

РУССКИЕ СЕЗОНЫ

Владислав Иванов

**А Т Р А
Г А Б И М А**





Москва
«Артист. Режиссер. Театр»
1999

РУССКИЕ СЕЗОНЫ



Владислав Иванов

ТЕАТРА ГАБИМА

ББК 85.334
И 20

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

**ГРАНТ ПРЕЗИДЕНТА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ИЗДАНИЕ ОСУЩЕСТВЛЕНО ПРИ ФИНАНСОВОМ УЧАСТИИ
РОССИЙСКОГО ЕВРЕЙСКОГО КОНГРЕССА
ИЗДАНИЕ ОСУЩЕСТВЛЕНО ПРИ ФИНАНСОВОМ УЧАСТИИ
НАРОДНОГО АРТИСТА СССР И.Д.КОБЗОНА**

ISBN 5-87334-028-5

© В.В.Иванов, 1999 г.
© «Артист. Режиссер. Театр», 1999 г

ОТ АВТОРА

Театр «Габима», возникший под крылом К.С.Станиславского в холодной и голодной революционной Москве, производил на современников впечатление чего-то неправдоподобного.

Соединение мифопоэтической сюжетности с формальными достижениями московской режиссуры определяло уникальность нового театра, играющего на иврите и ивритского по назначению. Спектакли оформляли Натан Альтман, Игнатий Нивинский, Георгий Якулов, Роберт Фальк.

В 1926 году «Габима» выехала на зарубежные гастроли, из которых бóльшая часть труппы уже не вернулась. После долгого турне (Латвия, Польша, Франция, Германия, Голландия, Англия, США) театр осуществил свою изначально декларируемую цель — вернулся в Эрец-Исраэль. Но и покинув Россию, габимовцы продолжали ориентироваться на московскую режиссуру. Вплоть до 1930 года спектакли ставили Алексей Дикий, Михаил Чехов, Алексей Грановский.

Искусство «Габимы» поразило театральный мир. Среди восторженных поклонников театра Максим Горький и Федор Шалляпин, Вячеслав Иванов и Николай Евреинов, Гордон Крэг и Макс Рейнхардт, Альберт Эйнштейн и Мартин Бубер, Тайрон Гатри и Артур Шницлер.

Понятно, что «театру-невозвращенцу» не нашлось места в истории советской сцены, что, в общем-то, и справедливо, ибо «советского» в нем было совсем немного. «Габиму» вспоминали только в связи с «Гадибуком» Вахтангова, да и то неохотно.

В зарубежной исторической науке сложилась определенная традиция в подходе к феномену «Габимы». Не имея возможности пускаться в обзор всей литературы, отметим лишь, что ее достоинства и недостатки наиболее очевидно проявились в фундаментальной работе Эмануэля Леви «Габима» — израильский национальный театр. 1917—1977. Исследование культурного национализма», опубликованной в престижном издательстве Колумбийского университета (Нью-Йорк, 1979). Автор следует тра-

диции историко-культурной школы, и потому вся собственно театрално-художественная проблематика вынесена за скобки, спектакли только упоминаются. Как видно уже из подзаголовка, автора интересует история «культурного национализма».

Как пример другого рода следует упомянуть впечатляющее исследование французского театроведа Одет Аслан «Гадибук» С.Ан-ского и постановка Е.Вахтангова» (Париж, 1979). Опираясь на впервые собранный и систематизированный материал, она предпринимает чрезвычайно содержательную попытку реконструкции вахтанговской постановки.

Однако как в одном, так и в другом случае осталась неохваченной русская периодика 20-х годов (как, впрочем, и весьма существенная немецкая пресса того же периода) и русскоязычные архивные документы. Выборочный интерес к одному спектаклю не позволяет создать целостную картину художественных исканий «Габимы».

Настало время восполнить существующий пробел. Тем более что искусство «Габимы» не только принадлежит израильской театральной культуре, но является неотъемлемой частью российского художественного ландшафта.

Мое исследование касается московских сезонов «Габимы» и того короткого периода после отъезда театра из России, когда продолжалось его сотрудничество с московскими режиссерами. С возможной тщательностью я пытался реконструировать все спектакли, поставленные в период с 1918 по 1930 год. Волей судеб габимовцы были вовлечены в острые политические баталии начала 20-х годов, которые удалось весьма основательно документировать, объединив архивные возможности Иерусалима и Москвы. Мне, историку русского театра, пришлось коснуться весьма деