммой.)

Вторая часть – об общественно-политической стороне поездки. Тут поток обвинений – что, мол, его поездку советская пресса замалчивала, что на него поклепы, что он не может приезжать в СССР, если тут не выяснят его положение, что Литваков обвиняет его в контрреволюции безосновательно и т.д.

Я по всем этим вопросам не выступал еще. Мы только его выслушали. Следует сказать, что тут в полпредстве существует

мнение, что он на 3/4 прав. Так думает Бродовский, и Бродовский склонен вообще идти на всевозможные уступки по отношению к Грановскому. Вот этим исчерпываются первые шаги мои. Наступает теперь самое тяжелое – конкретный разбор дела и наши предложения.

4. Атмосфера вокруг Грановского – в коллективе и в других советских органах, за исключением полпредства – самая ужасная. С Михоэлсом я еще не говорил – он нездоров был. Нашупывал только настроение артистов: артисты во многом изменились за границей. Успех, улучшенное материальное положение многих так переродили, что они не прочь ездить бесконечно до второго пришествия, пока есть еще уголки на земном шаре с евреями, где можно было бы играть. К этой группе артистов принадлежит и Зускин. Другая группа артистов, очевидно, большинство хочет вернуться в Москву, если будет гарантия, что они не будут голодать. О Михоэлсе артисты говорят, что он вернется в Москву. Я лишь только приступаю к работе с коллективом артистов. Когда выясню более или менее точно их настроения и намерения – напишу подробно.

5. Что нужно сейчас? Ни в коем случае не замалчивать о бесконечной поездке ГОСЕТа. Надо напечатать в “Эмес” (и не только в “Эмес”, если возможно) все запросы из провинции, письма товарищей, статьи. Если можно, надо этот вопрос обсуждать на собраниях, выносить резолюции и т. д. Словом, проводить такую же кампанию, как в отношении Мейерхольда. Но надо все время помнить, что нельзя вести кампанию так, чтобы отрезать пути к возвращению Грановского и театра. Одновременно приходится иметь в виду, что *установка Грановского не вернуться в СССР*. Но поскольку он теперь начал своим выступлением в полпредстве играть на советских струнах, то это надо использовать. Еще раз: пишите, печатайте о положении театра, о необходимости его возвращения в Москву как можно скорее и больше. Все печатные материалы присылайте в театр по адресу: Берлин, театр Дес Вестенс гаштпиле дес Москауер Идешес театер, для Грановского и других артистов. Надо присылать “Эмес” в нескольких экземплярах, так как здесь его почти нет.

Я пишу одновременно письмо Обществу друзей ГОСЕТа, чтобы они напечатали открытое письмо Грановскому, которое было нами составлено. Пока все. Через пару дней я напишу о втором этапе переговоров. Мое положение ужасно тяжелое, – Грановский в труппе и среди коллектива взял тон дискредитирования меня, но выдержкой я из этого положения вылезаю. Пока же очень тяжело»¹⁴⁹.

Палатник вовсе не был уверен, что деньги, необходимые для погашения дефицита и неустойки, будут представлены Москвой, и вел переговоры, исходя из того, что американские гастроли все-таки возможны, ибо только при этом условии «Тэфимо» готово погасить дефицит европейского турне. 15 октября он отправляет следующее письмо в Москву:

«Я написал Вам первое письмо 12 октября 1928 года, а за эти три дня уже мы познакомились с делом, но определенного выхода еще не наметили.

Очевидно, первый шаг к переговорам будет состоять в следующем предложении:

1. Разрешается поездка в Америку в марте 1929 года.
2. Театр возвращается вместе с Грановским в Москву.
3. Заключается новый договор, утверждаемый в Москве.

Т.е. мы начинаем с наименее резкого пункта. Так как другие пункты моих директив предполагают, конечно, более резкие шаги.

Вероятно, завтра мы будем иметь 2-ое совещание с Грановским, на котором ему и будет предложен этот выход из положения.

Путница в делах огромная.

Грановский давит всеми методами, чтобы заставить нас начать переговоры с его антрепренерами, вплоть до того, что не платит жалованье коллективу, он хочет нас вызвать с этой стороны.

Я уже имел беседу с Михозлсом.

Вот вкратце то, что он думает о положении ГОСЕТа:

1. Он признает со стороны Грановского следующие ошибки: а) отсутствие связи с Москвой, б) материальную неустойчивость поездки, вызвавшую маннгеймовскую историю (встречу с канто-

рами и равнинами), в) объявления в белогвардейской и сионистской печати.

2. Михоэлс не мыслит театр без Грановского и себя в театре без Грановского.

3. Много недоразумений он приписывает бестактности евсеев местных компартий.

4. Он считает, что надо сделать так, чтобы Грановский мог вернуться в СССР, для этого нужна соответствующая реабилитация его. А для последнего нужно время.

5. Он полагает, что поездка в Америку необходима, так как сезон все равно потерян, а Грановский теперь творить неспособен: он невменяем.

6. Он согласен, что для выхода из создавшегося положения первые шаги должен сделать Грановский, обратившись с соответствующим письмом в печать.

7. Он считает, что надо все сделать, чтобы договориться; в порядке подчинения же он вернется в Москву.

8. Поездку за границу он считает политически оправданной, считает возможным ее еще продолжать, по крайней мере, в течение настоящего сезона, а может быть и на будущий сезон.

Таково мнение и настроение Михоэлса. Я думаю, что выводы Вы сами сделаете. Посылаю Вам стенограмму первого совещания с Грановским: он тут весь [нрзб.].

Все же я веду линию на примирение, на возвращение его в Москву. Удастся ли это? Сомневаюсь.

Обо всем я буду Вас своевременно информировать. Считаю нужным еще раз напомнить о необходимости кампании в печати.

Р.С. В разговоре с Грановским я ему тоже предложил выступить с открытым письмом в печати. Он не отказался, но и не обещал. В белогвардейской печати появилась заметка о ГОСЕТе, с откликами на статью Луначарского и о моем приезде.

Они указывают, что, мол, ГОСЕТ, имевший огромный успех за границей, все-таки взят под подозрение и указывают, что для проверки прислан «чекист»¹⁵⁰.

Чем больше Палатник вникал в ситуацию, тем более примирительным становился тон его посланий. В письме от 27 октября он пишет:

«Прошла неделя после моего второго письма, и только лишь теперь намечается какой-то выход из положения. Артисты получили, хотя и не полностью, некоторую сумму денег, и мы опять приступили к переговорам с “Тефимо”. То, что мы не допустили забастовки, оправдало себя: забастовка поставила бы нас перед необходимостью принять чрезвычайные меры. Между тем, мы не были обеспечены никакой суммой денег. Мы получили вчера телеграмму от т. Свидерского, что поднято ходатайство перед соответствующими органами о разрешении перевода 15 тысяч марок. С другой стороны, кроме скандала забастовка вызвала бы необходимость немедленно отстранить Грановского, передачу дела суду, временный арест декораций и т.д. Мы тут поэтому решили согласиться на забастовку только лишь в крайнем случае, когда будут решены вопросы о театре в целом (вывоз труппы и т.д.). Полпредство, кроме того, было категорически против забастовки. Что же касается проделанной в течение этого времени мною работы, то надо сказать, что в работе с артистами и с Грановским удалось много выяснить; в вопросе же о деловом исходе поездки тоже намечались определенные выходы из положения.

1. Во-первых, о Грановском. Я в течение нескольких дней имел с ним продолжительные беседы. Выяснилось, что все слухи о нем, что он думает порвать с СССР и не вернуться, лишены всякого основания. Он не хочет и не может быть никогда эмигрантом. Он заявляет, что если бы даже хотели сделать его эмигрантом, он будет бороться против этого. Единственно, что может быть – это его уход из ГОСЕТа. Он доказывает, что ни одного какого-нибудь погрешного в политическом смысле поступка против советской власти им не было совершено. Он признает некоторые ошибки (заключение договоров без нашего согласия, отсутствие связей и др.), но он отвергает все поклепы на него в антисоветских выступлениях. Он хочет себя реабилитировать и напишет в “Эмес” и в русские советские газеты, отдельно т. Чемеринскому. С другой стороны, он заявляет, что не видит перспек-

тив для улучшения материального положения театра, что в сущности говоря, театру негде работать и т.д. Словом, пессимизм насчет будущего ГОСЕТа. Он также боится реорганизации, о которой до него дошли слухи. (Т. Ром передала слова Моисея Ильича о необходимости реорганизации работы ГОСЕТа, о режиссерской коллегии и т.д.) Вообще же он производит впечатление человека надломленного. Может быть, вначале у него были какие-то стремления оторваться и оторвать труппу. Но нашим вмешательством все его планы разрушены и теперь он готов бить отбой.

2. Что касается вопросов с договором, то мы теперь находимся в стадии переговоров с антрепренерами, контрагентами Грановского. Мы запросили письменные их предложения. Они сводятся к следующим вариантам: а) либо поездка в Америку до июня месяца со всеми необходимыми гарантиями (банковская гарантия на зарплату, за транспорт и проч.), б) либо покрыть в какой-то части дефицит, который контрагенты Грановского исчисляют в 120 тысяч марок, но по которому они готовы идти на уступки, получая только 70 тысяч марок, причем театр должен кончить свои гастроли по договору до 1-го января. Последний выход – есть крайний выход, т. к. он сопряжен с большими расходами, уплатой валюты, если даже не 70 тысяч, то, во всяком случае, не менее 40 тысяч марок. Есть ли у нас такая сумма? Она, во всяком случае, должна быть готова, если бы нам пришлось уплатить.

Я писал об этом в Наркомпрос, и надеюсь кое-что получить. Я советовался также с т. Ланда из торгпредства, и он тоже считает, что эта сумма должна быть нами обеспечена на всякий случай. Я поэтому прошу Вас переговорить со Шлейфером, с Ароном Исааковичем¹⁵¹ о возможности получения в валюте какой-нибудь суммы, т.к., в крайнем случае, придется прибегнуть именно к уплате какой-то части дефицита антрепренеров. Именно нежелание и невозможность платить валютой и заставила т. Бродовского согласиться в первую очередь на поездку в Америку, которая должна быть обставлена соответствующими гарантиями. Кроме материальных гарантий, которых может быть удастся добиться, нам нужна и другая не менее важная гарантия – то, что коллектив в Америке не распадется, что поездка театра в Америку даст со-

ответствующий необходимый и возможный политический эффект, что не будут повторены ошибки, которые Грановский сделал при заключении первых договоров, что в общественных выступлениях театра будет взята определенная правильная линия. Это возможно, если во главе поездки будет поставлено лицо, обладающее и полномочиями, и нашим доверием, и возможностями проводить вышеуказанные задачи. Я откровенно говорил с Грановским о необходимости поставить во главе поездки именно такое лицо. После некоторых колебаний он с этим согласился. Я бы считал, несомненно, целесообразным, если материальная сторона поездки будет гарантирована, пойти на этот шаг не только с точки зрения интересов гастрольных поездок в Америку, но и будущих перспектив театра. Мы бы уже поставили Грановского на свое место, по крайней мере в части руководства финансово-хозяйственной стороной театра. Надеюсь, после возвращения в Москву по представлению Вам доклада такое лицо быстро найти и отправить его немедленно за границу.

3. Общественно-политическая сторона гастрольной поездки ГОСЕТа нами недооценивалась, с другой стороны, мы явно преувеличили ошибки и Грановского, и коллектива артистов. Несомненно одно, что в данный момент артисты не хотят вернуться в Москву по следующим соображениям: не подготовлен зимний сезон; пугает их возможность приезда без Грановского; хочется еще заработать, страх перед неблагоприятным советским общественным мнением. Они надеются, что после возвращения из Америки обстановка будет создана для них в Москве более благоприятная, что реорганизация театра, которую они считают целесообразной, необходимой, будет легче проведена летом, накануне будущего зимнего сезона.

<...> Сообщая обо всем этом, я Вас все-таки прошу иметь в виду, что поездка в Америку может и не выгореть. Тогда необходима быстрая мобилизация средств. Я Вам буду телеграфировать и прошу Вас прийти мне в этом отношении на помощь, которая должна выразиться в следующем: Шлейфер должен будет протелеграфировать в торгпредство о разрешении выплатить валютой определенные суммы – около 30–40 тысяч марок. Я прошу у

т. Плавника¹⁵², Вайнштейна, Литвакова, Чемеринского, словом всех, кто мог бы в этом отношении помочь по моей телеграмме этого добиться у т. Шлейфера. Мы бы сумму, которую здесь придется уплатить в валюте, могли внести потом в червонцах. Поскольку, если поездка в Америку не выйдет, уплата этой суммы фактически решает судьбу театра, то я прошу очень серьезно отнестись к этому предложению. <...>

Р. С. Еще несколько слов: переговоры и разрешение всего вопроса о ГОСЕТе проходят в невыносимой, тяжелой атмосфере, и от вас ни строчки. Почему Вы считаете возможным взвалить всю тяжесть на мои плечи?

Я прошу Вас немедленно написать. Если Вы бы считали, что театр должен немедленно вернуться в Москву, и написали об этом мне, то я мог бы это письмо показать Крестинскому¹⁵³, и мне было бы легче реализовать второй [нрзб.]»¹⁵⁴. В ответ на письмо Палатника А. И. Свидерский 5 ноября отправляет в берлинское полпредство телеграмму на имя С. И. Бродовского: «Сделано распоряжение перевести телеграфно сорок тысяч марок. Свидерский»¹⁵⁵.

Но неустойка, вероятно, превышала присланные сорок тысяч марок, и Палатник продолжал переговоры, хотя тон его писем вновь становится воинственным. Напряжение не спадало, и Н. Н. Крестинский, возглавлявший берлинское полпредство, 5 ноября 1928 года обращается к В. С. Довгалеvскому в полпредство в Париже, где, собственно, и завязался весь узел проблем:

«Нам здесь приходилось вести бесконечные разговоры с Грановским – и успокаивать его, и нападать на него. Между прочим, он сослался на то, что после появления в “Известиях” интервью т. Каменевой¹⁵⁶, Вы интерpellировали¹⁵⁷ в Москву и получили из Москвы ответ, дезавуирующий Каменеву и говорящий о каком-то внушении ей. Так как ни у нас здесь об этом не было сообщений, и приехавший из Евсекции Наркомпроса из Москвы т. Палатник также об этом не знал, то т. Грановский просил меня спросить Вас об этом.

Сейчас шум вокруг Еврейского театра у нас как будто утих, но нет никаких гарантий, что не поднимутся вновь разговоры.

Просьба к Вам, поэтому информировать меня о Вашем отношении к театру вообще, к Грановскому – в частности и о том, что Вам писали из Москвы в ответ на Ваше письмо в защиту театра»¹⁵⁸.

Довгалецкий не заставил себя ждать. Уже 9 ноября он отправляет ответ:

«Дорогой Николай Николаевич,

Так же, как и Вам, мне пришлось в многочисленных беседах с Грановским и некоторыми артистами, в частности с Михоэлсом, и успокаивать Грановского, и нападать на него. Я считал и считаю, что огонь по Грановскому и его театру был открыт без нужды. Я пытался проверить правильность и обоснованность возводившихся на него обвинений в отрыве от Советского Союза, в предательских замыслах и намерении остаться за границей; проверки эти не дали ничего существенного, что могло бы послужить к обвинениям Грановского в нелояльности. Если на первых порах по своему приезду Грановский, объясняя это болезнью, медлил вступать в контакт с полпредством, то потом эта ошибка была им исправлена, даже с лихвой, и мне пришлось уже отбиваться от частых посещений его и Михоэлса. Крупным проступком Грановского явилось печатание объявлений в “Последних новостях”, когда я обратил на это его внимание и в параллель привел поведение театра Вахтангова, который каждый шаг согласовывал с полпредством, то Грановский объяснил это обстоятельство тем, что он находится в руках антрепренера, который публикацию делает за свой риск и страх; все же Грановский обещал просить антрепренера прекратить публикацию в “Последних новостях” и, если память мне не изменяет, то действительно, объявления в белой газете прекратились. Независимо от этого проступка и некоторых более мелких промахов, на основании которых, однако, повторяю, никак нельзя было составить себе заключение о нелояльности Грановского и его театра, я полагал, и полагаю, что все те стрелы, которые посыпались против них, вскоре после их приезда за границу, были бестактны и вредны. Мы показывали театр Грановского за границей как одно из крупных достижений советской культуры и национальной политики. Вместе с тем во 1-ых, в советских газетах появляется интервью

тов. Каменевой, шельмующее Грановского за отрыв и другие преступления, во 2-ых, Грановскому предлагается наложить арест на выручку театра для уплаты какой-то старой задолженности по соцстраху и в 3-их, реквизит театра в Москве назначается к продаже с торгов за задолженности, кажется, Коммунальному банку. Обе эти задолженности были уже давние, вопрос о них слушался неоднократно и много лет во всяких инстанциях до Малого Совнаркома включительно, и я считал совершенно недопустимым извлечь все эти истории из-под спуда и прижать театр тогда, когда труппа его находилась за границей, и нам всем, и в Москве, и тут, нужно было наоборот употреблять все усилия к тому, чтобы создать вокруг театра обстановку, которая способствовала бы успешной работе его и лояльности по отношению к Советскому Союзу. Эти печатные обвинения и прижимки могли, наоборот, создать тяжелую атмосферу, нервировать труппу и самого Грановского. Об этом я написал в НКВД, в адрес тов. Кагана¹⁵⁹, и через некоторое время получил ответ от него, что он согласен со мной относительно несвоевременности и неполитичности интервью тов. Каменевой; Экправ же сообщил мне, что он снесся с Коммунальным банком и полагает, что торги будут отменены; что же касается предложения об аресте сумм, то Экправ явилось только передаточной инстанцией и, препровождая через берлинское полпредство Грановскому это распоряжение, не вникнул и не мог вникнуть в существо вопроса. Насколько мне известно, это распоряжение не получило дальнейшего хода и было отменено. Во всяком случае, в жизнь оно не было проведено. Вот и все мое участие в этом деле»¹⁶⁰.

Советские дипломаты как в Берлине, Вене, так и в Париже оказались гораздо более терпимы и рассудительны, нежели московские функционеры, которые уже были готовы распродать госетовский реквизит как выморочное имущество. Довгалеvский не находил в поступках Грановского особенного криминала и был склонен поддержать его как руководителя театра и даже предпринимал для этого конкретные шаги.

Другое дело представители ЦБ Евсекций. То, что для дипломатов было «проступком», для них выглядело несомненным престу-

плением. 22 ноября Палатник отправляет письмо с грифом «Совершенно секретно» А. Чемеринскому, секретарю ЦБ Евсекций:

«Я уже в нескольких письмах по адресу “Эмес” сообщил Вам и тов. Литвакову о развале, который царит в труппе, о настроениях и тенденциях труппы, о Грановском. Я также неоднократно писал о сложном переплете юридических взаимоотношений между театром и контрагентами Грановского, об уплате большой неустойки, если мы бы просто от договоров отказались, о шантаже контрагентов Грановского и о связи Грановского с ними.

Ввиду всего этого (подробно я доложу по возвращении из командировки), я решил, что американскую поездку ни в коем случае не следует разрешать, хотя бы этому грозила ликвидация театра. Если Вы другого мнения, то прошу Вас через Литвакова или через тов. Свидерского дать Ваш отрицательный ответ телеграфно»¹⁶¹.

При сем прилагалась копия весьма развернутого послания Свидерскому с тем же грифом «Совершенно секретно»:

«Я последним письмом сообщил о предложенных нами условиях американской поездки ГОСЕТа, о гарантиях и также о том, что если бы все гарантии наши были бы удовлетворены, то во главе поездки должно быть поставлено другое лицо, не Грановский. Мы предоставили контрагентам Грановского срок, к которому они должны были дать свой ответ. Мы сегодня, 22-го, получили от контрагентов письмо о том, что они будто бы закончили подготовительную работу по организации поездки в Америку. Но одновременно выяснилось, что вся эта компания просто жулики, причем они от имени ГОСЕТа выдают векселя, распоряжаются вообще всей гастрольной поездкой. Грановский же никакого участия в организации гастрольной поездки не принимает. Я собрал весь материал об общественно-политической стороне поездки. В подробном докладе я его освещу. Но вывод уже можно сделать следующий: вся европейская печать очень высоко ставит ГОСЕТ и оценила его как большое достижение советской культуры. Но одновременно Грановский лично, как руководитель театра, затушевывал этот советский успех театра, выставляя в своих интер-

вью, выступлениях на банкетах, статьях формально-эстетические моменты своего личного творчества. Во всех его выступлениях и интервью не упомянуто нигде, что советская власть создала этот театр. Создавалось впечатление, что это театр Грановского.

Что касается финансовой стороны поездки, то Грановский провел целый ряд операций (заключение соглашений, договоров, расторжение договора, первоначально утвержденного Наркомпросом, и уплата по этому договору неустойки и др.), которые показывают, что тут имеем дело либо с огромной бесхозяйственностью незлостного характера, либо с бесхозяйственностью, переходящей в преступное отношение к делу. В связи со всем этим я считаю, что, несмотря на то, что американская поездка могла бы, может быть, и вывести театр из дефицита, но присутствие Грановского в театре даже не в качестве директора, а только в качестве художественного руководителя сопряжено будет с возможностью и политических скандалов и развала театра. Я поэтому решаю, с моей точки зрения, вопрос об американской поездке отрицательно.

Но, не желая взять на себя всю ответственность за возможные последствия, я решил совместно с т. Бродовским вопрос поставить на общем заседании с привлечением тов. Крестинского и других товарищей из торгпредства, которые в курсе всего этого дела. Единственная опасность для театра в случае возвращения его в СССР – это возможное наложение ареста на декорации, т.к. на основании устава театра все претензии могут быть предъявлены только в рамках той ценности, которую представляет собой имущество театра.

Труппа, боясь развала театра и не веря в то, что они будут поддержаны в Москве, стремится всеми силами влиять, чтобы поездку в Америку разрешить.

Извещая обо всем этом Вас, я прошу Вас телеграфно предложить труппе и Грановскому вернуться в СССР, не предрешая вопрос об американской поездке. Артисты заявляют, что по первому приказу из Москвы они немедленно вернуться.

Во избежание возможного скандала (успех театра за границей придал его присутствию политический определенный вес), я

считаю целесообразным уплатить ту сумму, которую мы получили, и развязаться мирно. Но если это не удастся, то придется трупку вернуть, Грановского сместить с соответствующим объявлением в заграничной прессе»¹⁶².

Но в тот же день (22 ноября), когда Палатник отправил свои воинственные письма Чемеринскому и Свидерскому, в Москву ушла еще одна депеша, в которой позиция Палатника выглядит совсем иначе. В письме на имя А. Чемеринского Л. Л. Вайн так описывает ситуацию:

«Мною получено от т. Палатника письмо, в котором он пишет, что опять встретились с “Тэфимо” и выговорили для себя условия, являющиеся “железной гарантией”. “Мы поставили им ультимативный срок: если к 20 ноября не будет гарантий, то мы считаем себя свободными. Как они уверяют, все условия будут ими полностью выполнены 25 ноября 1928 года”.

Вопрос о поездке ГОСЕТа в Америку есть вопрос дальнейшего существования ГОСЕТа в СССР. Политика т. Палатника и полпредства после высылки Главискусством денег на возвращение трупки является непонятной.

Нахожу, что договор с “Тэфимо” можно было расторгнуть, ибо “Тэфимо” нарушило договор первым.

Почему нельзя разрешить американские гастроли.

Почему Грановский настаивает на американских гастролях? Грановский не может сейчас вернуться в СССР: он боится ответственности за бесхозяйственность, проявленную им, за свою аполитичность и т.п. Кроме того, он сейчас не намерен ставить революционный репертуар и т.д. Приезд Грановского в СССР – это его крах на театральном поприще. Зная все это, Грановский принимает все меры к тому, чтобы сейчас не возвращаться в СССР и тянет за собой весь коллектив ГОСЕТа.

Что ждет театр в Америке?

В Нью-Йорке имеется около 15 еврейских театров. Директора этих театров кровно заинтересованы, чтобы ГОСЕТ не функционировал, и они примут меры, чтобы переманить к себе ряд работников. Кроме того, кино может также привлечь к себе ряд работников во главе с Грановским.

Поездка ГОСЕТа на шесть месяцев в Америку не оправдывает громадных расходов, так что в дальнейшем возникнет вопрос об удлинении срока пребывания гастролей ГОСЕТа в Америке. На этом будет настаивать антрепренер и в этом будет его поддерживать Грановский.

Имея в виду все вышеуказанное, — *нельзя разрешить поездку*. В театре может произойти раскол, как это и было у “Табимы”.

Лучше ампутировать одну ногу или руку, чем дать погибнуть всему организму.

Нужно принять во внимание, что в продолжение десяти лет советское правительство потратило больше миллиона рублей на наш театр и теперь все достижения могут рухнуть в один миг. Еврейская общественность ждет с нетерпением возвращения ГОСЕТа в СССР.

Необходимо отметить, что заведующий административно-хозяйственной частью ГОСЕТа т. Файль высказывается против поездки ГОСЕТа в Америку.

Итак, *необходимо немедленно дать телеграмму полпредству о принятии мер к возвращению театра в Москву*¹⁶³.

Тем временем Палатник приступил к реализации самой устращающей части своей «директивы»: к отстранению Грановского от власти. 24 ноября он вынуждает порядком измотанного, если не сломленного Грановского подписать «Соглашение»:

«Во избежание ошибок, вытекающих из создавшихся сложных отношений между уполномоченным Наркомпроса по делу ГОСЕТа, т. Палатником, директором ГОСЕТа, т. А. М. Грановским и контрагентами театра по гастрольной поездке за границей, а также в целях установки правильного политического руководства театром, уполномоченный Наркомпроса, т. Палатник и директор ГОСЕТа, т. А. М. Грановский пришли к следующему соглашению:

1. С 24-го ноября с. г. ведение всей хозяйственно-финансовой частью и юридическое право директора театра передается впредь до назначения из Москвы директора-распорядителя представителю Наркомпроса т. Палатнику.

2. А. М. Грановский до окончания заграничных гастролей является художественным руководителем театра, и все права, касающиеся внутренней художественной жизни театра, остаются в ведении А. М. Грановского.

3. Вопросы внутреннего административного порядка (наем и сокращение артистов, вопросы зарплаты и т.п.) директор-распорядитель согласовывает с художественным руководителем.

4. Вопросы, касающиеся политических выступлений театра (участие в различных банкетах и выступления от имени театра), решаются директором-распорядителем и художественным руководителем»¹⁶⁴.

Теперь вся полнота юридического представительства переходит к Палатнику, и 3 декабря он посылает Свидерскому телеграмму: «Подписал соглашение о поездке в Америку. Гарантия. Срок представления банковской гарантии 11/12. В случае непредставления гарантии возвращение без претензии. Оформление в ближайшие дни договора»¹⁶⁵.

Подробности последовали письмом того же дня:

«Вчера, 2 декабря, мною было подписано соглашение о поездке ГОСЕТа в Америку. Предварительно, до подписания этого соглашения, состоялось совещание у тов. Крестинского, где вопрос о театре был обсужден всесторонне. Была принята линия, чтобы на американскую поездку согласиться лишь в том случае, если можно будет откупиться от антрепренеров, контрагентов Грановского за 40 000 марок. Одновременно, в ответ на мое письмо Свидерскому, копию которого я Вам послал, получилась телеграмма на мое имя и имя полпреда, предлагающая согласиться на поездку в Америку в случае, если будут достаточные гарантии.

Переговоры с контрагентами Грановского я и вел по этим двум линиям, но оказалось, что минимальная сумма, на которой мы могли бы с ними покончить без суда, – это 65–60 тысяч марок. Что же касается гарантии поездки в Америку, то эти гарантии представлены нам крупным американским банком (Кан, Леб и К°)¹⁶⁶. Следовательно, пришлось выбрать второй путь. До решения этого вопроса произошло еще одно очень важное событие для театра: Грановский снят с поста директора театра с оставле-

нием художественного руководства. Что заставило меня это сделать? И как это было проделано?

В борьбе с контрагентами Грановского приходилось все более и более убеждаться не только мне, но и тем товарищам, которые очень считались с Грановским (т. Бродовский не разделял нашего отношения к Грановскому и фактически не допускал резких мер по отношению к нему, объясняя, что резкие меры по отношению к Грановскому ничего, кроме политического скандала, нам не дадут), что надо Грановского от всех этих дел устранить. В подробном устном докладе я смогу детально осветить все моменты переговоров и тактики по отношению к Грановскому и к его контрагентам. К 20-му ноября я, видя, что все мои предложения и договоренность с Грановским, несмотря на мои неоднократные заявления в присутствии Бродовского о необходимости согласования его шагов со мною, ни к чему не приводят, написал ему категорическое письмо с требованием предварительно все со мной согласовывать. Я отказался что-либо принимать во внимание, если оно будет сделано без моего предварительного согласия. В ответ на это письмо Грановский потребовал от меня письменных приказов. Я тогда поставил перед Бродовским и т. Крестинским вопрос о необходимости удаления Грановского и лишения его прав директора театра, т.к. Грановский мог бы использовать свое отстранение путем приказа для создания скандала в прессе, мы выработали следующий план: Грановский был вызван в полпредство, я подготовил текст соглашения между мною и Грановским об отказе его от прав директора ГОСЕТа с оставлением ему только прав художественного руководства (копию этого соглашения я Вам при сем представляю). Этот факт заставил Грановского раскрыть свои карты. Это заставило и контрагентов вести со мною более откровенные переговоры, причем Грановский принимал все от него зависящие меры, чтобы американская поездка не состоялась и чтобы мы могли выйти из положения в пределах 40 000 марок. Однако, контрагенты Грановского, действительно, не соглашались с предложениями Грановского, т. к., по их мнению, им выгоднее судиться, чем получать 40 000 марок. Поездка же в Америку, ввиду наличия гарантий и выработки та-

ких условий, которые для них мало прибыльны, есть, по их словам, только уступка мне.

Во всяком случае, если поездка в Америку состоится (а она еще может и не состояться в случае, если к 11 декабря не будут представлены гарантии в письменном виде), то, очевидно, что нужно будет послать с Грановским лицо в качестве директора театра.

Я обращаюсь поэтому к Вам, чтобы Вы выбрали такое лицо для поездки театра в Америку в качестве директора ГОСЕТа. Я бы считал возможным выдвинуть кандидатуру тов. Гольдберга¹⁶⁷ (это и деловая, и политическая кандидатура – тов. Гольдберг знает, кажется, английский язык – или, может быть, другую кандидатуру). Виза будет ему обеспечена. Я предполагаю вернуться в Москву числа 12-го вместе с договором и гарантиями. Прошу Вас, если можно, еще до этого числа наметив кандидатуру, мне протелеграфировать или сообщить об этом тов. Свидерскому.

О нынешних настроениях Грановского, о том, что он еще резче передвинул фронт на СССР и что он теперь полон кающими настроениями, я сообщу уже в моем докладе устно со всеми документами, которые Грановский теперь готовит для Москвы.

Что касается всех практических вопросов договора о поездке труппы в Америку, то они были предварительно во всех деталях обсуждены торгпредством, юристами торгпредства и тов. Ланда.

Еще раз прошу Вас подобрать кандидатуру для поездки в Америку, которая может превратиться в крупное политическое событие, если во главе будет политически-ответственное лицо»¹⁶⁸.

В этом описании роли и интересы парадоксальным образом поменялись. Палатник добивается гастролей в Америке и жаждет там успеха. А Грановский уже не хочет в Америку и покаянно просится домой в Москву.

Несмотря на всю неопределенность ситуации, Палатник считал дело уже решенным, о чем и сообщил в советскую печать: «От командированного Наркомпросом за границу члена коллегии Главпрофобра С. А. Палатника, производившего обследование театра за границей, получено сообщение, что он заканчивает переговоры с иностранными антрепренерами о поездке в Америку.

Для окончательного решения этого вопроса и подписания договоров тов. Палатник приезжает в Москву. Директором Государственного Еврейского театра будет назначен С. А. Палатник. Грановский же останется лишь как главный режиссер и заведующий художественной частью»¹⁶⁹.

А между тем вопрос все более удалялся от разрешения. Уполномоченный «Тефимо» Михаил Залкинд ведет интенсивные переговоры с известным финансистом и меценатом, президентом «Метрополитен-опера» Отто Каном о предоставлении банковских гарантий американскому турне ГОСЕТа. Казалось бы, дело приближалось к благополучной развязке.

Но в этот момент стало известно, что еще 22 июня 1927 года Мендель Элькин от имени театра заключил контракт с Солом Юроком на гастроли ГОСЕТа в США. В какой-то мере Грановского можно понять. В контракте, подписанном с Солом Юроком в 1927 году, речь шла только об американском турне. В середине 1928 года ситуация резко изменилась. Европейское турне привело к дефициту, который обязывалось покрыть «Тефимо». Вероятно, Грановский рассчитывал с помощью своих американских связей расстаться с Солом Юроком мирно. Но бизнес есть бизнес.

Грянул скандал, в котором проиграли все. От театра отступил Сол Юрок. Отто Кан, чувствуя себя обманутым, отказался давать банковские гарантии. В отсутствии их «Тефимо» оказалось стороной, нарушающей контракт, и ее претензии по неустойке свелись к минимуму, который советская сторона оказалась в состоянии возместить. Но больше всех проиграли театр и Грановский.

18 декабря 1928 года С. И. Бродовский и С. А. Палатник телеграфируют в Москву: «Гарантия не представлена. Театр прекратил гастроли. Принимаем меры для вывоза труппы и имущества театра. Грановский остается временно»¹⁷⁰.

Итак, 2 января 1929 года труппа ГОСЕТа, подчинившись «директиве», выехала из Берлина в Москву. Грановский остался в Берлине. Он сам долгое время был уверен именно во «временности» своего отрыва от Москвы.

Теоретически для Грановского двери в Москву и в ГОСЕТ все еще оставались открытыми. Однако во всех обсуждениях яс-

но дается понять, что место для Грановского будет жестко ограничено. Ему уже не быть ни директором театра, ни его художественным руководителем. Ему отводится роль постановщика в условиях надлежашего «идеологического руководства» и «привлечения новых молодых сил из коммунистов и комсомольцев в коллектив театра».

Вопрос о гастролях ГОСЕТа рассматривался не только в ЦБ Евсекций. К нему подключился Наркомат Рабоче-крестьянской инспекции в лице управляющего Отделом социально-культурной инспекции Н. О. Кучменко¹⁷¹, который предоставил свои выкладки с далеко идущими выводами:

«4) Отказ бывшего директора Еврейского театра Грановского после ликвидации заграничной поездки возвратиться в СССР не является ущербом современному советскому театру.

Социально-культурная инспекция в результате своих обследований не раз ставила вопрос о желательности закрытия вообще Государственного еврейского театра или о переводе его на Украину и Белоруссию, так как театр не имеет в Москве достаточного числа зрителей (посещаемость в сезоне 1926/27 г. – 36%, в сезоне 1927/29 г. – 32%, в то время как другие гостеатры имеют посещаемость не ниже 70%) и не может быть бездефицитным (дефициты: 1926/27 – 116 000 р., 1927/28 – 58 000р., 1928/29 – 50 000 р.). Инспекция продолжает и в настоящее время настаивать на своем предложении о ликвидации Государственного еврейского театра.

5) Вопрос о заграничных гастрольных поездках наших гостеатров должен быть, вообще, пересмотрен. Каждый из театров (как и Еврейский) при ходатайствах о разрешении поездки, главным мотивом выставляет политический интерес для СССР данной поездки и полную бездефицитность.

Между тем, как показывает практика, руководители театров прикрывают указанием на политический интерес гастролей лишь свои корыстные личные интересы. Наркомпрос же не проявляет в этом деле должной твердости и предусмотрительности. В результате почти все поездки кончались политическими скандалами (Еврейский театр, Камерный, Студия имени Немировича-Данчен-

ко, Балетная школа им. Айседоры Дункан) и приносили крупные дефициты, которые приходилось прикрывать государственными средствами в заграничной валюте (Еврейский театр – около 22 тысяч рублей, Камерный театр – 30 тысяч рублей, студия имени Немировича-Данченко – 25 тысяч рублей).

Социально-культурная инспекция полагает, что вопрос о заграничных гастролях государственных театров и студий должен быть пересмотрен в сторону полного прекращения этих гастролей на будущее время»¹⁷².

Выводы Социально-культурной инспекции, предполагающие закрытие ГОСЕТа и запрещение вообще заграничных гастролей вкуче с отчетом С. А. Палатника, были переправлены 15 февраля заместителем заведующего Главискусством Л. Л. Оболенским¹⁷³ первому заместителю председателя СНК тов. А. П. Смирнову.

Последний, ознакомившись с материалами, переправил их в одну из самых грозных организаций тогдашнего времени – Наркомат рабоче-крестьянской инспекции со следующей резолюцией:

«т. Ильину¹⁷⁴ для всестороннего обследования. Со своей стороны обращаю ваше внимание на то, что Грановский действовал не как представитель государственного советского театра, чем, несомненно, старался дискредитировать работу советской власти по созданию этого театра. Результат доложить мне. Заместитель председателя Совнаркома А. П. Смирнов»¹⁷⁵.

Но даже теперь для Грановского не все еще было кончено. 23 февраля в берлинское полпредство уходит письмо за подписью Луначарского и Оболенского:

«Дорогой Алексей Михайлович!

Приступая к проработке вопроса о дальнейшей работе ГОСЕТа, в его художественном, репертуарном и организационном плане и считая Ваше участие в работе театра в качестве художественного руководителя необходимым, просим сообщить, когда точно Вы предполагаете вернуться в Москву и сможете приступить к работе в театре»¹⁷⁶.

Но это письмо, увы, так и не дошло до адресата. В конце февраля 1929 года в Берлине, где Грановский репетировал по

приглашению Макса Рейнхардта мольеровскую пьесу в обработке Э. Толлера и В. Газенклевера «Мещанин во дворянстве», прибыл А. И. Свидерский, начальник Главискусства. Остается неясным, что именно произошло в Берлине. Понятно только одно. Мнение Свидерского исключало возможность дальнейшего использования Грановского в советском театре. Оно было изложено в несохранившейся телеграмме. Судить о нем можно только по последствиям. 8 марта заместитель начальника Главискусства Л. Л. Оболенский телеграфирует в Берлин: «Главискусство согласно со Свидерским. Оболенский»¹⁷⁷.

11 марта Бродовский отвечает Оболенскому: «Ввиду телеграммы, выражающей согласие с мнением т. Свидерского относительно Грановского, препровождаю обратно Ваше письмо, предназначенное для Грановского»¹⁷⁸.

Итак, советские органы власти отказались от попыток вернуть Грановского. Чего нельзя сказать о Грановском.

1929 год стал годом «великого перелома» и для ГОСЕТа.

Свой 10-летний юбилей театр и его создатель встречали позорно. Грановский – в Берлине. Труппа – в Москве. Праздник был горьким. Весь репертуар был объявлен безнадежно устаревшим и аполитичным, не соответствующим новым стандартам подлинно революционного искусства. Само существование театра оказалось под угрозой. Рассматривались несколько вариантов правительственных решений.

Прямая ликвидация театра.

Перевод его на Украину или в Белоруссию, который вел бы к неизбежной деградации и гибели труппы.

Самым призрачным и неопределенным было продолжение московских сезонов.

Можно предположить, что Грановский пребывал в смятении чувств. После серии грубых политических обвинений и сравнений с генералом Слещевым и «шахтинскими вредителями» его личная безопасность была далеко не гарантирована. Возможность творческой самореализации сжималась как шагреновая кожа. Тем не менее Грановский на протяжении всего 1929 года не оставлял надежд на возвращение в Россию.

Соломон Михоэлс, несомненно, с санкции Грановского, выступал в прессе с многократными опровержениями слухов о невозвращении режиссера и подчеркиванием именно политического эффекта гастролей. Для этого нужно было выдвинуть приемлемое объяснение благосклонного отношения буржуазной прессы. И оно было найдено:

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

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

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

Еврейская буржуазная печать заняла несколько “своеобразную” позицию по отношению к нашему театру – она просто молчала о нас.

В день нашего отъезда из Вены – тревожный для Вены день, – 7 октября, – когда предполагался поход фашистов в рабочую часть города, огромная толпа явилась на вокзал и провожала нас пением “Интернационала”. С этим гимном нас встречали и провожали почти везде»¹⁷⁹.

В интервью, данном журналу «Современный театр», Михоэлс, в частности, «сообщил, что Грановский, рассчитывая, что театр пробудет за границей около года, заключил договор с берлинским Lessing Theater, но театр вернулся ранее намеченного срока, и Грановский, связанный контрактом, принужден был остаться до окончания своей работы в Берлине. В Москву он вернется в конце марта с.г.»¹⁸⁰.

Тем временем Алексей Грановский и Соломон Михоэлс задумали вместе с Эрвином Пискатором хитроумную комбинацию.

В начале 1929 года Первый Пролетарский театр Пискатора рухнул под тяжестью организационных и финансовых проблем. И тогда возникла идея, фабула которой состояла в том, что пока Гра-

новский остается за границей, пригласить немецкого левого режиссера Эрвина Пискатора в Москву для постановки спектаклей в ГОСЕТе. А смысл, вероятно, заключался в том, чтобы труппа продолжала работать, и назначение нового главного режиссера не стало в глазах Наркомпроса производственной необходимостью. До определенного момента все развивалось как по нотам. В «Известиях ВЦИК» от 17 января 1929 года появился анонс «Приезд Пискатора»: «В 20-х числах января в Москву приезжает берлинский режиссер Пискатор для постановок в ГОСЕТе. В первую очередь намечена к постановке пьеса А. Кушнирова “Гирш Леккерт”»¹⁸¹.

Между тем стало ясно, что в обещанный срок (конец марта) Грановский не приедет в Москву, в связи с чем удлинялся срок пребывания в ГОСЕТе Эрвина Пискатора. 5 февраля появилось новое сообщение: «По сведениям, полученным из ГОСЕТа, приезд Эрвина Пискатора, предполагавшийся в последних числах января, отсрочен на короткое время. Причина отсрочки – ликвидация личных дел в связи с предполагаемым более продолжительным сроком пребывания его в СССР»¹⁸².

Но проблема заключалась вовсе не в «ликвидации личных дел» Пискатора. У советской, принимающей стороны, до определенного момента поддерживавшей приезд Эрвина Пискатора, возникли серьезные сомнения в финансовой стороне дела. И возникли они прежде всего у А. И. Свидерского, находившегося в это время в Берлине в связи с советской выставкой.

28 февраля 1929 года сотрудники полпредства С. И. Бродовский и М. М. Ланда телеграфировали в Москву: «По предложению Свидерского переговоры с Пискатором откладываются до получения санкций извещения Главискусства о средствах покрытия расходов предполагаемой постановки Пискатора. Ответ срочно»¹⁸³. В ответ Л. Л. Оболенский, заместитель начальника Главискусства, шлет свое сообщение: «Правительство и Наркомпрос средств не имеют. Не участвуя в расходах, приезд Пискатора поддерживаем и в таком плане можем говорить с ВОКСОМ. Ждем ответа»¹⁸⁴. Из Берлина следует новая телеграмма, вновь отсылающая к мнению А. И. Свидерского: «Речь идет лишь об одной постановке Пискатора в ГОСЕТе. Пригла-

шение безвалютное. Неизвестно, хватит ли сметных средств ГОСЕТа на новые дорогие постановки. Необходимо четкое разрешение Главискусства и оформление Междудеомственной комиссией. Свидерский против приглашения»¹⁸⁵. В этом обмене телеграммами нет даже видимости диалога, ибо стороны говорят одно и то же.

После того как отказ Пискатору, а по существу, Грановскому и Михоэлсу приобрел окончательные формы, начал стремительно раскручиваться другой сюжет, в котором творческие замыслы Пискатора сплелись с неясными интересами Грановского. Пискатор, оставшийся в Берлине, начал срочно создавать Второй Пролетарский театр, для чего ему пришлось объединить усилия с театром «Комической оперы», прославившимся постановкой «Трехгрошовой оперы» Б. Брехта¹⁸⁶. Для открытия первого сезона была выбрана пьеса «Берлинский купец» Вальтера Меринга. На одну из главных ролей Пискатор решил пригласить Соломона Михоэлса. 10 мая 1929 года он обращается к А. В. Луначарскому, находившемуся тогда в Берлине, с письмом:

«Уважаемый товарищ Луначарский!

Согласно нашей договоренности с Вами, прошу Вас разрешить артисту Михоэлсу поездку в Берлин на срок с 1 августа по 1 декабря текущего года и обеспечить ему выезд и обратный въезд в Советский Союз.

Как вам известно, я собираюсь в пьесе для открытия сезона в моем театре поручить главную роль Михоэлсу, как соответствующую его характеру и таланту.

Я даю гарантию, что после окончания отпуска Михоэлс возвратится в Советский Союз.

Смею просить спешно обсудить этот вопрос, так как мои подготовительные работы всецело зависят от передачи этой роли, а также ввиду необходимости немедленного заключения договора с другими артистами. Я был бы вам очень благодарен за получение окончательного согласия самое позднее в течение 8 дней. Принося вам, уважаемый тов. Луначарский, благодарность за ваши хлопоты, остаюсь с коммунистическим приветом. Э. Пискатор»¹⁸⁷.

Отказ Пискатору в связи с его работой в ГОСЕТе, судя по всему, был лишен идеологической подоплеки и лично против Пискатора не направлен. Новый проект немецкого режиссера поначалу не встретил никакого сопротивления. По возвращении в Москву Луначарский передал его письмо А. И. Свидерскому со своей резолюцией: «Направить в Комиссию по выездам». Последний принимает ее к исполнению и пишет служебную записку в Комиссию по заграничным командировкам:

«Препровождая при сем просьбу Э. Пискатора о разрешении артисту Михоэлсу поехать в Берлин на срок с 1-го августа по 1 декабря для выступления в театре Пискатора, Главискусство не возражает против этой поездки и просит Комиссию оформить ее»¹⁸⁸.

Секретарь Главискусства В. И. Александров 11 июня 1929 года сообщает Пискатору о благоприятном решении:

«Получив Ваше письмо о приглашении в Берлин артиста Михоэлса, Главискусство на эту поездку дало свое согласие. Теперь требуется несколько дней для оформления выезда»¹⁸⁹.

Но и этим планам не суждено было осуществиться. Яростные возражения последовали со стороны С.С. Сомова, нового директора ГОСЕТа, который обратился с протестом в Главискусство:

«Уважаемый тов. Свидерский, находясь в настоящее время в Одессе с нашим театром, я узнал из московских газет, что *Главискусство* санкционировало отъезд художественного руководителя ГОСЕТа Михоэлса в Берлин на срок август–декабрь по приглашению Эрвина Пискатора.

Поскольку эти сведения официально подтверждаются, я должен выразить свое недоумение и категорическое возражение. *Главискусству* не могут быть неизвестны те большие трудности, которые пережил наш театр после возвращения из-за границы без *Грановского*. Большие усилия потребовались для создания соответствующей обстановки для нормальной работы театра.

Назначение тов. *Михоэлса* художественным руководителем ГОСЕТа себя, бесспорно, оправдало.

И вот сейчас, когда театр начинает становиться прочно на ноги и изживает постепенно те ненормальности, которые в нем

были, *Главискусство* в самый разгар работы по новым постановкам санкционирует отъезд за границу художественного руководителя театра на 4–5 месяцев.

Я недоумеваю, однако, почему никто из руководителей *Главискусства* не нашел даже нужным по этому вопросу вызвать директора театра (я все время находился в Москве). Разве только соображения какой-либо высшей “политики” подсказывают целесообразность удовлетворения просьбы Пискатора и санкционировать поэтому поездку *Михоэлса*, в ущерб даже самому существованию ГОСЕТа. Я подчеркиваю последнее, так как отъезд из театра в настоящее время художественного руководителя *Михоэлса* хотя бы только и на 4–5 месяцев, без всяких преувеличений, ставит нас в совершенно безвыходное положение. Даже временный уход *Михоэлса* сейчас в силу многих условий будет несравненно болезненнее (чтобы не сказать резче), чем в свое время уход *Грановского*.

Прошу Вас, тов. *Свидерский* учесть все эти обстоятельства и отменить санкции на отъезд *Михоэлса*¹⁹⁰.

Протест Сомова был принят, и комбинация рухнула. Еще 5 июля Пискатор шлет срочную телеграмму А. В. Луначарскому, напоминая о приближающихся сроках приезда *Михоэлса*¹⁹¹. 26 июля *Свидерский* телеграфировал в Берлин: «Сожалею, что не можем отпустить на гастроли в Берлине артиста *Михоэлса*»¹⁹².

Премьера «Берлинского купца» состоялась 6 сентября 1929 года. Пискатор не приехал в Москву, а *Михоэлс* не приехал в Берлин и таким образом не стал участником и свидетелем краха Второго Пролетарского театра Пискатора, который рухнул поздней осенью 1929 года.

Сомов, конечно, не сомневался, что *Грановский* с помощью Пискатора решил увести в эмиграцию *Михоэлса*. Но дело в том, что сам *Грановский* все еще не считал себя эмигрантом.

26 октября 1929 года на страницах «Известий ВЦИК» было опубликовано «Письмо в редакцию»:

«Уважаемый товарищ редактор! Мои московские друзья и товарищи пишут мне, что в Москве кем-то распространяются

слухи, что я “навсегда” остался за границей, что я “порвал” с СССР, с ГОСЕТОм и т.д.

Разрешите мне на страницах вашей газеты выразить свой категорический протест и глубокое возмущение против этой клеветы. Я вынужден был остаться временно за границей для урегулирования ряда для меня очень важных дел, и надеюсь в течение года вернуться в Москву.

Я надеюсь, что товарищи, с которыми мне пришлось проработать одиннадцать лет, помогут мне положить предел всяким лживым слухам.

С товарищеским приветом А. М. Грановский. Берлин. 17 октября 1929 года»¹⁹³.

Да и Соломон Михоэлс еще не прекратил свою борьбу за Грановского. В середине октября 1929 года состоялась премьера пьесы И. Добрушина «Суд идет» в постановке Ф. Каверина, после которой посыпался град рецензий. Критики использовали успех нового спектакля для того, чтобы растоптать поверженного Грановского. Михоэлс, хотя и считал себя третьим калачом («Я вырос в еврейской общественности, в партийной обстановке»), оказался не готов к таким разительным метаморфозам и был поражен предательством тех, кто еще недавно пел дифирамбы Грановскому. Он ответил чрезвычайным по резкости письмом, опубликованным в газете «Рабочий и искусство»:

«Уважаемый тов. редактор.

Позвольте через посредство вашей газеты ответить гг. рецензентам, отозвавшимся на последнюю работу ГОСЕТа “Суд идет” в постановке молодого, бодрого, талантливого т. Каверина.

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

Правда, тов. Грановского сейчас нет в Москве, – он временно в Берлине. Это, конечно, дает повод для выражения неудовольст-

вия, даже негодования по случаю его отсутствия, но тт. рецензентам это открыло совершенно другую возможность, – возможность доходить до оскорбительных и недопустимых выпадков по его адресу, очевидно, в уверенности, что это может остаться безнаказанным.

Товарищ Грановский остался в Берлине временно (см. “Известия ВЦИК” от 26 октября с.г.). А за время его отсутствия так удобно уничтожить значение его огромной работы, так легко на месте высокой цифры, обозначающей его заслуги, тихонечко и зло зачеркнуть единицу, оставив лишь сплошные нули. И действительно, еще недавно рецензенты “Вечерней Москвы” находили множество патетических слов для оценки высокого мастерства ГОСЕТа и его руководителя т. Грановского. Вспомните рецензии о “Вениамине III”, “Труадеке”, “X заповедях”, “Человеке воздуха”. Были там, конечно, вполне естественные указания на необходимость обновить репертуар, перейти к новой революционной тематике, но одновременно в этих рецензиях подчеркивалась выдающаяся значительность работ как нашего мастера, так и его коллектива. Характерен, скажем, заголовок одной сравнительно недавней рецензии о “Труадеке” – “Праздник театральной культуры”¹⁹⁴. И вдруг... вдруг на страницах той же “Вечерней Москвы” – “штампы ГОСЕТа”, “игры по Грановскому”¹⁹⁵ и др. весьма “умные” замечания и советы о том, как актеру, учившемуся у своего мастера в течение десяти лет, легче всего освободиться от преподаваемой ему определенной сценической системы.

Или т. Крути на страницах “Известия ВЦИК”: “Театру нужно было освободиться от давящего авторитета своего бывшего руководителя...”¹⁹⁶ Позвольте, т. Крути, перечитайте ваши же собственные статьи в “Одесских известиях”, вспомните, как вы писали о ГОСЕТе как о революционном театре, о его режиссере и мастере, который вырастил новое поколение актеров. Вспомните, как вы отзывались о высоком качестве актерской игры в ГОСЕТе. Вот, кстати, цитата из вашей статьи: “К новому зрителю театр сумел найти пути через слияние в своем мастерстве начал глубоко-национальных, современно-социальных и высоко-театральных. В этом сила – ГОСЕТа, его непреодолимая власть, его куль-

турное значение” (веч. вып. “Одесских известий” от 6. VI. 1925 г.). Через несколько дней там же вы пишете: “После убедительной демонстрации мастерства актера ГОСЕТа нельзя уже больше сомневаться в успешности его дальнейших шагов и в несомненности его будущих театральных побед”. Там же вы говорите об “изумительной выдумке режиссера” и т.д. Так от чего, собственно, нужно освобождаться актерам ГОСЕТа? От какого “давящего авторитета” “своего бывшего руководителя” театр должен спасаться? А ведь товарищи из “Вечерней Москвы” и “Известий” не остались в одиночестве. Их в том же неожиданном и странном тоне поддержали т. Загорский в “Литературной газете”¹⁹⁷ и т. Хандрос в “Современном театре”¹⁹⁸; т.е. товарищи, воспевавшие прежде и весь ГОСЕТ, и А. М. Грановского.

А венцом всего является “перл” И. Туркельтауба в “Жизни искусства”. Без дальних разговоров, с места в карьер И. Туркельтауб начинает рецензию так: “Уход в эмиграцию бывшего руководителя ГОСЕТа Грановского...”¹⁹⁹. Позвольте, какие основания у вас имеются, гр. Туркельтауб, для того, чтобы безнаказанно пятнать имя основателя ГОСЕТа, письмо которого недавно было опубликовано в “Известиях” от 26/X с.г.? И. Туркельтауб нынче пишет о победе “над Грановским”²⁰⁰. Это тем более разительно, что у И. Туркельтауба за его бытность в Харькове вышла весьма крупная размолвка с тамошней партийной и советской общественностью из-за того, что он, И. Т., вздумал, было, путем действительно неумеренного превознесения московского ГОСЕТа и его руководителя травить Государственный еврейский театр Украины. А теперь...

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

Если этого некоторые рецензенты-однодневки не понимают, я вынужден это сказать»²⁰¹.

Михоэлс бился за возвращение Алексея Грановского в ГОСЕТ, тогда как театр вновь оказался на грани закрытия. Осенью 1929 года красный директор ГОСЕТа был вынужден обращаться в высшие инстанции с письмами, удивительно схожими с теми, которые писал прежний директор:

«Начальнику Главискусства Наркомпроса РСФСР

тов. Оболенскому

Копия – Центральному Бюро Евсекций при ЦК ВКП /б/

Члену коллегии Наркомпроса тов. Эпштейну

Комфракции ЦК Рабис

Комфракции Мособлрабис

от директора Московского государственного

еврейского театра

В докладной записке на Ваше имя от 28 сентября с. г. я осветил положение, создавшееся в нашем театре, в связи с имеющимся постановлением Совнаркома РСФСР об отказе нам в дотации на 1929/30 год.

Ввиду того, что до сих пор вопрос этот не пересмотрен и денег мы не получили, *заработная плата 1-го октября никому не была выплачена.*

Сегодня ряд оркестрантов нашего театра и рабочие сцены заявили о своем уходе.

Премьера, которая должна была пойти 8-го октября (открытие сезона) и которая на 95% уже готова, откладывается за отсутствием средств, необходимых на закупку кой-каких материалов для ее окончательного оформления.

Создается положение, при котором театр можно считать уже фактически закрытым.

Считаю своим партийным долгом заявить, что театр закрывается в момент, когда он в основном изжил уже те ненормальности, которые в нем были раньше.

Значительно оздоровлено хозяйственное положение, осуществляется переход на новый репертуар, укрепляется связь с рабочими массами. Все эти обстоятельства констатированы в поста-

новлениях по докладу театра, как в партийных органах, так и на многочисленных собраниях рабочих.

Постановление Совнаркома о переводе нашего театра на самокупаемость, к сожалению, является пока только благим пожеланием. Это постановление не может быть осуществлено по тем причинам, которые изложены в предыдущей моей докладной записке от 28 сентября 1929 года.

Комиссия Главискусства, совместно с представителями ЦК Союза и Мосгубрабиса, рассмотрев 12 августа наш производственный план на 1929/30 г., признала его реальным с необходимой дотацией в 70 125 рублей. Очевидно, комиссия, вынося такое постановление, исходила из реальных возможностей театра.

Если же Главискусство считает возможным еще больше сократить наши расходы, следует поручить кому-либо эту возможность срочно установить.

Сверив наши административно-управленческие расходы с расходами других театров, я беру на себя смелость сказать (да это установила и сама комиссия Главискусства), что они являются абсолютно минимальными.

С другой стороны, исчерпаны все источники увеличения доходности. Увеличение последней в этом году предусмотрено на целых 25%. Подчеркиваю еще раз, что на сегодняшний день театр можно считать фактически закрытым, так как через день-два неизбежно начнется массовый уход работников, тщетно ожидающих получения зарплаты.

Мною было сделано решительно все, чтобы такого положения избежать, или отсрочить. К сожалению, я бессилён что-либо сделать.

Так как Совнарком, вынося постановление о лишении нас дотации, мог не знать точно о нашем положении, мною была послана 23 сентября 1929 года докладная записка на имя Предсовнаркома тов. Сырцова. К сожалению, она пока осталась без ответа.

Ввиду всего изложенного, прошу Вас, уважаемый Леонид Леонидович, срочно разрешить вопрос о существовании нашего театра. Дальнейшая затяжка решения этого вопроса без перспектив на государственную дотацию, приведет только к фактиче-

скому увеличению дефицита, так как играть при уходе оркестрантов и рабочих мы не сумеем, а актерскому составу, поскольку они будут считаться в штате, придется выплачивать за все это время заработную плату.

Если вопрос о закрытии театра (временно или навсегда) будет решен Главискусством положительно, следует немедленно назначить комиссию для проведения этого в жизнь организованно, дабы избежать, впоследствии могущих быть, материальных претензий со стороны отдельных лиц»²⁰².

29 ноября 1929 года на заседании президиума Комитета по делам искусства вновь рассматривался вопрос о ГОСЕТе. Председательствовавший Ф. Ф. Раскольников недоумевал:

«И, конечно, Государственный Еврейский театр, который рекомендовал себя как высоко художественный коллектив, нуждается в нашей максимальной поддержке. И совершенно ненормально такое положение, когда каждый год возникает вопрос о судьбе Государственного Еврейского театра: будет он существовать или нет, получит он деньги или нет»²⁰³. Для выработки резолюции была создана целая комиссия, а результатом стал набор гладких бюрократических фраз в духе «укрепить связи с пролетарскими массами» и т.д. К делу относился лишь восьмой пункт, но и он звучал достаточно беспомощно: «Принимая во внимание большую культурную и художественную ценность театра, а также и то, что он является единственным Государственным Еврейским театром на территории РСФСР и что этот театр на самокупаемость, по целому ряду причин, в ближайшее время не может быть переведен, Совет считает необходимым поставить вопрос перед соответствующими правительственными органами об оказании материальной поддержки в размерах, действительно необходимых для его нормального существования – по заключению Главискусства»²⁰⁴.

Когда бедствия ГОСЕТа делали еще только первый виток, Мария Фрумкина в обращении к И.В. Сталину от 15 июля 1922 года назвала историю с театром «сказкой про белого бычка». В 1929 году «сказка про белого бычка» казалась рассказанной уже до конца.

К сожалению, переписка Грановского с ГОСЕТОм за 1929 год едва сохранилась. А есть все основания предположить, что она шла весьма интенсивно. В фонде Михоэлса (РГАЛИ) хранится одна открытка и всего одно письмо, но и его достаточно, чтобы ощутить характер взаимоотношений Грановского с театром. Менее всего оно свидетельствует о разрыве с ГОСЕТОм и с Москвой:

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

1) “Рычи, Китай!” прошел в Лейпциге²⁰⁵ почти с таким же успехом, как и во Франкфурте²⁰⁶. 2) Состоялся пятидесятилетний юбилей Альфонса Гольдшмидта, народу было миллион. Выпито было море. Он чудесный парень, и я с ним очень близко сошелся последнее время. 3) Был вечер у Меринга²⁰⁷, где большей частью говорили о “Сендерл мит дер рехтер фус”²⁰⁸. 4) Пискатор окончательно лишился своего театра и сейчас организует коллектив (не весело ему). Вот и все. Из моей личной жизни: все status quo. Во что все выльется, и как я ликвидирую здесь свои дела, еще в тумане.

Пришли мне, пожалуйста, статьи против меня, которые были в театральных журналах и твое письмо в редакцию. В чем дело? Я это знаю из письма Добрушина, но он ни о чем не пишет. И почему мне не прислали прессу “Суд идет”, ведь я несколько раз просил.

Идут ли у вас репетиции и если идут, что намечается? Я понятия не имею о Радлове, что он – как он.

Кого ты играешь? Доволен ли ролью? Переделали ли пьесу и кто переделал? Кто художник?

Я получил подробное письмо от Сомова и через день-два ему подробно напишу. Он на меня производит прекрасное впечатление, только почему он пишет, что собирается уходить. Если уже попался настоящий человек, то почему он уходит. Надо настоять, чтобы он остался. Так мало людей, которые умеют работать в театре.

Посылаю тебе одновременно “Сержанта Гришу” как пьесу. Имей в виду, что это рукопись и ее нельзя давать переводить или печатать, так как Цвейг ведет переговоры с Госиздатом о выпуске и в СССР, то я, собственно говоря, не имею права ее тебе посылать, но делаю это только под твою ответственность, что она не будет переводиться, печататься и т.д.²⁰⁹. Премьера назначена на март²¹⁰. Поживем – увидим. Пьеса замечательная. То, что ты получаешь, уже есть “мой” экземпляр, т.е. после обработки со мной.

На сегодня кончаю. Кланяйся всем. Поцелуй ребят. Привет Сомову. Что М. И.²¹¹, что он делает, встречаешься с ним?»²¹².

Это письмо, датированное 8 декабря 1929 года, стало последним документом, найденным мною в московских архивах, свидетельствующим о том, что Грановский и театр поддерживали взаимоотношения, о том, что вопрос о возвращении остается открытым. После него следует резкий обрыв, пустота, молчание. Начиналась другая жизнь и для Грановского, и для ГОСЕТа. В этой другой жизни многие представители ЦБ Евсекций, сыгравшие столь значительную роль в судьбе ГОСЕТа, не пережили 1937 год. Не суждено было пережить его и Алексею Михайловичу Грановскому. Умер он в Париже и, судя по всему, своей смертью. Случилось это 11 марта 1937 года.

¹ Постановление Совнаркома РСФСР о сети государственных театров, цирков, театральных студий и школ от 7 августа 1925 года. Маш. копия. – РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 208. Опубликовано в кн.: Советский театр: Документы и материалы. 1921–1926 / Глав. ред. А. З. Юфит. Л., 1975. С. 34.

² Докладная записка Г. А. Колоскова в Наркомпрос от 3 октября 1925 года. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 69. Д. 509. Л. 2.

³ Яковлева Варвара Николаевна (1884–1941) – партийно-государственный деятель. В 1918 году работала в московском ЧК, затем председатель петроградского ЧК. С 1922 по 1929 год – член коллегии Наркомпроса и зам. наркома просвещения. С 1929 года – нарком финансов РСФСР.

⁴ Сырцов Сергей Иванович (1893–1937) – партийно-государственный деятель. Член Коммунистической партии с 1913 года. Член ЦК (1925–1930). Кандидат в члены Политбюро (1929–1930). В середине 1920-х годов заведующий Агитпропом.

⁵ Телеграмма В. Н. Яковлевой в Наркомпрос Украины. Харьков. Начало октября 1925 года. Маш. текст. – ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 69. Д. 509. Л. 4.

⁶ Докладная записка *В. Н. Яковлевой* С. И. Сырцову, заведующему Агитпропом ЦК РКП (б) от 13 октября 1925 года. Маш. копия. – ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 69. Д. 509. Л. 10.

⁷ Отношение зам. наркома просвещения УССР в Наркомпрос РСФСР от 10 декабря 1925 года. Харьков. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 69. Д. 509. Л. 47.

⁸ В заметке под названием «Материальное положение актеатров. Борьба с дефицитом» ГОСЕТу был посвящен последний абзац: «Вопрос о Еврейском театре коллегия Наркомпроса постановила передать на рассмотрение, сообщив Совнаркому о том, что Еврейский театр в Москве не может работать без дефицита» // *Вечерняя Москва*. 1925. № 269. 25 ноября. С. 3.

⁹ *Юнг (Шпиколицер) Клара Марковна* (1883–1952) – еврейская артистка оперетты и эстрады. Жила в Северной Америке, участвовала в представлениях странствующих еврейских трупп. С 1903 года выступала в Бостоне, Нью-Йорке, Филадельфии и др. Гастролировала в Англии, Франции, Италии, России. В 1934 году приняла советское подданство.

¹⁰ На Международной выставке декоративных искусств в Париже осенью 1925 года были учреждены следующие знаки отличия: высшая награда (Grand Prix), почетный диплом (Diplomé d'Honneur), золотая медаль, серебряная медаль, бронзовая медаль и почетный отзыв Mention Honoreure. Советская экспозиция пользовалась большим успехом, особенно раздел «Искусство театра». Высшие награды получили Театр им. Мейерхольда, Камерный театр, Музыкальная студия Художественного театра, Большой театр. Почетные дипломы были присуждены Театру Революции, ГОСЕТу, Студии им. Е. Б. Вахтангова, А. А. Веснину, Ф. Ф. Федоровскому. Золотые медали были вручены театру Комедии (Москва), театру «Березиль» (Киев), А. А. Экстер, А. В. Лентулову, И. И. Нивинскому, В. А. Шестакову. Серебряные медали – Б. Р. Эрдману, Б. А. Фердинандову, Театру юных зрителей (Ленинград), К. А. Вялову, Д. Н. Кардовскому.

¹¹ Докладная записка *А. И. Чемеринского* С. И. Сырцову, зав. Агитпропом ЦК РКП (б). [Конец ноября – начало декабря 1925 года]. Маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 170–171.

¹² *Лиз Владислав Францевич* – деятель Наркомпроса. В 1928 году один из руководителей Совнацмена. Кроме того, зам. заведующего Главнауки, член ГУСа.

¹³ *Палатник Самуил (Шмуэль) Абрамович* (?–1937?) – в середине 1920-х годов член президиума Наркомнаца, член коллегии Главного управления профессионального образования (Главпрофобр) Наркомпроса, помощник начальника Главпрофобра по работе с национальными меньшинствами.

¹⁴ Докладная записка дирекции московского ГОСЕТа от 3 декабря 1925 года. Маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 175–176.

¹⁵ Письмо *А. М. Грановского* А. И. Чемеринскому от 18 декабря 1925 года. Москва. Секретно. Лично. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 177.

¹⁶ Письмо *А. М. Грановского* В. Н. Яковлевой от 18 декабря 1925 года. Проект. Секретно. Маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 178-178 об.

¹⁷ АОУ – Административно-организационное управление Наркомпроса.

¹⁸ Протокол № 11/319 заседания президиума коллегии Наркомпроса от 2 марта 1926 года. Заверенная маш. копия. – ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 69. Д. 556. Л. 2.

¹⁹ Заявление *А. М. Грановского* об уходе от 13-го марта 1926 года. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 11.

²⁰ Докладная записка *А. М. Грановского* в коллегию Наркомпроса от 13 марта 1926 года. Копия: УГАТ, ЦК Рабис, Губрабис, ЦБ Евсекций при ЦК ВКП (б), Евотдел Наркомпроса. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 10.

²¹ Выписка из протокола заседания ЦБ Евсекций при Агитпропе ЦК ВКП (б) от 13 марта 1926 года. Заверенная маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 9.

²² *Алтишуллер Моисей Соломонович* (1887–?) – сын раввина, по образованию зубной врач, член Бунда (1904–1914), с 1920 года – член РКП (б). С 1919 по 1920 год – заведующий еврейским отделом Комнаца (Петроград). Тогда же был представителем Комнаца в правлении ГОСЕТа. С 1920 по 1925 год – заведующий подотделом национальных меньшинств ИККП(б)У в Харькове. С 1926 по 1930 год – преподаватель Коммунистического университета национальных меньшинств народов Запада (КУНМЗ) имени Ю. Мархлевского. Зам. главного редактора газеты «Дер Эмес».

²³ Докладная записка *А. М. Грановского* С. А. Палатнику. Секретно. Б.д. Маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 3–4.

²⁴ *Аболин Анс Кристапович* (1881–?) – участник Октябрьской революции и Гражданской войны. С сентября 1924 по ноябрь 1926 года – зам. заведующего Агитпропом при ЦК ВКП(б). Репрессирован 23 декабря 1937 года.

²⁵ Выписка из протокола заседания Президиума коллегии Наркомпроса от 6 апреля 1926 года. Заверенная маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 14.

²⁶ Выписка из протокола № 25 заседания Совета Народных Комиссаров РСФСР от 23 апреля 1926 года. Заверенная маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 15.

²⁷ *Богуславский Михаил Соломонович* (1886–1937) – партийно-государственный деятель. В середине 1920-х годов – председатель Малого Совнаркома. С 1923 по 1928 год – в троцкистской оппозиции. В 1927 году исключен из партии.

²⁸ *Шлейфер Илья Осипович* (1892–1937) – революционер, участник Гражданской войны. В 1911 – 1920 годы – член Бунда. С 1920 года – член РКП (б). С 1922 года – начальник Валютного управления Совнаркома. Активист ЦБ Евсекций. С 1925 года – член коллегии Наркомвнешторга.

²⁹ *Альский Аркадий Осипович* (1892–1939) – государственный деятель. С 1917 года – член РКП (б). С 1921 по 1927 год – зам. наркома финансов РСФСР, член коллегии Наркомфина РСФСР, затем СССР, затем на хозяйственной работе. В 1923-м примыкал к троцкистам, за что в 1927 году исключен из партии. В 1930 году – восстановлен. В 1933-м вновь исключен как активный троцкист.

³⁰ Письмо *М. Я. Фрумжиной* В. М. Молотову от 18 мая 1926 года. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 19–19 об.

³¹ Происхождение этого выражения, в 1920-е годы понятного многим, установить не удалось.

³² Докладная записка *И. О. Шлейфера, А. О. Альского, Ю. Ларина, А. И. Чемеринского, М. Я. Фрумкиной* в Политбюро ЦК ВКП (б). Б.д. [Май 1926 года.] Проект. Маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 55–57.

³³ *Скишинский (Скржинский) Александр* (1882–1931) – польский политический деятель, дипломат. 1922–1923, 1924–1926 годы – министр иностранных дел Польши. 1925–1926 годы – председатель совета министров Польши.

³⁴ Докладная записка *М. Я. Фрумкиной, А. И. Вайнштейна, И. О. Шлейфера, А. И. Чемеринского, М. И. Литвакова* в Политбюро ЦК РКП (б). [Май 1926 года.] Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 62–62 об.

³⁵ *Епифанов Дмитрий Андреевич* – зам. заведующего отделом хозрасчетных предприятий Наркомпроса.

³⁶ В Президиум коллегии Наркомпроса Отчет комиссии по обследованию хозяйственно-материальной работы Государственного еврейского театра от 29 апреля 1926 года за подписью *С. А. Палатника и Д. А. Епифанова*. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 100.

³⁷ Выписка из протокола № 48 заседания Совнаркома РСФСР от 28 мая 1926 года. Заверенная маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 18.

³⁸ Письмо *М. Кашука* А.М.Грановскому от 3 августа 1926 года. Париж. Подписанный маш. текст. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 27. Л. 1.

³⁹ Письмо *А. М. Грановского* Бривостовскому (Буэнос-Айрес) от 6 ноября 1926 года. Подписанная маш. копия. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 27. Л. 8.

⁴⁰ Письмо *С. А. Палатника* в ЦБ Евсекций от 27 ноября 1926 года. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 67.

⁴¹ Письмо *А. М. Грановского* А. И. Чемеринскому (копия М. И. Литвакову) от 28 ноября 1926 года. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 69–71.

⁴² Протокол № 17/379 заседания президиума коллегии Наркомпроса от 26 апреля 1927 года. Маш. копия. – ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 69. Д. 822. Л. 3.

⁴³ Протокол № 6/368 заседания президиума коллегии Наркомпроса от 8 февраля 1927 года. Маш. копия. – ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 814. Л. 119–119 об.

⁴⁴ Судьба Государственного еврейского театра // Новый зритель. 1927. № 16 (171). 13 апреля. С. 16.

⁴⁵ Протокол № 21/383 заседания президиума коллегии Наркомпроса от 31 мая 1927 года. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 69. Д. 823. Л. 34 об.

⁴⁶ *Смирнов Александр Петрович* (1877–1938) – партийно-государственный деятель. Секретарь ЦК ВКП (б) и зам. председателя Совнаркома.

⁴⁷ Секретный протокол № 32 заседания Совнаркома РСФСР от 1 июня 1927 года. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. 259. Оп. 40 с. Д. 945. Л. 1–2.

⁴⁸ Протокол заседания ЦБ Евсекций от 18 июня 1927 года. Маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 171. Л. 59.

⁴⁹ Протокол № 223 заседания Комитета по проверке лиц, командированных за границу учреждениями от 18 июня 1927 года. Заверенный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 85. Д. 652. Л. 112.

⁵⁰ Протокол № 224 заседания Комитета по проверке лиц, командированных за границу учреждениями от 22 июня 1927 года. Заверенный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 85. Д. 652. Л. 115.

⁵¹ Отъезд Грановского за границу // Вечерняя Москва. 1927. № 149. 5 июля. С. 3.

⁵² Договор ГОСЕТА с Норбертом Зальтером. Маш. текст. – РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 175. Л. 92–93.

⁵³ *Юрок Сол (Соломон Израилевич; 1888–1974)* – американский антрепренер, театральный деятель.

⁵⁴ *Никулин Вениамин Иванович (1866–1953)* – актер, антрепренер. Организатор зарубежных гастролей «Габимы». Осенью 1927 года, после возвращения «Габимы» из Америки в Европу, он направлялся в Москву для переговоров об условиях приезда «Габимы» в СССР.

⁵⁵ Письмо *А. М. Грановского* В. И. Никулину (Нью-Йорк) от 9 апреля 1927 года. Москва. Маш. копия. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 27. Л. 150.

⁵⁶ Телеграмма *А. М. Грановского* М. Г. Элькину от 25 мая 1927 года. Маш. копия. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 27. Л. 167.

⁵⁷ *Залкинд Михаил Яковлевич (1890–1974)* – примечательная фигура русского зарубежья. Изложим основные факты его биографии по статье Жанны Вронской «Глава кинематографического клана – Михаил Залкинд» (Русская мысль. Париж, 1973. № 2954. 5 июля. С. 7). Выходец из старинной адвокатской семьи, он закончил Киевский университет. Устраивал концерты Собинова и других крупных певцов. Позднее от Временного правительства был послан с миссией в Сибирь, где в 1917 году на границе с Манчжурией чуть не был расстрелян революционным трибуналом. Эмигрировал в 1921 году в Германию.

Начал свою кинематографическую карьеру продюсера в 1924 году фильмом «Руки Орлака» с режиссером Робертом Вине и немецким актером Конрадом Вейдтом. В 1925 году последовал фильм «Безрадостная улица» (режиссер Георг Вильгельм Пабст), где в главных ролях снялись Аста Нильсен и никому не известная тогда шведка Грета Густафсон, впоследствии Грета Гарбо. Во Франции в 1932 году снял «Дон Кихота» (режиссер Пабст) с Федором Шаляпиным в главной роли. Этот фильм оказался самым дорогим для своего времени (1 100 000 долларов). В 1939 году за 24 часа до прихода немцев вместе с семьей покинул Францию и уехал в Мексику, где снял 14 картин. В 1943 году во время поездки по Америке С. Михоэлс три дня гостил у него в Мексике. Из наиболее известных послевоенных фильмов Залкинда: «Аустерлиц» (1960), режиссер Абель Ганс; «Процесс» по роману Кафки (1962) с режиссером Орсоном Уэллсом и актерами Энтони Перкинсом, Акимом Тамировым, Роми Шнайдер; «Жизнь Сервантеса» с режиссером Винсентом Шерманом и актрисой Джиной Лоллобриджидой; «Три мушкетера» (1973) с режиссером Ричардом Лейстером и актерами Рэзел Уэлш, Чарлтоном Хэстоном и Ричардом Чемберленом; «Синяя

борода» с режиссером Эдуардом Дмитриком и актерами Ричардом Бартоном и Рэзел Уэлш. Последние годы дела вел вместе с сыном Александром. Свою статью, написанную после встречи с Залкиндом в Каннах в дни кинофестиваля, Жанна Вронская завершает словами: «Этот человек больше двадцати лет живет в отелях, таская за собой целую библиотеку лучших русских поэтов и книги Солженицына, которому он поклоняется, человек с поэтической душой, художник, русский интеллигент».

⁵⁸ Письмо М. Я. Залкинда М. Г. Элькину от 14 сентября 1927 года. Берлин. Автограф. – New York. YIVO Institute for Jewish Research. File Mendel Elkin.

⁵⁹ Протокол заседания Малого Совнаркома СССР № 90 от 18 октября 1927 года. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. 259. Оп. 11 а. Д. 184. Л. 16.

⁶⁰ Секретный протокол № 90 заседания Малого Совнаркома от 18 октября 1927 года. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. 259. Оп. 40 с. Д. 1056. Л. 1.

⁶¹ Докладная записка С. А. Палатника, А. Я. Пломпера (партчасть правления ГОСЕТа) в ЦБ Евсекций при Агитпропе ЦК ВКП (б) от 18 октября 1927 года. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 135.

⁶² *Брахман Александр Зеликович* (1884–1937?) – до 1920 года член Еврейской социалистической партии. С 1920 года – член РКП (б). С 1926 года – заведующий еврейским отделом КУНМЗ имени Ю. Мархлевского, преподавал историю ВКП (б) также и в Институте красной профессуры.

⁶³ *Теумин Яков Абрамович* (?–1978) – член ЦБ Евсекций, зам. наркома финансов.

⁶⁴ *Каменштейн (Балтекаклис-Гутман) Моисей Львович* (1883–1938) – революционер. В начале 1920-х годов жил в Польше. Был приговорен к 25 годам заключения. В 1926 году эмигрировал в Советский Союз. С 1926 года член ЦБ Евсекций, член президиума и ответственный секретарь Общества землеустройства еврейских трудящихся (ОЗЕТ), с 1927 по 1929 год – председатель ОЗЕТа. С 1929 по 1935 жил в Харькове: председатель Гевкульта (Общество развития еврейской культуры), а затем политредактор Нацменполитиздата. С 1935 года снова в Москве. Работал в редакциях «Учительской газеты» и «Гудка». Репрессирован.

⁶⁵ Протокол заседания ЦБ Евсекций от 18 октября 1927 года. Маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 171. Л. 126.

⁶⁶ *Левин Рувим Яковлевич* (1898–1937) – государственный деятель. Работал в Госплане и Наркомфине.

⁶⁷ Секретный протокол № 67 заседания Совнаркома РСФСР от 16 ноября 1927 года. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. 259. Оп. 40 с. Д. 968. Л. 1.

⁶⁸ Протокол № 2/769 заседания коллегии Наркомпроса от 19 января 1928 года. Заверенный маш. текст. – ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 75. Д. 33. Л. 6.

⁶⁹ Отношение Организационно-планового управления Наркомпроса в УГАТ от 29 февраля 1928 года. Подписанный маш. текст. – РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 175. Л. 100.

⁷⁰ Опера Н. А. Римского-Корсакова «Садко» была поставлена А. М. Грановским в Петроградском государственном Большом оперном театре в 1920

году. Спектакль успеха не имел и был передан режиссеру В. Р. Раппопорту для доработки.

⁷¹ Премьера «Тысяча и одной ночи» Н. Огнева в Московском театре для детей в постановке А. М. Грановского и оформлении художника Н. А. Мусатова состоялась в последних числах июня 1922 года и вызвала разноречивые оценки критиков. Журнал «Театральная Москва» представил две противоположные точки зрения. Вадим Шершеневич считал, что «Грановский решил показать детям «Брамбиллу» в ухудшенном издании» (1922. № 47. 4–9 июля. С. 9), тогда как Александр Абрамов писал, что «если бы я был ребенком, <...> меня бы остро изумляло и восхищало все то, что я увидел» (Там же. С. 10).

⁷² В период, предшествовавший созданию ГОСЕТа, Грановский поставил в Петрограде на русской сцене «Царя Эдипа» и «Макбета» и безуспешно. Так что рассуждения театроведов из ОГПУ о том, что «потерпев неудачу на русской сцене, Грановский решил обосноваться в еврейском театре», не отвечают действительности.

⁷³ *Лойтер Эфраим Барухович* (1889–1963) – режиссер, педагог. В 1919–1924 годах – один из руководителей московского театра-студии Культур-Лиги. В 1922 году был членом художественного совета ГОСЕКТа. Тогда же предполагалась в ГОСЕКТе серия его постановок «Прощай, мое местечко!». В 1925 году создал в Харькове ГОСЕТ, которым руководил до 1928 года. К Пролеткульту же имел отношение его брат Наум Барухович Лойтер (1890–1966), который в начале 1920-х годов числился режиссером-ассистентом и артистом ГОСЕТа. С 1925 по 1929 год он был главным режиссером Первого рабочего театра Пролеткульта.

⁷⁴ *Норвид Морис Александрович* (1895–1964) – в начале 1920-х годов актер ГОСЕТа, затем режиссер провинциальных театров.

⁷⁵ *Крицберг Лазарь Моисеевич* (1899–1950?) – режиссер. С 11 декабря 1920 по 1921 год фигурирует в списке учащихся Центральной государственной еврейской школы сценического искусства при ГОСЕКТе.

⁷⁶ Имеется в виду режиссер *Вин Захарий Хаймович* (1898–1973). С 27 ноября 1920 по 1921 год фигурирует в списке учащихся Центральной государственной еврейской школы сценического искусства при ГОСЕКТе.

⁷⁷ *Баславский Абрам Саулович* (1900–?) – актер ГОСЕТа с 1922 по 1948 год.

⁷⁸ «Еврейское счастье» – фильм, снятый по Шолом-Алейхему в 1925 году. Режиссура А. М. Грановского и Г. Гричер-Чериковера, художник Н. И. Альтман, композитор Л. М. Пульвер.

⁷⁹ *Мейеров (Мееров) Давид Моисеевич* (1900–1958) – режиссер, литератор. С 15 сентября 1924 года – заведующий информационным бюро ГОСЕТа.

⁸⁰ *Марголин Самуил Акимович* (1893–1953) – режиссер, театральный критик. Его рецензия на спектакль «Путешествие Вениамина III» была опубликована в журнале «Новый зритель» под названием «Трогательная эпопея еврейского театра» (1927. № 19. С. 6).

⁸¹ Из числа актеров, влившихся в ГОСЕТ вместе с московской студией в 1920 году, образовалась актерская оппозиция (Х. Крашинский, А. Баславский,

Р. Именитова), объединившаяся вокруг месткома. Тяжелое финансовое положение театра, приводившее к постоянным задержкам зарплаты и пр., давало оппозиции сильные козыри в борьбе с дирекцией. Московский губернский союз работников искусств (Мосгубрабис) поддержал местком, и возник затяжной конфликт, рассудить который должна была внеплановая комиссия Московской рабоче-крестьянской инспекции (МРКИ) Краснопресненского района. В ее акте от 11 января 1928 года отсутствуют предложение об освобождении А. М. Грановского от должности директора и председателя правления и формулировки насчет передачи комиссией своего заключения в прокуратуру. В пункте 24 констатируется, что деятельность Грановского побудила Мосгубрабис «обратиться к помощнику прокурора г. Москвы о привлечении его к уголовной ответственности по 109 статье Уголовного кодекса». – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 26. Л. 29.

⁸² Информационное сведение № 1563 6-го отделения ИНФО (Информационного отдела) ОГПУ от 28 февраля 1928 года. Совершенно секретно. Ответ на задание ИНО (Иностранного отдела) ГПУ. Заверенный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 85. Д. 660. Л. 193–196.

⁸³ *Вайн Лазарь Львович* – зам. директора ГОСЕТа с февраля 1928 по 1929 год.

⁸⁴ ОЗЕТ – организация (формально – общественная), ставившая своей целью привлечение советских евреев к земледельческому труду; проводила сбор средств в разных странах; была организована 17 января 1925 года в Москве по инициативе партийных кругов (устав утвержден Совнаркомом 24 декабря 1924 года); была ликвидирована в середине 1938 года. Почти все крупные деятели ОЗЕТа были репрессированы.

⁸⁵ *Гольдшмидт Альфонс* (1879–1940) – публицист. В 1920-е годы – редактор газеты «Берлинер Тагблат». Был близок троцкистам. Посещал СССР (1925, 1928, 1933).

⁸⁶ *Голичер (Холичер) Артур* (1869–1941) – немецкий писатель. Родился в Будапеште. Жил в Берлине. В 1933 году переехал в Швейцарию. Наиболее успешно выступал в жанре путевых заметок. Несколько раз посещал СССР.

⁸⁷ *Осборн Макс* (1870–1946) – немецкий театральный критик.

⁸⁸ *Толлер Эрнст* (1893–1939) – немецкий писатель, революционер.

⁸⁹ Докладная записка *М. И. Литвакова, С. А. Палатника, Л. Л. Вайна С. М. Диманштейну*, в ЦК ВКП (б) от 13 марта 1928 года. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 85. Д. 660. Л. 191–191об.

⁹⁰ По вопросу заграничных гастролей московского ГОСЕТа. Маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 85. Д. 660. Л. 192.

⁹¹ Там же.

⁹² Там же. Л. 192 об.

⁹³ Протокол № 22 заседания Секретариата ЦК ВКП (б) от 16 марта 1928 года. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 113. Д. 606. Л. 10.

⁹⁴ Государственный еврейский театр // Жизнь искусства. Л., 1928. № 9. 28 февраля. С. 20.

⁹⁵ Театр и музыка // Дни. Париж, 1928. № 1340. 25 февраля. С. 3.

⁹⁶ *Вайн Л. Л.* Сводка №1. О пребывании московского ГОСЕТа за границей и его работе. 10 ноября 1928 года. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф.445. Оп. 1. Д. 185. Л. 99.

⁹⁷ *Вальдман Николай Осипович* (1881–1964) – артист оперы, в середине 1920-х годов заведующий Центрального посреднического бюро работников искусств при Наркомате торговли СССР (Центропосредрабиса), секретарь Междуправительственной комиссии при СНК СССР, в 1930-е годы директор-распорядитель театра МОСПС (Московского областного совета профессиональных союзов).

⁹⁸ *Симон Семен Григорьевич* – уполномоченный Центропосредрабиса за границей.

⁹⁹ Докладная записка *Н. О. Вальдмана*, заведующего Центропосредрабиса, в правление ГОСЕТа от 26 апреля 1928 года. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 9.

¹⁰⁰ *Галин Александр Иванович* – в середине 1920-х годов заместитель управляющего государственными академическими театрами.

¹⁰¹ *Файль Исай Давыдович* (1886–1967) – с начала 1920-х годов администратор в ГОСЕТе, впоследствии в Театре киноактера.

¹⁰² Протокол № 20 (787) заседания коллегии Наркомпроса от 10 мая 1928 года. Заверенный маш. текст. – ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 75. Д. 33. Л. 61.

¹⁰³ *Свидерский Алексей Ильич* (1878–1933) – начальник Главискусства Наркомпроса в 1928–1929 годах.

¹⁰⁴ Письмо *Л. Л. Вайна* М. И. Литвакову от 14 июня 1928 года. Берлин. Автограф. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 53–54 об.

¹⁰⁵ *Алексеев Александр Алексеевич* – профсоюзный работник. С середины 1920-х годов заведующий орготделом ЦК союза Рабиса, затем секретарь ЦК союза Рабис.

¹⁰⁶ Письмо *Л. Л. Вайна* М. И. Литвакову от 5 июля 1928 года. Берлин. Автограф. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 12–13.

¹⁰⁷ Письмо *А. М. Грановского* Л. Л. Вайну. Получено 29 июня 1928 года. Париж. Копия рукой Вайна. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 16.

¹⁰⁸ *Вайн Л. Л.* Сводка № 1. О пребывании московского ГОСЕТа за границей и его работе. 10 ноября 1928 года. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 102.

¹⁰⁹ Письмо *М. И. Литвакова* и *С. А. Палатника* местному и коллективу артистов ГОСЕТа от 25 августа 1928 года. Машинописная копия. – РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед.хр. 30. Л. 108.

¹¹⁰ Письмо *И. А. Шидло*, *И. С. Роголера*, *С. Я. Зильберблата* (местком ГОСЕТа) *С. А. Палатнику* и *М. И. Литвакову* (правление ГОСЕТа) (копии – Президиуму ЦК Рабиса, Мосгубрабиса) от 4 сентября 1928 года. Вена. Маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 20.

¹¹¹ Швуэс – еврейский религиозный праздник.

¹¹² В 1920–1930-е годы *Шолом Аш* жил во Франции.

¹¹³ *Бергельсон Давид* (1884–1952) – еврейский прозаик, драматург, публицист. С 1921 по 1929 год жил в Берлине.

¹¹⁴ *Найдич Ицхак Ашер* (1868–1949) – промышленник, филантроп, сионистский деятель.

¹¹⁵ *Моцкин Лео (Арье Лейб; 1867–1933)* – сионистский лидер.

¹¹⁶ *Рыбак Иссахар Бер* (1897–1935) – живописец, график, керамист. С 1921 года жил в Берлине. С 1925 – в Париже.

¹¹⁷ *Аронсон Наум* (1872–1943) – скульптор. С 1891 года жил в Париже. Часто бывал в России в 1920–1930-е годы, создал там несколько произведений, в том числе для московского метро.

¹¹⁸ *Довгалецкий Валериан Савельевич (Саулович; 1885–1934)* – революционер, политический и государственный деятель, дипломат. В 1924–1927 – полпред и торгпред СССР в Швеции; в 1927 – полпред СССР в Японии, в 1928–1934 – во Франции.

¹¹⁹ *Беседовский Григорий Зиновьевич* (1896–1949) – с сентября 1925 года советник полпредства СССР во Франции, с апреля 1926 года – в Японии, с мая 1927 года – вновь работал советником полпредства в Париже. В октябре 1929 года остался во Франции, отказавшись возвратиться в СССР. В 1931 году выпустил книгу «На путях к Термидору».

¹²⁰ *Вейцман Хаим* (1874–1952) – первый президент государства Израиль, президент Всемирной сионистской организации (1920–1931, 1935–1946).

¹²¹ *Гольдблат Моше (Моисей Исаакович; 1896–1974)* – актер и режиссер. С 1924 по 1937 – актер ГОСЕТа. Один из основателей театра «Ромэн». С 1972 года жил в Израиле.

¹²² *Пенлеве Поль* (1863–1933) – французский математик. В 1917 и 1925 премьер-министр Франции. Неоднократно министр, в том числе военный (1917, 1925–1929).

¹²³ *Эррио Эдуард* (1872–1957) – лидер французской партии радикалов. Премьер-министр в 1924–1925, 1926, 1932 годах.

¹²⁴ *Ром Любовь Иосифовна (Либа Рейзи; 1899–1959)* – актриса ГОСЕТа.

¹²⁵ Письмо *В. Л. Зускина* М. И. Литвакову от 10 сентября 1928 года. Вена. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 21–23.

¹²⁶ Вероятнее всего речь идет об одном из «Рабочих культурных обществ» («Arbeiterkulturverein»), которые в это время были широко распространены в Германии и возникли как «пролетарский ответ буржуазной культуре для избранных». Ставили перед собой образовательные, культурные и политические задачи. Еврейские общества такого типа состояли в основном из выходцев из Восточной Европы и России. При обществах существовали театральные кружки и читальные залы. Как правило, здесь проходили политические дискуссии и выступления политических деятелей, писателей и т.д.

¹²⁷ Михозлс имеет в виду шумную полемику, разыгравшуюся на страницах парижской прессы в 1928 году между французским режиссером Фирменом Жемье и драматургом Анри Бернштейном. С. М. Волконский так описал завязку скандала: «Крупнейший представитель французской драматургии Бернштейн выступает с письмом, в котором обвиняет директора “второй французской сцены” (Одеон) за то, что на банкете в честь директора московского театра Гранов-

ского, после искательных фраз по адресу Советов, отозвался самым пренебрежительным образом о французском театре и французских драматургах, заявив, что они все равно, что не существуют» (Последние новости. Париж, 1928. № 2683. 27 июня. С. 3). То затихая, то разгораясь, вовлекая в свой круг новых участников (Тристан Бернар и др.) полемика почти целый месяц была в центре внимания французских театральных кругов.

¹²⁸ *Вассерман, Малага* – не установленные лица. В основном составе труппы ГОСЕТа не числились. Возможно, являлись актерами вспомогательного состава или работниками цехов.

¹²⁹ *Гузик Яков С.* (1876 (?)–1952) – актер, режиссер, антрепренер. В 1928 году в связи с тридцатипятилетием театральной деятельности был награжден званием Герой труда. Михозл упоминает Гузика как образец низкопробного искусства.

¹³⁰ Письмо *С. М. Михозлса* М. И. Литвакову от 1 сентября 1928 года. Вена. Автограф. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 37–41 об.

¹³¹ *Луначарский А.* ГОСЕТ за границей. Факты и перспективы // *Вечерняя Москва*. 1928. № 233. 6 октября. С. 3.

¹³² *Брамман-Бродовский Стефан Иоахимович* (1880–1937) – советский дипломат. В 1897 году закончил реальное училище, а в 1901 году техническое училище в Варшаве. С 1904 по 1905 год на военной службе. С 1906 по 1918 год на партийной работе. 1918–1919 – член реввоенсовета 16-й армии. 1919–1920 – работа в ЦК РКП (б). 1920–1924 – секретарь Полпредства РСФСР (СССР) в Германии. 1924–1932 – советник Полпредства СССР в Германии. 1932–1933 – уполномоченный НКВД при правительстве УССР. 1933–1937 – полпред СССР в Латвии. 4 июля 1937 года уволен из НКВД СССР.

¹³³ Вырезка не сохранилась.

¹³⁴ *«Форвертс»* («Vorwärts») – немецкая правосоциалистическая газета. Существовала с 1897 по 1932 год.

¹³⁵ Гастроли Камерного театра состоялись в 1930 году (апрель–октябрь): Германия (Лейпциг, Мюнхен, Гамбург и др.), Австрия (Вена), Чехословакия (Прага), Италия (Милан, Турин, Флоренция, Рим), Франция (Париж), Швейцария (Цюрих), Бельгия (Брюссель), Южная Америка (Монтевидео, Буэнос-Айрес).

¹³⁶ *Коваль-Самборский Иван Иванович* (1893–1962) – актер театра и кино. В 1922–1923 годах работал в Театре им. Мейерхольда. Во второй половине 1920-х годов долгое время жил за границей.

¹³⁷ Письмо *С. И. Бродовского* А. И. Свицерскому от 5 октября 1928 года. Берлин. Секретно. Маш. копия. – Архив внешней политики Российской Федерации. Фонд «Полпредство в Германии». Д. 295. Папка 146. Л. 103–105.

¹³⁸ Заседание комиссии по ГОСЕТу от 10 октября 1928 года. Берлин. Полпредство. Стенограмма. Маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 56–57.

¹³⁹ Театр *«Дес Вестенс»* был открыт 1 октября 1896 года и существует до сих пор. Его основатели: Бернхарт Зеринг (берлинский архитектор) и Пауль Блуменрайх (режиссер, актер, завлит). С самого начала театр существовал на

коммерческой основе: ревью, оперетты, комедии, гастролы. В 1927 году в театре «Дес Вестенс» два месяца гастролитовала Анна Павлова, в 1928 году – звезда мюзик-холла Жозефина Беккер.

¹⁴⁰ *Юренив (Кротовский) Константин Константинович (1888–1938)* – революционер, дипломат. С 1921 года полпред в Бухаре, Латвии, Чехословакии, Италии, Иране, Австрии, Японии, Германии. Член ВЦИК и ЦИК СССР.

¹⁴¹ *Литвинов (Валлах) Максим Максимович (1876–1951)* – партийно-государственный деятель, дипломат. С 1918 года член коллегии Наркоминдела, в 1920 году – полпред в Эстонии, с 1921 года – зам. наркома, с 1930 по 1939 год – нарком иностранных дел СССР. Член ВЦИК и ЦИК СССР.

¹⁴² Заседание комиссии по ГОСЕТу от 10 октября 1928 года. Стенограмма. Маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 57–61.

¹⁴³ Там же. Л. 63.

¹⁴⁴ Там же. Л. 65–66.

¹⁴⁵ Письмо *С. И. Бродовского* А. И. Свидерскому (Наркомпрос) от 22 октября 1928 года. Берлин. Маш. копия. – Архив внешней политики Российской Федерации. Фонд «Референтура по Германии». Оп. 11. Д. 5. Папка 137. Л. 258.

¹⁴⁶ Там же.

¹⁴⁷ *Альфред Керр* писал: «Это великое искусство. Великое искусство. Внешний образ и душевное потрясение. Звучание слов, звучание крови, звучание цвета, звучание образов. Там есть призывы, голоса, вопросы, крики, хоры. Это удовольствие и ужас... и погружение в человека, наконец. Это, конечно же, пантомима, отмеченная вечностью. Нечто удивительное». – *Kerr A. Moscow Jüdisches Theater // Kerr A. Mit Schleuder und Harfe. Theaterkritiken aus drei Jahrzehnten. Berlin. 1981. S. 421.* (Пер. Р. Доктор).

¹⁴⁸ *Пинес Роман Л.* – антрепренер. Работал в Германии, Франции. Его деятельность была связана в основном с кинематографом.

¹⁴⁹ Письмо *С. А. Палатника* М. С. Альтшуллеру от 12 октября 1928 года. Берлин. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 335. Оп. 1. Д. 185. Л. 68–71.

¹⁵⁰ Письмо *С. А. Палатника* М. С. Альтшуллеру от 15 октября 1928 года. Берлин. Автограф. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 34–35 об.

¹⁵¹ *Вайнштейн Арон Исаакович* (парт. псевд.: Рахмиэль, Рахмилевич; 1877–1938) – партийный и государственный деятель. С 1898 года – член Бунда, член ЦК Бунда (1901–1921). В 1919 году перешел на сторону советской власти. В 1921 году – вошел в РКП (б). С 1921 года – председатель СНХ Белоруссии, член Президиума ЦИК. В 1922–1923 годах – председатель Совета труда и обороны (СТО) Киргизии. С 1923 по 1930 год – член коллегии Наркомфина СССР. В 1930-е годы – член президиума ОЗЕТ. Покончил с собой в тюрьме, находясь под следствием.

¹⁵² *Плавник Бер* (1886–1955) – публицист, переводчик, общественный деятель. В 1920-е годы занимал ряд ответственных постов в Наркомате внешней торговли и Комиссарате по еврейским делам. С конца 1930-х годов тяжело болен, прикован к постели. Переводил на русский язык произведения К. Маркса, Ф. Энгельса, Шолом-Алейхема.

¹⁵³ Крестинский Николай Николаевич (1883–1938) – член ЦК РКП (б) (1917–1921), член Политбюро (1919–1921), секретарь ЦК. На дипломатической работе с 1921 года. В 1921–1922 – представитель, а в 1922–1930 – полпред РСФСР (с 1923 года СССР) в Германии.

¹⁵⁴ Письмо С. А. Палатника М. С. Альшуллеру и М. И. Литвакову от 27 октября 1928 года. Берлин. Подписанный маш. текст. Р.С. – Автограф. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 80–84.

¹⁵⁵ Телеграмма А. И. Свидерского С. И. Бродовскому от 5 ноября 1928 года. Москва. – РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Д. 175. Л. 180.

¹⁵⁶ В 1928 году О. Д. Каменева была председателем Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС). Речь идет о публикации «Культурные связи между Германией и СССР укрепляются» (Беседа с председателем ВОКС т. О. Д. Каменевой), в которой о ГОСЕТе было сказано следующее: «Значительным успехом пользовались и гастролы Государственного еврейского театра. По отзывам германской прессы, театр имеет большие достижения, к которым германская режиссура лишь подходит в настоящее время. К сожалению, театр при своем отъезде не связался с нашим полпредством в Германии и совсем никакой связи не имел с немецкими культурными обществами по сближению с СССР, вследствие чего его гастролы не были широко использованы в целях улучшения культурной связи с Союзом. Это повлияло также на то, что, до известной степени, в восхвалении ансамбля *недостаточно отмечалось, что достижения его явились результатом советской политики в отношении театров*» (Известия ВЦИК. М., 1928. № 126 (3360). 1 июня. С. 1). Материал был помещен на первой полосе, что подчеркивало его официальный характер.

¹⁵⁷ Интерpellировать (лат.) – сделать правительству запрос.

¹⁵⁸ Письмо Н. Н. Крестинского В. С. Довгалеvскому от 5 ноября 1928 года. Берлин. Лично. Маш. копия. – Архив внешней политики Российской Федерации. Фонд «Полпредство в Германии». Д. 295. Папка 146. Л. 78.

¹⁵⁹ Казан Самуил Бенцианович – заведующий Отделом англо-романских стран НКВД.

¹⁶⁰ Письмо В. С. Довгалеvского Н. Н. Крестинскому от 9 ноября 1928 года. Париж. Подписанный маш. текст. – Архив внешней политики Российской Федерации. Фонд «Полпредство в Германии». Д. 295. Папка 146. Л. 79–80.

¹⁶¹ Письмо С. А. Палатника А. И. Чемеринскому от 22 ноября 1928 года. Берлин. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 91.

¹⁶² Письмо С. А. Палатника А. И. Свидерскому от 22 ноября 1928 года. Берлин. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 92–94.

¹⁶³ Письмо Л. Л. Вайна А. И. Чемеринскому от 22 ноября 1928 года. Берлин. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 95–96.

¹⁶⁴ Соглашение, подписанное С. А. Палатником и А. М. Грановским 24 ноября 1928 года. Берлин. Маш. копия. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 108.

¹⁶⁵ Телеграмма С. А. Палатника А. И. Свидерскому от 3 декабря 1928 года. Берлин. – РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 175. Л. 136.

¹⁶⁶ Американский банк, чьим совладельцем был Отто Кан.

¹⁶⁷ Гольдберг Б. И. (1884–1946) с 1917 по 1925 г. служил в Красной Армии, в 1923–1924 годах – уполномоченный Реввоенсовета при Наркомвнешторге, с 1925 года на хозяйственной работе.

¹⁶⁸ Письмо С. А. Палатника А. И. Чемеринскому от 3 декабря 1928 года. Берлин. Подписанный маш. текст. – РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Д. 185. Л. 106–107 об.

¹⁶⁹ ГОСЕТ // Жизнь искусства. Л., 1928. № 50. 9 декабря. С. 20.

¹⁷⁰ Телеграмма С. И. Бродовского и С. А. Палатника А. И. Свицерскому от 18 декабря 1928 года. Берлин. – РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 175. Л. 119.

¹⁷¹ Кучменко Николай Осипович (1878–1956) – революционер с 1898 года. В 1920-е годы работал в Наркомате Рабоче-крестьянской инспекции.

¹⁷² Заключение Н. О. Кучменко, заведующего социально-культурной инспекцией, по материалам о гастрольной поездке за границу ГОСЕТа. Б.д. Заверенная маш. копия. – ГАРФ. Ф. А-406. Оп. 25. Д. 1298. Л. 45.

¹⁷³ Оболенский Леонид Леонидович (1873–1930) – заведующий Отделом театра и музыки Главискусства, затем зам. заведующего, а с сентября 1929 года исполняющий обязанности начальника Главискусства; позже директор ленинградского «Эрмитажа». В 1929 году был некоторое время ответственным редактором журнала «Современный театр».

¹⁷⁴ Ильин Никифор Ильич (1884–1957) – революционер. С 1918 года в коллегии Наркомтруда, ВСНХ; 1925–1934 – член ЦИК.

¹⁷⁵ Отношение А. П. Смирнова, зам. председателя Совнаркома, Н. И. Ильину, Наркомат рабоче-крестьянской инспекции (НКРКИ) РСФСР, от 21 февраля 1929 года. Подписанный маш. текст. – ГАРФ. Ф. А-406. Оп. 25. Д. 1298. Л. 44.

¹⁷⁶ Письмо А. В. Луначарского и Л. Л. Оболенского А. М. Грановскому от 23 февраля 1929 года. Москва. Подписанный маш. текст. – РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 175. Л. 12.

¹⁷⁷ Телеграмма Л. Л. Оболенского в берлинское полпредство от 8 марта 1929 года. Москва. Маш. копия. – РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 175. Л. 10.

¹⁷⁸ Телеграмма С. И. Бродовского Л. Л. Оболенскому (Главискусство) от 11 марта 1929 года. Берлин. – РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 175. Л. 11.

¹⁷⁹ ГОСЕТ за границей. Беседа с Михозлсом // Новый зритель. 1929. № 3. 13 января. С. 14.

¹⁸⁰ Наши беседы. ГОСЕТ в Москве // Современный театр. М., 1929. № 3. 15 января. С. 42.

¹⁸¹ Приезд Пискатора // Известия ВЦИК. М., 1929. № 14 (3550). 17 января. С. 4.

¹⁸² В Еврейском театре // Современный театр. М., 1929. № 6. 5 февраля. С. 96.

¹⁸³ Телеграмма С. И. Бродовского и М. М. Ланда в Главискусство от 28 февраля 1929 года. Берлин. – РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 175. Л. 24.

¹⁸⁴ Телеграмма Л. Л. Оболенского в берлинское полпредство. Б.д. Москва. Маш. копия. – РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 175. Л. 21.

¹⁸⁵ Телеграмма С. И. Бродовского в Главискусство от 2 марта 1929 года. Берлин – РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 175. Л. 15.

¹⁸⁶ См.: Пискатор в поисках театра // Современный театр. М., 1929. № 12. 29 марта. С. 213.

¹⁸⁷ Письмо Э. Пискатора А. В. Луначарскому от 10 мая 1929 года. Берлин. Подписанный маш. текст на немецком языке. – РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 182. Л. 41. Приводится по переводу, хранящемуся там же. Л. 40.

¹⁸⁸ Служебная записка А. И. Сви́дерского в Комиссию по заграничным командировкам. Автограф. – РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 182. Л. 39.

¹⁸⁹ Письмо В. И. Александрова, секретаря Главискусства, Э. Пискатору от 11 июня. Москва. Заверенная маш. копия. – РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 182. Л. 42.

¹⁹⁰ Докладная записка С. С. Сомова, директора ГОСЕТа, А. И. Сви́дерскому от 17 июня 1929 года. Одесса. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 144–144 об.

¹⁹¹ См.: Телеграмма Э. Пискатора А. В. Луначарскому от 5 июля 1928 года. Берлин. На немецком языке. – РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 182. Л. 36.

¹⁹² Телеграмма А. И. Сви́дерского Э. Пискатору от 26 июля 1929 года. Москва. – РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 182. Л. 32.

¹⁹³ Грановский А. М. Письмо в редакцию // Известия ВЦИК. М., 1929. № 248 (3784). 26 октября. С. 4.

¹⁹⁴ Левидов М. Спектакль театральной культуры. («Труадек» в Государственном еврейском театре) // Вечерняя Москва. 1927. № 10. 13 января. С. 3.

¹⁹⁵ «Нельзя сказать, чтобы артисты легко расставались с традиционной манерой играть “по Грановскому”. То здесь, то там прорвется привычка и штамп» – Млечин В. «Суд идет» в ГОСЕТе // Вечерняя Москва. 1929. № 239. 16 октября. С. 3.

¹⁹⁶ Крути И. «Суд идет» // Известия ВЦИК. М., 1929. № 242 (5778). 19 октября. С. 4.

¹⁹⁷ Михаил Загорский в рецензии «Обновленный ГОСЕТ» (Литературная газета. М., 1929. № 28. 28 октября. С. 4) писал: «Приход Ф. Каверина как режиссера в этот крепкий актерский коллектив ознаменовался одним – заострением сатирического элемента в спектакле. Стало меньше лирики и больше злости. Там, где Грановский пустил бы слезу или дал бы прозвучать сентиментальному вздоху о прошлом, Каверин усилил издевку и резче обрисовывает контуры».

¹⁹⁸ Поддерживая постановку «Суд идет» как первый опыт классового подхода к изображению жизни местечка, В. Хандрос так определил спектакли периода Грановского: «Старое еврейское местечко, летое-перепетое и оплаканное национальными классиками дореволюционной эпохи, воспринималось до сих пор ГОСЕТом лишь в плане уродливой экзотики и подавалось в формах стилизованной, подчас советизированной реставрации и аристократического отрицания» – Хандрос В. «Суд идет». Государственный еврейский театр // Современный театр. М., 1929. № 43. 29 октября. С. 586–587.

¹⁹⁹ Туркельтауб И. Суд идет. Московский государственный еврейский театр // Жизнь искусства. Л., 1929. № 43. 27 октября. С. 9.

²⁰⁰ «Советская общественность, радуясь победе ГОСЕТа, торжествовала свою победу над Грановскими, покидающим Советский Союз в уверенности, что без них “все погибнет”». – Там же.

²⁰¹ *Михоэлс С. М.* Письмо в редакцию // Рабочий и искусство. М., 1929. № 4. 30 ноября. С. 7.

²⁰² Докладная записка *С. С. Сомова* Л. Л. Оболенскому, начальнику Главискусства, от 4 октября 1929 года. Подписанный маш. текст. – РГАСПИ. Ф.445. Оп.1. Д.185. Л. 145–146.

²⁰³ Протокол № 8 заседания президиума Совета по делам искусства от 29 ноября 1929 года. Заверенная маш. копия. – РГАЛИ. Ф. 645. Оп.1. Ед. хр. 128. Л. 106.

²⁰⁴ Там же. Л. 108.

²⁰⁵ Премьера пьесы «*Рычи, Китай!*» С. М. Третьякова в обработке А. М. Грановского состоялась 9 ноября 1929 года в Городском театре (Лейпциг).

²⁰⁶ Во Франкфурте-на-Майне премьера пьесы «*Рычи, Китай!*» состоялась 20 ноября 1919 года в Шаушпильхауз в постановке Фрица Петера Бух.

²⁰⁷ *Меринг Вальтер* (1896–1981) – немецкий писатель-сатирик. В середине 1920-х годов посещал СССР.

²⁰⁸ «*Сендерл мит дер рехтер фус*» (идиш) – «Сендерл с правой ноги». В спектакле «Путешествие Вениамина III» Менделя Мойхер-Сфорима этой фразой Вениамин призывал своего спутника продолжить путь в «землю обетованную».

²⁰⁹ К тому времени роман А. Цвейга уже был опубликован в Москве в издательстве «Современные проблемы» под названием «Трагедия унтера Гриши». «Книжная летопись» зафиксировала его среди книг, поступивших с 6 по 12 августа 1928 года. Госиздат выпустил роман А. Цвейга под названием «Спор об унтере Грише» только в 1938 году.

²¹⁰ Премьера спектакля «*Спор об унтере Грише*» А. Цвейга состоялась 31 марта 1930 года в Немецком театре (Берлин). Художники Г. Гросс и Т. Мюллер.

²¹¹ *М. И. Литваков*.

²¹² Письмо *А. М. Грановского* С. М. Михоэлсу от 8 декабря 1929 года. Берлин. Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2693. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 1–2. Частично опубликовано в кн.: *Гейзер М. Соломон Михоэлс*. М., 1990. С. 89.

Заключение

В судьбе ГОСЕТа сплелось великое множество обстоятельств и проблем 1920-х годов. Воистину к театру можно было бы применить шиллеровские слова о трагическом герое, «которого судьба возвышает, разрывая на части». Еврейская театральная активность, вырвавшаяся за рамки всевозможных ограничений, стремительно наверстывала упущенное. С неизбежностью возник вопрос «что значит быть еврейским театром?».

Ответ искался в двух направлениях. «Габима», заговорив на иврите, библейском языке, уже самой логикой этого выбора пришла к библейским сюжетам. Так сложилась утопия «библейского театра», в центре которой гордо стоял еврей, не чета местечковому, – воин, пастух, разговаривающий с Богом, способный побороться с ангелом. В этих погружениях в священную историю было много мечтательного, обращенного в будущее. «Еврейское» искалось в библейских вечных образах и сюжетах. Причем театр не придавал большого значения различиям между библейским и апокрифическим. Важнее было то, что тысячи лет жизни еврейского народа в рассеянии считались временем недолжного, а потому и не вполне реального. Реальность местечка габимовцы знали, но не хотели признавать. «Библейская студия» МХТ, как в театральном быту называли «Габиму», отказывалась разделять со своими учителями тот жгучий интерес к современной драматургии и современному миру, который породил чеховские и горьковские спектакли, а в середине 1920-х годов привел к «Дням Турбиных» М. Булгакова. Они не апеллировали к зрительскому жизненному опыту. Для них вычитанное было важнее прожитого. Габимовцы не добывали вечное из временного, но скорее наобо-

рот – пытались приобщить зрителя к вечному средствами временного искусства сцены.

Госетовцы во главе с Алексеем Грановским и Соломоном Михозлсом, вглядываясь в замкнутый мир местечка, в котором время словно остановилось, находили в нем целую вселенную. Почти неизменно простоявшее сотни лет местечко стало уходящей натурой в XX веке. В мирное время его разрушала бурная ассимиляция. Две мировые войны оказались для него и вовсе смертоносны. Местечко уходило не столько в прошлое, сколько в миф. Чем дальше оно уходило, тем больше казалось благословенным. Но тогда, в начале 1920-х годов, взгляд на него был достаточно жестким, улавливающим прежде всего бесправность и униженность его обитателей. Лишь постепенно скрытый лиризм, внятный поначалу немногим, вырастал в большую лирико-философскую тему, как, например, в «Путешествии Вениамина III».

Время от времени Грановский порывался выйти за пределы «черты оседлости», объявлял тему «прощания с местечком» исчерпанной, но каждый раз вновь возвращался к ней будто бы и не своей волей. Режиссер ощущал себя пленником темы и стремился к более широкому поприщу то русской, то европейской сцены. А между тем в истории театра он остался если не как еврейский режиссер, то уж точно как режиссер ГОСЕТа.

От «Вечера Шолом-Алейхема» к «Человеку воздуха» Грановский строил театральную сагу о местечке, ведомый не ясным расчетом, но внутренней, неосознаваемой им логикой темы. Жизнь, которую режиссер знал с чужих слов, прежде всего со слов Михозлса, стала для него целым миром, тем же, что измышленная захудалая Йокнапатофа для Уильяма Фолкнера. Другой литературной ассоциацией, которая кажется жизнеспособной, стала проза Габриэля Маркеса, где сто лет «рода одиноких» людей приводит к тому, что отделившийся от мира поселок Макондо, превращается «в могучий смерч из пыли и мусора, вращаемый яростью библейского урагана». Ассоциация еще и потому видится заслуживающей упоминания, что исследователи находят аналог «фантастического реализма» Габриэля Маркеса в

живописи Марка Шагала. А отсюда уже рукой подать до насквозь «прошагаленного» ГОСЕТа 1920-х годов. Я имею в виду не только влияния и даже не стилевые направления, но, скорее, типологию художественного творчества. Здесь возникает сюжет, ждущий заинтересованного истолкователя.

В истории отечественного театра ГОСЕТ существует в основном «Королем Лиром» с Соломоном Михоэлсом в заглавной роли. Но такое положение представляется несправедливым и неверным по существу. Разговоры о трагической судьбе театра и его руководителей обычно вытесняли анализ художественных достижений. А между тем опыты Грановского вписывались в широкий круг театральных исканий 1920-х годов.

Грановского часто сравнивали с другими реформаторами русской сцены. Недоброжелатели упрекали в «таировщине». Сторонники сближали с Вахтанговым. Основания были и для того, и для другого. Да и Мейерхольда вспоминали в связи со спектаклями ГОСЕТа не случайно, хотя и глухо. Сближала всех апелляция к игровым истокам, интерес к низким формам. Но выводы каждый реформатор делал свои. «Направления» и «системы» в отечественном театре 1920-х годов историкам еще предстоит артикулировать на основе новой полноты знания и с учетом изменившегося историко-культурного опыта.

Если справедливо остроумное соображение, что постмодернизм возник вместе с модернизмом, а может быть, и ранее него, то открываются возможности описать режиссуру Грановского в рамках этой проблематики. Даже в отношении ускользающей, «закрытой» фигуры режиссера может быть опробовано понятие скриптора, т.е. автора как функции текста. Спектакли ГОСЕТа легко откликаются на такие термины, как «деконструкция», «постмодернистская чувствительность» и др.

Вагнеровское *Gesamtkunstwerk* Грановский, наполняя мощью авангардных устремлений, разрабатывал форму того, что позже назовут «тотальным театром». Сценография, актерское искусство, звук, музыка, пластика, движение – все сводилось к художественному единству в сложнейшем ритмическом построении. Его универсальное истолкование, казалось бы, част-

ной категории сценического искусства как ритм ошеломило европейских критиков.

Утверждая режиссерское искусство в его, можно сказать, радикальной разновидности, Грановский выстраивал сценические композиции, жестко ориентированные на ведущего актера. Даже роль второго плана, в режиссерской разработке она становилась ведущей, если была предназначена Михозэлсу. Когда же вспыхнул талант Зускина, режиссер использовал двух великих актеров как взаимодополняющие величины и не давал им такие роли, которые позволяли бы противопоставить персонажей, столкнуть в драматическом конфликте. (Надо признать, драматический конфликт не был сильной стороной режиссерского таланта Грановского. Его стихия – математически отрегулированное сценическое действие.) Даже добрый и злой ангелы в «Десятой заповеди», по сути, не конфликтовали. В «Ночи на старом рынке» и «Человеке воздуха» режиссер расщеплял главную роль и из толики характера создавал лирического двойника.

Харизматический, наступательный, жесткий Михозэлс и уступчивый, нежный, мягкий Зускин – такое распределение сценических качеств сложилось рано и отступлений знало немного. Эта внутренняя сопряженность противоположностей с наибольшей силой была явлена в «Путешествии Вениамина III». Можно сказать, что на подмостках действовало двуединое сценическое существо «Михозэлс–Зускин».

В театральной вселенной Грановского все планеты вращались вокруг первого актера. Но первенство Михозэлса не имело ничего общего с премьерством. Он был лидером ансамбля, первым актером в системе режиссерского театра. Положение Михозэлса было редким, но не уникальным. Достаточно вспомнить Александра Таирова и Алису Коонен. Но эта параллель заставляет в полной мере осознать, до какой степени ГОСЕТ был «мужским театром». Актрисы, даже такие значительные, как Софья Ротбаум, оставались фигурами второго плана. Вероятно, психоаналитики могли бы развернуто прокомментировать столь выраженную мужскую манифестацию. Для меня же важно только обратить внимание на активную, волевою доминанту искусства ГОСЕТа.

Менее всего хотелось, чтобы книга была понята как «закрытие темы».

Если исследование хоть в малой степени доказывает, что адекватная картина театрального мира 1920-х годов невозможна без учета феномена ГОСЕТа, автор считает свою задачу выполненной.

Указатель имен*

- А. З. 328
Абдуллаева З. А. 4, 265, 315
Абель Г. 427
Аболин А.К. 343, 425
Абрагам (Фельтенштейн) И.С. 36, 47, 61, 63, 145, 149, 150, 164, 197, 201, 204, 215
Абрам Л. 210, 238
Абрамов (Трувит) А.А. 429
Абрамович Е.Б. 36, 47, 57, 61–64, 147, 203, 215, 264
Абрамович (Рейн) Р.А. 136
Абрамович Ш.-Я. – см. Мойхер-Сфорим М.
Аброскина И.И. 329
Аврех А.Ф. 125, 126, 131, 134
Азарх А.М. – см. Грановский А.М.
Азарх Б.М. – см. Ингстер Б.М.
Азарх-Грановская (Идельсон; по сцене Эрез А.) А.В. 24, 26, 28, 29, 36, 50, 58–61, 63–65, 103, 104, 109, 110, 148, 149
Азархи (семья) 20
Айзман Д.Я. 75
Айнштейн Е.Г. 212, 214, 239
Аксельрод З.М. 287
Аксенов И.А. 103
Александров В.И. 414
Александров Г.В. 34, 64
Алексеев А.А. 371, 431
Аленева К.А. 34
Альский А.О. 345, 425, 426
Альтман Н.И. 13, 15, 18, 50, 51, 73, 95, 98, 113 – 118, 120, 147, 149, 150, 219, 228, 231, 240, 271, 275, 280, 285–287, 335, 362, 429
Альтшулер М. 264
Альтшуллер М.С. 52, 238, 342, 358, 425, 434, 435
Амишай-Майзельс З. – см. Amishai - Maizels Z.
Андреев Л. Н. 38, 51
Андреева М.Ф. 40, 42, 60, 62, 65
Анисимов А.В. 65
Анисфельд Б.И. 13
Ан-ский (Раппопорт) С.А. 9, 11, 12, 16, 18, 58, 93, 114, 203, 263
Аржанский – см. Оршанский Б.М.
Арнштейн (псевд. Марек А.) М. 68, 76
Аронсон Н.Л. 15, 377, 432
Аршанский М. 242
Аскинази М. З. 150, 197, 199–201, 203, 213, 215, 264, 288, 314, 327, 328
Ауслендер С.А. 156
Ахрон И.Ю. 10, 24, 41, 42, 50, 51, 63, 94, 144, 148, 160, 196, 219
Аш Ш. 27, 28, 32, 37–39, 41–44, 46, 49–51, 61, 63, 64, 71, 75, 101, 104–106, 107, 110–112, 149, 376, 377, 431
Б. 202
Бабель И.Э. 240, 273, 377

* Курсивом в указателях выделены страницы примечаний.

- Базан Л. 145
Бакст (Розенберг) Л.С. 13, 311
Балиев (Баян) Н.Ф. 226
Бальмонт К.Д. 24
Баранов-Россине (Баранов) В.Д. 13
Барон С.Д. 70
Бар-Сиони Г.Б. – см. Маннес Г.Б.
Бартон Р. 428
Баславский А.С. 147, 150, 197, 201,
204, 215, 264, 285, 287, 288, 327, 328,
362, 363, 429
Бахтин М.М. 266
Бебутов В.М. 71, 72, 74, 103
Бегам 264
Беккер Ж. 434
Беккер Н.И. 58
Белоблоцкая 358
Бенуа Анна 41, 44, 63
Берггрюн В.А. 126
Бергельсон Д.Р. 14, 376, 431
Березкин В.И. 146
Берковская Э.С. 203, 288, 314, 327, 328
Бернар Т. 433
Бернарди В. 71, 72
Бернштейн А. 379, 432
Берсон А.Б. – см. Шульман А.Б.
Берхифанд А. 22, 23, 59
Беседовский Г.З. 377, 432
Бескин (Фамарин К.) Э.М. 204, 314–317
Беспятов Е.М. 59
Бильдштейн 24
Бизнес 63
Биск Л.С. 18
Бланк 371
Блейман М.Ю. 286
Блинчевская З.Г. 197, 201, 215
Блох Э. 13
Блуменрайх П. 433
Блюм (Садко) О.В. 114, 150
Блюмберг (Мем-Бейс) М.И. 36, 61–63
Блюменфельд В.М. 202, 203
Блюмкина И.Г. 70
Богуславский М.С. 345, 358, 359, 425
Бокштейн Э. 145, 150
Борисов А.А. 4, 144, 197, 316
Борисов (Гурович) Б.С. 68, 75
Браиловский С.И. 70
Брамсон Р.М. 63, 147, 148, 286
Братман-Бродовский С.И. 381–383,
387–389, 391, 395, 397, 401,
405, 407, 410, 412, 433–436
Браудо Е.М. 258, 266
Брахман А.З. 358, 428
Брейгель П. 263
Брехт Б. 97, 413
Бристовский 426
Бродский И.И. 13
Бродянская Ф.М. 197, 200, 201, 203, 215
Бродянский М.С. 150, 200, 201
Брюсов В.Я. 115
Буасси Г. 178
Бубер М. 188
Будейский А.Н. 200, 215
Букум А. 349, 351
Булгаков М.А. 323, 439
Бурко Ф. – см. Burko F.
Бух Ф.П. 438
Бухштейн В.С. 70
Быховский А.Я. 28
Бялецкий С.А. 18
Бялик Х.-Н. 15, 252
Бяльская (Марголис) Б. Д. 35, 61, 63,
95, 145, 149
Вагапова Н.М. 4
Вагнер Р. 103, 441
Вайн Л.Л. 364, 365, 367–369, 372,
383, 402, 430, 431, 435
Вайнер Е.З. 35, 36, 47, 58, 61–63, 145,
149, 197, 201, 204, 215, 264, 287, 314
Вайнштейн А.И. 395, 397, 426, 434
Вайнштейн Е. 70
Вайтер (Девинишский А.М.) А. 27,
38, 50, 51, 60, 71, 99, 101, 102, 111
Вальдман Н.О. 368, 384, 385, 431
Вальтер Б. 349
Вассерман 379, 433

- Вахтангов Е.Б. 3, 72, 92, 93, 114, 117,
 164, 186, 190, 197, 202, 209, 256,
 265, 272, 441
 Вевьюрк А. 273, 276, 286
 Ведекинд Ф. 319, 320
 Вейдлингер Дж. – см. Veidlinger J.
 Вейдт К. 427
 Вейсберг Ю.Л. 10
 Вейцман Х. 377, 432
 Велижев А.Б. 74
 Вельман 138
 Вендровская Л.Д. 202, 265
 Венецианов Г.А. 321, 328
 Веритэ 25
 Вертинский А.Н. 68
 Верхарн Э. 20, 112, 113, 157, 172,
 191, 327
 Веснин А.А. 424
 Ветров А. 150
 Вин (Вино) З.Х. 361, 429
 Винавер М.М. 11, 13
 Винс Р. 427
 Виноградов В.Н. 176, 200
 Вишневецкий М.А. 224, 225, 241
 Вишнитцер-Берштейн Р. – см. Wis-
 schnitzer-Bernstein R.
 Вишницер М.Л. 11
 Владимиров М.К. 151, 152
 Вовси С.М. – см. Михозлс С.М.
 Волконский С.М., кн. 72, 123, 147, 432
 Воровский В.В. 25
 Врагова С.А. 4
 Вронская Ж. 427, 428
 Высоцкий Д.В. 18
 Вялов К.А. 424

 Газенклевер В. 327, 410
 Гайдебуров П.П. 19
 Галин А.И. 368, 431
 Гальперин Л. 149
 Гальперн П.А. 77
 Гамеров М. 150
 Гарбо (Густафсон) Г. 427
 Гаркави А.Я. 11

 Гауптман Г. 32, 71
 Гвоздев А.А. 271, 275, 286, 287
 Гейзер М.М. 63, 438
 Геллер П.И. 13
 Геронский (Янов) Г.И. 120, 150
 Гертнер Я.Д. 102, 147–150, 164, 182,
 197, 199, 201, 264, 284, 286, 287, 314,
 327, 328
 Герцль Т. 194
 Гершуни 150
 Гессен Ю.И. 11
 Гест М. 227, 233, 241, 242
 Гехтман Е.Д. 150
 Гидони А.И. 322, 328
 Гилерсон Я.С. 125
 Гиллерсон Л.И. 58
 Гиллес 172, 177
 Гинзбург С. Л. 10
 Гинцбург Д. 11
 Гинцбург И. И. 13
 Гиршбейн П. 15, 32, 37, 38, 41, 61,
 74, 77
 Гиршович В. 150
 Глазунов А.К. 10
 Гливенко И.И. 152
 Гликман Л.И. 58
 Гнесин М.Ф. 10
 Гоголь Н.В. 272, 273, 276, 327
 Гойхбарг А.Г. 139, 141, 143, 153
 Гоя Ф.Х. де 263
 Голичер А. 365, 366, 430
 Гольбейн Г. Младший 255
 Гольдберг Б.И. 406, 436
 Гольдблат (Чеботарев) М.И. 147,
 182, 197, 199–201, 203, 215, 264, 269,
 284, 285, 287, 288, 314, 327, 377, 432
 Гольденвейзер А.В. 197
 Гольдина Ф.И. 200
 Гольдман Е.С. 36
 Гольдфаден А. 3, 157, 159, 161, 164,
 165, 167, 168, 193, 196, 197, 249, 267,
 268, 269, 285
 Гольдшмидт А. 365, 366, 422, 430
 Гольдштейн С.М. 11

- Гордин Я.А. 75
Горелик Ш. – см. Gorelik Sch.
Горький Максим (Пешков А.М.) 32, 71, 105, 128, 129, 148
Гофман Э.-Т.-А. 294
Гофф Ж. ле 254
Гофштейн Д.Н. 77
Гохберг Д. 71, 72, 74
Гоши К. 269
Грановский (Азарх) А.М. 3, 20–24, 26–29, 32–47, 49–54, 58, 59–65, 77, 79–82, 85–88, 91–95, 98–109, 111–114, 118, 120, 121, 132, 135, 143, 144, 144, 146–149, 152, 153, 155–166, 168–174, 176, 177, 180, 183, 188, 190–196, 196, 197, 200, 201, 203, 204, 205, 208–211, 213–218, 221–225, 233–236, 237–244, 245, 248–260, 262, 263, 263, 264, 267–269, 271–276, 278–280, 282–285, 285–289, 291–296, 299–303, 305, 313, 314, 319–322, 324, 326, 327, 327, 328, 335–337, 339–341, 348–350, 352, 354–357, 360–365, 368–374, 377–384, 387–407, 409–411, 413–419, 422, 424–430, 435, 437, 438, 440–442
Гринберг З.Г. 33, 54, 55, 60
Гринблат Е.П. 36, 61
Гринблат М.А. 36
Гринвальд Я.Б. 89, 146, 150
Гричер-Чериковер Г. 429
Гросс Г. 438
Гроссер Бр. 27, 28, 60
Грузенберг О.О. 17, 23, 25, 26, 59
Гузик Я.С. 380, 433
Гуревич Л.И. 80
Гусман Б.Е. 150
Густафсон Г. – Гарбо Г.
Гутман Д.Г. 68
Гуцков К. 37, 43, 48, 49, 62, 112, 114, 121, 149, 150

Двинская Б.М. 36, 61
Дейч А.И. 147, 197, 198, 210, 238, 285–288

Дер Нистер (Каганович П.М.) 14
Диманштейн С.М. 52, 53, 76, 344, 364, 367, 430
Дмитрык Э. 428
Добровейн И. 113, 157
Добрушин И.М. 14, 73, 97, 02, 13, 146, 156, 159, 171–173, 196, 200, 201, 204, 210, 228, 231, 265, 268, 285, 291, 302, 308, 314, 316, 317, 328, 416
Добужинский М.В. 27, 38, 41, 42, 50, 61, 62, 161
Довгалецкий В.С. 377, 386, 397–399, 432, 435
Доктор Р.М. – 4, 198, 202, 203, 289, 314–316
Дорошевич А. 266
Достоевский Ф.М. 105, 319
Дубицкий М.С. 36, 63
Дубнов С.М. 11, 12
Дубровский А. 225, 227
Дувакин В.Д. 59, 148
Дуксина И.Н. 85
Дункан А. 22
Дьячкова П.П. 77
Дэга И. П. 203, 288, 314, 327

Еврейнов Н.Н. 84, 145
Ежов Н.И. 367
Ентин Б.А. 4, 264, 265
Епифанов Д.А. 348, 368, 426

Жак Далькроз Э. 22
Жемье Ф. 379, 432
Житков 77
Житомирский А.М. 10

Загорский М.Б. 88, 110, 146, 149, 265, 287, 418, 437
Зак (Чернояров) В.Г. 74
Залкинд М.Я. 371, 372, 407, 427, 428
Зальтер Н. 234, 235, 349, 351, 354–356, 368, 384, 427
Зальтер-сын 234

- Заславский 264
 Заславский Д.И. 18
 Зеринг Б. 433
 Зильберблат С.Я. 197, 201, 215, 264, 285, 287, 288, 314, 327, 328, 373, 431
 Зильберфарб М. 14
 Зимовский Ф.Я. 152, 238
 Зингерман Б.И. 266
 Зускин В.Л. 96, 146, 149, 64, 175, 193, 194, 197, 199–201, 203, 213, 215, 252, 264, 270, 285, 286, 301, 302, 305–309, 313, 314, 316, 317, 326, 327–329, 375, 378, 380, 391, 432, 442
 Зускина-Перельман А.В. 286, 316, 317, 329

 Ибсен Г. 37, 61, 71
 Иванова М.С. 329
 Идельсон А.Д. 11, 12
 Идельсон Р.В. 261
 Израилевский Б.Л. 104
 Ильин М. 198
 Ильин Н.И. 409, 436
 Именитова Р.И. 70, 147–150, 197, 201, 203, 215, 264, 285, 430
 Ингстер (Азарх) Б.М. 36, 58, 103, 147, 149, 150, 197, 201, 203, 285, 287, 314, 327, 328
 Иоффе Х.И. 199
 Ицхоки Е.Д. 287, 288, 314, 327, 328
 Йеринг Г. см. Ihering H.

 К.П. 198
 Каверин Ф.Н. 416, 437
 Каган С.Б. 399, 435
 Каганович М. 15
 Казовский Г.И. 16
 Кайзер В. 266, 273
 Кайзер Г. 173
 Кайнц Й. 275
 Кайрич И.А. 18
 Калло Ж. 263
 Каменев (Розенфельд) Л.Б. 241
 Каменева (Розенфельд, урожд. Бронштейн) О.Д. 54, 57, 65, 68, 69, 225, 241, 397, 399, 435
 Каменка А.Ф. 58
 Каменцев 63
 Каменштейн (Балтекаклис-Гутман) М.Л. 358, 428
 Каминский А.И. 15
 Кан О.Г. 227, 241, 404, 407, 435
 Канн Эйб 232, 243
 Кантор С.Л. 36, 61, 63, 264
 Каплан М.О. 36, 61, 63, 64
 Каптерева Г.П. 202, 265
 Кардовский Д.Н. 424
 Карпас Ю.Г. 197, 200, 201, 203, 264, 288, 314, 327
 Карчмер Э.И. 36, 57, 61, 63, 145, 149, 150, 197, 201, 203, 215, 264, 285, 286, 288, 314, 327, 328
 Кауфман 113
 Кафка Ф. 427
 Кахан А. 239
 Каценельсон Л.И. 11
 Кацис Л.Ф. 85, 145
 Качалов (Шверубович) В.И. 380
 Кашук М. 348, 426
 Кемп Р. 182
 Кеппен Ф. 307
 Керенский А.Ф. 24
 Керженцев (Лебедев) П.М. 320
 Керр А. 181, 186, 252, 283, 389, 434
 Кизельштейн А.С. 36, 57, 63, 64, 145, 149, 203, 264
 Кирсанов (Шульман) Н.А. 36, 47, 61–64
 Кисельгоф З. 10, 11, 27, 36, 43, 61, 64, 97, 160, 172, 191, 196, 201
 Клейнер И.М. 100, 148
 Клемпер О. 349
 Кнебель М.О. 329
 Коваленко Г.Ф. 266
 Коваль-Самборский И.И. 382, 433
 Ковальский К.О. 18
 Ковнер 201, 213, 214, 238
 Коган П.С. 268

- Коген М.К. 18
Колосков Г.А. 236, 237, 244, 331,
336, 340, 342, 343, 423
Кольцов (Фридлянд) М.Е. 282, 287,
288
Колязин В.Ф. 4
Комиссаржевская В.Ф. 105
Комиссаржевский Ф.Ф. 71, 72, 74
Коонен А.Г. 114, 442
Короленко В.Г. 203
Косиор С.В. 367
Костин О.А. 4, 197, 198, 201, 202,
265, 314–316
Котляревский С.А. 131
Котлярова М.Е. 3
Крашинский Х.С. 57, 65, 68, 70, 76,
96, 145, 147, 149, 197, 200, 201, 204,
209, 210, 212, 213, 217, 218, 238, 264,
285, 287, 288, 346, 362, 363, 429
Крейн А.А. 10, 97, 98, 146, 147, 192,
219, 258, 259, 264, 266, 286, 335
Крестинский Н.Н. 122, 389, 397, 398,
401, 404, 405, 435
Крицберг Л.М. 361, 429
Кропивницкий М.Л. 75
Кругликова Н.Л. 287, 288, 314, 327
Крути И.А. 417, 437
Крымова Н.А. 329
Кубатый М. (Моргенштерн Э.М.) 288
Кугель А.Р. 18, 272, 286
Куйбышев В.В. 136, 140, 141, 144, 153
Куклес Я.В. 200
Кулишер М.И. 11
Кучменко Н.О. 408, 436
Кушников А.Д. 200, 412
- Ланда М.М. 395, 406, 412, 436
Ландау З. 228, 242
Ларин (Лурье И.-М.З.) Ю. 122–125,
143, 151, 426
Ласкина Н.Б. 265, 315
Лаховский А.Б. 13
Лацис М.И. 367
- Леб 404
Левидов Л. И. 18, 25, 59
Левидов М.Ю. 288, 437
Левин Р.Я. 359, 428
Левина З.В. 35, 38, 61, 63
Левитан М.А. 135, 206, 207, 212, 237
Левитас Е.М. 203, 264, 288, 314, 327
Левитина С.И. 70
Легат Н. Г. 71, 74
Лейви-Ицхок Бердичевский 194
Лейвик Г. 76, 273
Лейстер Р. 427
Лемерсье 13
Ленин (Ульянов) В.И. 122, 123, 129,
151, 319
Лентулов А.В. 424
Леонидов Л.Д. 234, 235, 242
Леонидов Л.М. 72
Лепедухин И.А. 363
Леплевский Г.И. 126, 151
Лер В.Г. 197, 199–201, 203, 264, 287,
288, 314
Лернер Н.Н. 273
Лесин А. 239
Лехт Ф.Ф. 242
Лещенко Д.И. 56
Липкин 76
Липовский Н.С. 67, 68
Лисицкий (Эль Лисицкий) Л.М. 13, 14
Литваков М.И. 14, 50, 73, 77, 79, 85,
92, 93, 97, 101, 104, 109, 110, 121,
127, 143, 144, 146–149, 156, 159, 161,
167, 170, 171, 182, 193, 194, 196–198,
200, 202, 204, 207–210, 212, 240, 268,
341, 342, 344, 350, 352, 364, 367, 369,
370, 373, 374, 377–379, 385, 387, 395,
397, 400, 423, 426, 430, 432, 433, 438
Литвинов (Валлах) М.М. 386, 434
Литкенс Е.А. 128
Литовский (Уриэль) О.С. 146, 197,
326, 328, 329
Лихтенштейн О.Г. 36, 148, 149, 197
Лишин А.П. 71, 72
Лишин Г.Н. 74

- Лиз В.Ф. 335, 424
 Лобанова О.Г. 77
 Лойтер Н.Б. 361, 429
 Лойтер Э.Б. 16, 173, 203, 429
 Лоллобриджида Д. 427
 Луковский (Гарри) Г.В. 197, 201, 203, 264, 285, 288, 301, 314, 327, 328
 Луначарский А.В. 53, 56, 122, 124, 125, 128, 132–134, 138, 141, 151, 153, 268, 280, 344, 359, 380, 383, 393, 409, 413–415, 433, 436, 437
 Лурье И.Г. 147, 204, 264, 285, 287, 288, 314, 327
 Львова А.Л. 199, 200
 Львовский М. 212
 Любицкий Ю.Л. 177, 200
 Любомирский Е.О. – см. Любомирский И.И.
 Любомирский И.И. 146, 147, 149, 265, 266, 306, 314–317, 322, 324, 328, 329
 Люмбер 148
 Лядов А.К. 10
- М.П. 264
 Магаршак И.Б. 36
 Магид А.З. 35, 41, 44, 45, 47, 61–63
 Мазинг Б.В. 276, 287
 Мазур А.М. 70, 147, 150, 201, 203, 264, 287, 327
 Майзель Л.В. 35, 58
 Майзель Н. 14
 Майзель С.О. 35, 43, 64, 264
 Маймон М.Л. 13
 Максимовский В.И. 124, 127, 132, 141, 152
 Малага 379, 433
 Малиновская Е.К. 127–132, 134, 136, 141, 152, 153
 Мандельштам О.Э. 185–187, 189, 198, 202, 203
 Маневич А.А. 13
 Маннес (Бар Сиони) Г.Б. 35, 58, 61–63, 150
- Марголин И. 11
 Марголин (Micaelo) С.А. 119, 121, 147, 150, 170, 171, 197, 198, 286, 287, 306, 316, 363, 429
 Марголис Б.Д. – см. Бяльская Б.Д.
 Маргулян А.Э. 41, 43, 44, 63, 64
 Марджанов (Марджанишвили) К. 123
 Марек А. – см. Арнштейн М.
 Марек П.С. 10
 Маркс К. 434
 Маркарьян Р.А. 367
 Маркес Г. 440
 Маркиш П.Д. 302, 311, 316
 Марков П.А. 106–110, 118, 149, 171, 185, 202, 228, 231, 242
 Маркон И.Ю. 11
 Марьясин Л.Е. 367
 Масловская С.Д. 27
 Машавос Б. 27
 Маяковский В.В. 103, 111, 160
 Мееров (Мейеров) Д.М. 97, 147, 363, 429
 Мей Э. 285, 288
 Мейеров Д.М. – см. Мееров Д.М.
 Мейерхольд Вс.Э. 3, 19, 80, 94, 103, 111, 114, 156, 157, 160, 163, 164, 181, 272, 274, 303, 379, 380, 441
 Мейчик А.Д. 24
 Мельник Г.Л. 213, 214, 238
 Мельников С.А. 35, 58, 61–63, 145
 Мем-Бейс М. – см. Блюмберг М.И.
 Менес Е.А. 204, 285–288, 327
 Мережин А.Н. 141, 144, 152, 153, 208, 238
 Меринг В. 413, 422, 438
 Мертенс О. 235, 349, 351
 Метерлинк М. 37–39, 41–47, 49, 63
 Мизрохи Аб.М. 102
 Миклашевский К.М. 59
 Мильнер 62
 Мильнер М.А. 10
 Минкова Ю.Я. 147, 194, 197, 199, 200, 201, 204, 215, 264, 269, 285, 287, 288, 314, 328

- Мирбо О. 32
Мирлина А.Г. 35, 61, 63
Михозлс-Вовси Н.С. 3
Михозлс (Вовси) С.М. 3, 35, 37, 38, 41, 42, 46–49, 52, 54, 58, 61–65, 82, 85–87, 89–91, 93–96, 103, 108–111, 113, 117–119, 144–149, 156, 157, 163–166, 168, 169, 171–175, 179, 180, 185–187, 197–201, 203, 207, 213, 215, 250, 252, 259, 264, 265, 269, 275, 281, 282, 284, 285–287, 293, 301, 302, 304–307, 309, 310, 313, 314, 316, 321, 325, 327, 328, 376–380, 391, 393, 398, 411, 413–416, 422, 432, 433, 438, 440–442
Млечин В.М. 437
Моисси А. 22
Мойхер-Сфорим М. (Абрамович Ш.-Я.) 3, 247, 258, 291, 292, 314
Мокульский С.С. 190, 203, 285
Молотов (Скрябин) В.М. 122, 344, 345, 367, 425
Мольер Ж.-Б. 51, 191, 272, 273, 276, 281, 327, 410
Монтефиоре М. 194, 309
Монфред 61
Мордкин М.М. 227, 241, 242
Мориц В.Э. 131
Москвин И.И. 367
Моцкин Л. 377, 432
Мукдойни (Капель) А. 71
Мурская (Майзель) Л.В. 35, 61, 63, 64, 147, 149, 150, 197, 201, 204, 215, 264, 285, 287
Мусатов Н.А. 429
Мчеделов (Мчедлишвили) В.Л. 303
Мюллер Т. 438
- Назаренко-Соколовский Н.Л. 125, 131
Найдич И.А. 377, 432
Наполеон 281
Неволин Б.С. 54
Ней М.И. 70, 147, 150, 164, 197, 200, 201, 203, 204, 264, 285–288, 310, 314, 327, 328
- Ней Я.И. 70
Немирович-Данченко В.И. 123, 160, 186, 202, 234, 380
Нессельштраус Ц.Г. 265
Нефеш (Фельтенштейн) Н.Л. 35, 47, 58, 61–63, 103, 145, 147–149, 197, 201, 204, 215, 285, 287
Нечаев Вяч. П. 4
Нивинский И.И. 424
Нигер (Чарни) С.В. 20, 71
Нигер Ю. 197
Николай I 20
Никулин (Олькеницкий) В.И. 355–357, 427
Нильсен А. 427
Нинина-Петипа М.Н. 68
Нис-Гольдман Н.И. 13
Нович Е.А. 203, 288, 314, 327
Норвид М.А. 102, 148, 201, 215, 264, 361, 429
Нотович М. 146
- Оболенский Л.Л. 409, 410, 412, 419, 420, 436, 438
Огнев Н. (Розанов М.Г.) 429
Ойзерман И.С. 18
Ойслендер Н.Е. 172, 200
Окунь И.С. 18
Оленева К.Д. 35
Оршанская З.С. 70
Оршанский Б.М. 30, 71, 76
Осборн М. 365, 430
Островская С.Е. 150, 197, 199, 200
Островский А.Н. 71
Оффросимов Ю.В. 198
Охлопков Н.П. 296
- Пабст Г.В. 427
Павлова А.М. 434
Пайлес И. 15
Палатник С.А. 335, 341, 348–350, 357, 358, 364, 367, 373, 383, 384, 387, 389, 392, 394, 397, 400, 401, 403, 406,

- 407, 409, 424–426, 428, 430, 431, 434–436
Палленберг М. 309
Певзнер С.А. 70
Пенлеве П. 377, 432
Перель И.А. 237, 244
Перельсон Д.А. 36
Перец И.-Л. 3, 12, 20, 27, 39, 50, 51, 71, 98, 157, 172, 192, 195, 246–251, 253, 256, 263, 264, 265, 292
Перкинс Э. 427
Петров Н.В. 58
Петровский А.П. 58
Печеник 77
Пикон-Валлен Б. – см. Picon-Vallin B.
Пинес Р.Л. 390, 434
Пинский Д. 32, 71, 303
Пинский Л.Е. 306, 316
Пинтус К. – см. Pinthus K.
Пискатор Э. 295, 411–415, 422, 436, 437
Плавник Б. 397, 434
Плетнев В.Ф. 156
Пломпер А.Я. 358, 428
Погодин Н.Ф. 296
Подобед П.А. 131
Пожницкая Б. 242
Поздеев И.М. 65
Покровский М.Н. 332
Польгар А. – см. Polgar A.
Поскребышев А.Н. 367
Преображенская О.О. 43, 64
Пульвер Л.М. 168, 172, 199–201, 219, 264, 278, 285, 287, 300, 314, 324, 327, 328, 429
Пушкин А.С. 26, 39
Пшибышевский С. 105
- Р.Д. 204
Рабинович, театральная предприниматель 372
Рабинович И., информатор 75
Рабинович И.М. 13, 104, 108, 113, 149, 156–158, 160, 163, 196, 204, 215, 219, 335
- Рабинович И.С. – см. Рогалер И.С.
Рабинович Р.Г. 70
Рабичев И.Б. 15, 73, 96, 146, 201, 327
Радлов С.Э. 422
Райвид Н.Я. 383, 389
Райт Р.Я. 103
Ракитин (Ионин) Ю.Л. 19, 21
Раппопорт В.Р. 429
Расин Ж. 115
Раскольников (Ильин) Ф.Ф. 421
Ратинская 264
Рафес М.Г. 135, 136, 153
Рашкес М.М. 177, 200, 212, 218, 220–222, 239
Резник Л.Б. 320, 321, 327, 328, 358
Рейнхардт (Гольдман) М. 20, 22, 107, 226, 230, 241, 303, 320, 381, 410
Релькин Э. 219, 221–224, 226, 228, 230–234, 239
Ривесман М.С. 18, 20, 27, 34–36, 41, 59, 62, 158, 197, 267, 285
Римский-Корсаков Н.А. 10, 428
Рогалер (Рабинович) И.С. 70, 97, 147, 149, 150, 197, 201, 203, 215, 285, 287, 288, 314, 327, 328, 373, 431
Родин 336
Родионов А.М. 152
Розен М.М. 18, 19
Розенбаум И.Л. 36, 47, 58, 61–63, 149, 363
Розина Л.М. 147, 150, 197, 200, 201, 203, 215, 264, 285, 288, 314, 327
Розовский С.Б. 10, 27, 28, 34, 41–44, 50, 61, 62, 149
Ройзман М.Д. 147
Ром Л.И. 36, 58, 61, 145, 148–150, 182, 194, 197, 199, 200, 201, 215, 287, 327, 328, 379, 395, 432
Романов Б.Г. 34, 35, 41, 61
Романов М.С. 65
Ромен Ж. 276–278, 283, 287
Ромм Г.М. 44, 48, 62, 64
Рост Н. – см. Rost N.
Ростовский М.А. 24

- Рот Й. 171
Ротбаум С.Д. 96, 102, 119, 147–149, 197, 199, 201, 203, 215, 264, 269, 284, 285–287, 310, 314, 327, 328, 442
Рошин Я. 328
Рудницкий К.Л. 63, 64, 146, 198, 264, 286, 314
Румер 74
Рыбак И.Б. 14, 15, 373, 432
Рывкина Э.М. 36, 61, 63
Рыклин Г. 287, 314, 328, 329
Рыков А.И. 138–140, 144, 153
Рындина Л. 266
- Савина М.Н. 58
Садуль Ж. 366
Саминский Л.С. 10
Санин (Шенберг) А.А. 20, 58
Сартр Ж.-П. 263
Сахновский В.Г. 160
Саянова 71
Светланов Ю.Г. 314
Свидерский А.И. 369, 373, 381, 384, 388, 397, 400, 401, 404, 410–415, 431, 433–437
Сервантес М. де 305
Сергеев В.М. 126
Симанович Д.Г. 145
Симон С.Г. 368–370, 384, 431
Симхович С.Ф. 13
Синельникова 264
Склянский Э.М. 240
Скшинский (Скржинский) А. 348
Сладкопевцев Н.Н. 58
Слащев Я.А. 379, 410
Слепян М.Г. 13
Слоним Ф.Д. 70
Смирин А.В. 4, 197, 201, 202, 314, 315
Смирнов А.П. 353, 367, 409, 426, 436
Смирнова Е.А. 43
Смолин Д.П. 273
Смышляев В.С. 103
Собинов Л.В. 23
Соболь А.М. 16, 203
- Солженицын А.И. 428
Соловьев В.С. 319
Солодуев 200
Соломонов С. Я. 150
Сомов С.С. 414, 422, 423, 438
Сорокин А.А. 237, 244
Спина-Рихтер Г. 4.
Сталин (Джугашвили) И.В. 123, 129, 138–141, 144, 153, 345, 367, 421
Станиславский (Алексеев) К.С. 71, 72, 74, 94, 114, 123, 236, 382
Стахович А.А. 72
Степанов А.Ф. 201
Стрижевский В. 264
Стриндберг А. 105, 117, 255, 263
Струков Н.Д. 65
Суриц Е.Я. 4
Сыркина Ф.Я. 149
Сырцов С.И. 332, 420, 423, 424
- Таиров (Корнблит) А.Я. 3, 94, 114, 120, 123, 131, 160, 163, 181, 187, 190, 272, 441, 442
Тальми Л.Я. 222, 226, 227, 229, 231–234, 242–244
Таманов А.И. 27
Тамарин Н.Н. 58
Тамиров А.М. 427
Тепер И.Н. 13
Теумин Я.А. 358, 428
Тиме Е.И. 59
Тирсо де Молина 62
Тихонович В.В. 124, 151, 155
Тобенкин Э. 229, 242
Товстуха И.П. 367
Толлер Э. 365, 410, 430
Томсинский С.Г. 76
Трейвас Б.Х. 36, 61
Третьяков С.М. 321, 438
Троцкий (Бронштейн) Л.Д. 241
Тугенхольд Я.А. 279, 281, 288
Туркельтауб И.С. 416, 418, 437
Турков З. 243
Тышлер А.Г. 14, 15

- Угрюмов Д.Б. 146
 Унгерн (Унгерн-Штернберг) Р.А.
 34–38, 48, 49, 58, 62, 112
 Уриэль – см. Литовский О.С.
 Уэллс О. 427
 Уэлш Р. 427, 428
- Файко А.М. 277
 Файль И.Д. 369, 403, 431
 Фальк Р.Р. 15, 73, 192, 219, 256, 258–
 261, 263, 264–266, 297, 298, 304, 314,
 315, 325, 335
 Федоровский Ф.Ф. 424
 Фейнберг И.Б. 36, 61
 Фельдман О.М. 242
 Фельтенштейн И.С. – см. Абрагам И.С.
 Фельтенштейн Н.Л. – см. Нефеш Н.Л.
 Фердинандов Б.А. 114, 156, 157, 424
 Финкелькраут Д.М. 147, 197, 201,
 203, 285, 288, 310, 314, 327, 328
 Фишзон М.А. 25
 Фокс В. 232, 243
 Фолкнер У. 440
 Фореггер (фон Грейфентурн) Н.М.
 156, 157
 Франк 196
 Фрумкина (Эстер) М.Я. 126, 127,
 139–141, 143, 144, 151, 153, 345,
 358, 421, 425, 426
 Фрунзе М.В. 240
- Хазак Т.О. 147, 204, 264, 285, 287,
 288, 314, 327, 328
 Хализева М.В. 4
 Хандрос В.А. 418, 437
 Харик И.Д. 287
 Харшав Б. – см. Harshav B.
 Хасин М. 200
 Хейзинга Й. 265
 Хейфец М.Я. 212
 Хейфец Н.Л. 77
 Хохдорф М. 184
 Худолеев И.Н. 103
- Хургин И.Я. 222, 240, 244
 Хэстон Ч. 427
- Цвейг А. 179, 181, 184, 438
 Цвибак С.М. 76
 Цейтлин И.Я. 70
 Цейтлина С. 150
 Цемах Н.Л. 72, 235, 303
 Ценовский А.А. 266, 286, 315, 326,
 328
 Цинберг С.А. 27
 Цирлина Е.Б. 70
 Цюрупа А.Д. 139
- Чайков И.М. 14, 15
 Чаплин Ч. 187
 Чарный С.В. 18
 Чемберлен Р. 427
 Чемеринский (Чемерисский) А.И.
 123, 144, 211, 238, 333, 335, 337, 344,
 350, 358, 367, 397, 400, 401, 424, 426,
 435, 436
 Чернояров В. – см. Зак В.Г.
 Честертон Г. 277
 Чехов А.П. 20
 Чехов М.А. 72, 114, 117, 119, 256,
 263, 266, 326, 329
 Чечик Д.Л. 147, 215, 264, 285, 287,
 288, 327
- Шагал М.З. 13, 15, 50, 51, 73, 80–89,
 92–96, 113, 144–146, 163, 164, 181,
 197, 219, 233, 243, 298, 325, 441
 Шаломытова А.М. 285
 Шалапин Ф.И. 123, 348, 427
 Шапиро Е.И. 147, 150, 197, 201, 203,
 215, 264, 286, 288, 314, 327, 328
 Шатских А.С. 82, 83, 144, 145
 Шахнович Е.О. 36, 61
 Шварц М. 233, 243
 Шварц М.О. 70
 Шварцман Х. 150
 Шекспир В. 20, 51, 71, 272, 276, 327

- Шелюбский М. 288
Шервашидзе (Чачба) А.К., кн. 84
Шерер 371, 384, 390
Шерман В. 427
Шершеневич В.Г. 114, 150, 156, 429
Шестаков В.А. 424
Шидло И.А. 103, 147–149, 164, 194, 197, 200, 201, 204, 264, 271, 284, 285–287, 314, 327, 328, 373, 431
Шиллер Ф. 71
Шильдкнехт П.Н. 38, 41, 50, 51, 85, 86
Шимелиович Ю.А. 30, 60
Ширяев А.В. 58
Шифрин Н.А. 15
Шкирятов В.Ф. 367
Школьник И.С. 13
Шлейфер И.О. 345, 395–397, 425, 426
Шмерук Х. 264, 265
Шмидт И.Ф. 58
Шнайдер Р. 427
Шнеерсон Е.М. 148
Шолом-Алейхем (Рабинович С.Н.) 38, 39, 51, 71, 74, 81, 93–100, 112, 113, 146, 147, 178, 182, 183, 191, 201, 240, 291, 292, 328, 434
Шор Г.Н. 36
Штейман М.Д. 36, 58, 61–64, 103, 145, 148, 149, 164, 169, 197, 199, 203, 215, 264, 269, 285, 314, 327, 328
Штейман М.О. 24
Штейн С.Б. 36, 61
Штейнер 131
Штеренберг Д.П. 15, 324, 328
Штиглиц А.Л. 41, 42, 62
Штиф Н.И. 18
Шульман (Берсон) А. Б. 35, 47, 61–64
- Щедрин В.А. 239
Щекин-Кротова А.В. 265, 314
- Эдельман И.М. 204, 285, 288, 314, 327
Эйгенхольц М.Д. 54
Эйдельман Я.Н. 314
Эйзенштейн С.М. 103
- Экскузович И.В. 126, 131, 134, 237, 244, 336
Экстер А.А. 424
Элиасберг Г.А. 4, 264
Элькин М.Г. 27, 28, 59, 71, 218, 221–225, 228, 231, 232, 239, 240, 242, 243, 355, 356, 407, 427, 428
Энгель Ф. 309
Энгель Ю.Д. 10, 11, 71
Энгельс Ф. 434
Эпштейн Е.Б. 35, 58, 61, 145, 147, 149, 150, 199–201, 204, 215, 287, 288, 314, 419
Эпштейн М.С. 15, 208, 237, 238
Эрдман Б.Р. 424
Эрез А. – см. Азарх-Грановская А.В.
Эррио Э. 377, 432
Эфрос А.М. 12, 16, 42, 49–52, 54, 55, 62, 71, 74, 77, 79–82, 85, 87, 93, 95, 101, 102, 104, 108, 144, 146, 148, 161, 166, 171, 182, 188, 197, 198, 203, 228, 264, 272, 278, 280, 282, 285, 286, 288, 289, 293, 298, 305, 314–316, 323, 327, 328, 329
Эфрос Н.Е. 77
- Южин (кн. Сумбатов, Сумбаташвили) А.И. 131
Южный (Менделеев) Я.Д. 68, 226, 241
Юл. Я. 64
Юматов 336
Юнг (Шпиколицер) К.М. 194, 334, 424
Юнисов М.В. 4
Юренев (Кротовский) К.К. 386, 434
Юрок С. 76, 355–357, 407, 427
Юрьев А.Л. 234, 235, 244
Юрьев Ю.М. 26, 27, 59, 62
Юстинов Д.И. 126
Юфит А.З. 423
Юшкевич С.С. 32, 75
- Я. 150
Я. М. 314

- Якир Э.М. 150
 Якобсон Р.И. 35, 61, 63
 Яковлев 213
 Яковлев С.И. 58
 Яковлева В.Н. 332, 336, 337, 339,
 343, 359, 384, 423, 424
 Якубович А. 50, 51
 Якубович М.П. 383
 Якулов Г.Б. 303
 Янгарев Е.Л. 146
 Яффе Ю. 15
- Amishai-Maizels Z. 85, 145
- Bab J. 198
 Boissy G. 201
 Burko F. 147, 149
- Chagall M. – см. Шагал М. 145
- Diebold B. 315
 Dr. G. M. 315
- Eloesser A. 315, 316, 317
 Engel F. 317
- Falk N. 201, 203
 Fechter P. 265, 316
- Gorelik Sch. 202, 247, 263, 264–266,
 312, 316, 317
 Grossmann S. 315, 317
- Harshav Barbara 145
 Harshav B. 85, 145
 Heilborn E. 202, 203
 Hirsch L. 198
 Hochdorf M. 202
- Ihering H. 201, 283, 289
- Jacobs M. 201
 Jakob-Loewenson A. 289
- Junghans F. 201, 203
- K.L. 203
 Kemp R. 202, 203
 Kerr A. 201, 265, 289, 434
 Kersten K. 198
 Köppen F. 315–317
- Le Gardonnel G. 201, 202
 Loeb M. 201
- Maur M. 315, 316
 Micaelo – см. Марголин С.А.
 Monty J. 201, 202
- Nozière 315
- P.W. 314–316
- Parijanine 314
 Picon-Vallin B. 147, 148, 262, 266
 Pinthus K. 197, 198, 202, 257, 265,
 266, 313, 315–317
 Piscator E. 315
 Polgar A. 293, 314, 315, 316
- Reboux P. 315, 317
 Ridgeway W. 266
 Rost N. 319, 327
 Roth J. 198
- Schwob R. 197
- Vakhtangov – см. Вахтангов Е.Б.
 Valdemar G. 197
 Veidlinger J. 200
- Werner B. 202
 Wischnitzer-Bernstein R. 198, 202,
 203, 289, 310, 315, 317
- Zweig A. 201, 202

Указатель драматических произведений

- «1001 ночь» Н. Огнева 360, 429
«200 000» Шолом-Алейхема 96, 97, 172, 173, 176, 178, 182, 188, 191, 196, 201–203, 205, 245, 250, 268, 272, 282, 283, 296, 299, 326, 351, 376
«137 детских домов» А. Вевьюрка 272, 273, 276
- «Агенты» Шолом-Алейхема 38, 51, 79, 85, 89, 90, 96, 98, 145
«Айзик Шефтель» Д. Пинского 32
«Амнос и Томор» Ш. Аша 27, 32, 34, 37–39, 41, 43, 46, 47, 61, 64
«Анна Каренина» по Л.Н. Толстому 121
«Аристократы» Н.Ф. Погодина 296
- «Багровый остров» М.А.Булгакова 323
«Белая кость» Ш. Аша 27
«Берлинский купец» В Меринга 413, 415
«Благовещенье» П. Клоделя 120
«Бог мести» Ш Аша 32, 50, 51, 79, 99, 101, 104–106, 110, 113, 149, 160, 299
«Борис Годунов» А.С. Пушкина 26,39
«Борьба и победа» И. Аксенова, массовое действие 103
«Борьба», массовое действие 103
«Брат наркома» Н.Н. Лернера 273
- «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка 114
«Вечер еврейских комедиантов» 174, 199
«Вечер Метерлинка» 39
«Вечер Переца» 39, 50, 51, 79
«Вечер Шолом-Алейхема» 39, 81, 85, 88, 91, 93–101, 106, 113, 119, 144, 145, 191, 272, 323, 440
«Вечер Шолома Аша» 34, 39
«Вечная песнь» М. Арнштейна 76
«Вечный жид» Д. Пинского 303, 316
«В огне» («Ин фаер») А. Вайтера 60
«Восстание» Л.Б. Резника 321–323, 327, 328, 358

- «Во тьме» П. Гиршбейна 37, 38, 41, 61
«Враги» М. Горького 32, 121
«Все враки» Шолом-Алейхема 95, 96, 98
- «Габри и женщины» Д. Пинского 32
«Гадибук» С.А. Ан-ского 9, 72, 76, 93, 114, 150, 163, 173, 181, 183, 194, 195, 257, 263
«Гамлет» В. Шекспира 27, 263
«Гет» Шолом-Алейхема – см. «Развод» Шолом-Алейхема
«Гирш Леккерт» А.Д. Кушнирова 412
«Голем» Г. Лейвика 76
«Голод» С.С. Юшкевича 32
«Господин де Пурсоньяк» Ж.-Б. Мольера 191
«Грех» Ш. Аша 34, 37–39, 41–44, 47, 63
- «Дачники» М. Горького 32
«Десятая заповедь» И.М. Добрушина по А. Гольдфадену 268, 269, 272, 276, 285, 286, 292, 308, 417, 442
«Джума-Машид» Г.С. Венецианова 321, 328
«Дни Турбиных» М.А. Булгакова 439
«Доктор» Шолом-Алейхема 98, 147
«Дон Карлос» Ф. Шиллера 160
«Дон Кихот» М. Сервантеса 305, 306
- «Жан и Мадлен» О. Мирбо 32
«Женитьба Ле Труадека» Ж. Ромена 277
«Жених-доктор» Шолом-Алейхема – см. «Доктор» Шолом-Алейхема
«Жизнь человека» Л.Н. Андреева 38, 51
- «Зимою» Ш. Аша 28, 34, 37–39, 41, 43, 46, 47, 61
«Золотая цепь» И.-Л. Переца 246, 247, 264
- «Извозчик Геншель» Г. Гауптмана 32
«Испорченная Пасха» Шолом-Алейхема – см. «Испорченный праздник» Шолом-Алейхема
«Испорченный праздник» («Форштертер Пейсах») Шолом-Алейхема 38, 51, 79, 85, 95, 145
«Иудейская вдова» Г. Кайзера 173, 273
- «Каин» Дж. Байрона 27
«Карнавал еврейских комедиантов» И.М. Добрушина, А.Д. Кушнирова и Н.Е. Ойслендера 174, 176, 192, 196, 230
«Колдунья» по А. Гольдфадену 3, 96, 97, 157–161, 163, 166, 171, 172, 175, 178, 188, 193, 196–199, 203, 205, 233, 250, 268, 272, 273, 274, 283, 292, 293, 296, 351, 376

- «Король» С.С. Юшкевича 32
«Король Лир» В. Шекспира 111, 113, 282, 441
«Крупный выигрыш» Шолом-Алейхема – см. «200 000» Шолом-Алейхема
- «Лизистрата» Аристофана 160
«Любовь мадам Сегаль» А. Вевьюрка – см. «137 детских домов» А. Вевьюрка
«Любовь Яровая» К.А. Тренева 121
«Люди» Шолом-Алейхема 74
- «Мазлтов» («Поздравляем») Шолом-Алейхема 38, 51, 79, 85, 86, 88, 89, 96, 145, 173
«Макбет» В. Шекспира 26, 360, 429
«Маски Шолом-Алейхема» – см. «Вечер Шолом-Алейхема»
«Мексиканец» по Д. Лондону 103
«Мещане» М. Горького 32
«Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера 191
«Мистерия-буфф» В.В.Маяковского 103, 111, 148, 149, 160, 360
«Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера 191
- «На покаянной цепи» И.-Л. Переца 246
«На пути к Сиону» Ш. Аша 27
«Натан Мудрый» Г.-Э. Лессинга 27
«Немой» («Дер штумер») А. Вайтера 60
«Непрошенная» М. Метерлинка 38, 51
«Нора» Г. Ибсена 34, 37, 38, 61
«Ночь» И.-Л. Переца – см. «Ночь на старом рынке» И.-Л. Переца
«Ночь на старом рынке» И.-Л. Переца 3, 21, 98, 157, 172, 192, 195, 205, 227, 245, 246, 250, 263, 264–266, 283, 323, 326, 351, 389, 442.
«Ночь у еврейских комедиантов» 174, 199
- «Обручение по ту сторону» П. Гиршбейна 32
«Одинокие» Г. Гауптмана 32
«Озеро Люль» А.М. Файко 277
«О чем поет скрипка» И.-Л. Переца 50, 51, 79
- Первый вечер Еврейской студии 42
«Перед рассветом» («Фартог») А. Вайтера 38, 50, 51, 60, 79, 99, 100, 101, 106, 111, 147, 148
«Привидения» Г. Ибсена 37, 61
«Приключения господина Журдена» Ж.-Б. Мольера 191, 203, 273
«Принцесса Брамбилла» по Э.-Т.-А. Гофману 429
«Принцесса Турандот» К. Гоцци 91, 92, 114, 167, 272
«Пролог» А.М. Грановского (А.М.А.) 38, 41–44, 63
«Пустая карта» П. Гиршбейна – см. «Пустая корчма» П. Гиршбейна

- «Пустая корчма» П. Гиршбейна 32, 74, 77
«Путешествие Вениамина III» И. Добрушина по М. Мойхер-Сфориму 3, 258, 263, 272, 283, 292, 296, 298, 303, 306, 307, 312–314, 323, 325, 363, 366, 376, 417, 438, 440, 442
- «Развод» («Гет») Шолом-Алейхема 96, 146, 147, 191, 215
«Ревизор» Н.В. Гоголя 114, 273
«Риенци» Р. Вагнера 103
«Ричард Второй» В. Шекспира 26
«Рычи, Китай!» С.М. Третьякова 321, 422, 438
- «Саботай Цви» Ш. Аша 32
«Садко» Н.А. Римского-Корсакова 360, 428
«С'алигн» Шолом-Алейхема – см. «Все враки» Шолом-Алейхема
«С волной» Ш. Аша 38, 50, 51, 79
«Сарданапал» Дж. Байрона 26
«Севильский обольститель» Тирсо де Молина 62
«Сержант Гриша» А. Цвейга – см. «Спор об унтере Грише» А. Цвейга
«Скрипка» И.-Л. Переца – см. «О чем поет скрипка» И.-Л. Переца
«Скупой рыцарь» А.С. Пушкина 39
«Слепые» М. Метерлинка 37, 41–47, 63
«Спор об унтере Грише» А. Цвейга 423, 438
«Старик» М. Горького 32
«Строитель» С. М. Михозлса 38, 41, 42, 46, 47, 64
«Суд идет» И.М. Добрушина 416, 422, 437
- «Ткачи» Г. Гауптмана 32
«Товарищ из центра» А. Вевьюрка – см. «137 детских домов» А. Вевьюрка
«Товарищ Хлестаков» Д.П. Смолина 273
«Трехгрошовая опера» Б. Брехта 413
«Три еврейские изюминки» И.М. Добрушина и Н.Е. Ойслендера 192, 204, 215, 286
«Три сестры» А.П. Чехова 20
«Труадек» Ж. Ромена 276, 279, 282–284, 287–289, 291, 292, 389, 417, 437
«Труадек в лапах разврата» Ж. Ромена 277
- «Укрошение строптивой» В. Шекспира 20
«Уриэль Акоста» К. Гуцкова 37, 38, 41–43, 48, 49, 62, 112, 113, 116, 119–121, 149, 150, 172, 248, 375
«Учитель Бубус» А.М. Файко 274
- «Фамилия Цви» Д. Пинского 32
«Фартог» А. Вайтера – см. «Перед рассветом» А. Вайтера
«Федра» Ж. Расина 114, 115, 120

«Филипп II» Э. Верхарна 20, 112, 113, 157, 172, 191

«Хоровод еврейских комедиантов» 192

«Царь Эдип» Софокла 20, 26, 103, 429

«Человек воздуха» по Шолом-Алейхему 323, 326, 327, 328, 367, 417, 440, 442

«Человек, который был Четвергом» по Г. Честертону 277

«Эльга» Г. Гауптмана 32

«Эрик XIV» А. Стриндберга 117, 118, 256, 263, 265

«Янкель-кузнец» Д. Пинского 32

«Amnein un Tamog» Ш. Аша – см. «Амнос и Томор» Ш. Аша

«Die Hexe» – см. «Колдунья» по А. Гольдфадену

«Im Winter» Ш. Аша – см. «Зимой» Ш. Аша

«Miserere» С.С. Юшкевича 32

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>От автора</i>	3
Введение	7
Глава 1. Петроградские сезоны Еврейского камерного театра....	17
Глава 2. Московский приток	67
Глава 3. Первые московские сезоны	79
Глава 4. «Евреи, веселитесь!»	155
Глава 5. Вопрос о дальнейшем существовании... ..	205
Глава 6. Пляска смерти	245
Глава 7. За черту оседлости	267
Глава 8. Случай «Вениамина»	291
Глава 9. Налево пойдешь... Направо пойдешь... ..	319
Глава 10. «Казнить нельзя помиловать»	331
Заключение	439
Указатель имен	445
Указатель драматических произведений.....	458

Иванов Владислав Васильевич

**ГОСЕТ: ПОЛИТИКА И ИСКУССТВО.
1919–1928**

Художник С. Архангельский

Редактор Л. Птушкина

Корректор Н. Медведева

Оригинал-макет О. Белкова

Подписано в печать 15.03.2007. Формат 60x90/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл.п.л. 26,5. Заказ № 1120
Тираж 1000 экз.

Российская академия театрального искусства – ГИТИС
Издательство "ГИТИС". 103999 Москва, Малый Кисловский пер., 6
Тел.: +7(495) 290-35-89, факс: 202-27-53
Отпечатано с готового оригинал-макета
В ГУП ППП «Типография "Наука"» РАН.
121099 Москва, Шубинский пер., 6





Владислав Васильевич Иванов

Доктор искусствоведения, заведующий отделом театра Государственного института искусствознания. Автор статей и публикаций, посвященных творческому наследию

Е.Б. Вахтангова, М.А. Чехова, А.Я. Таирова, Н.Н. Евреинова, С.М. Эйзенштейна, А.М. Грановского, Р.А. Унгерна, Ю.Л. Ракитина и др.

Редактор-составитель альманаха «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века».

Монография «ГОСЕТ: политика и искусство. 1919–1928» вместе с книгой «Русские сезоны театра "Габима"» (М.: АРТ, 1999) образует диологию, посвященную двум выдающимся явлениям не только еврейского и советского, но и – шире – европейского театра.

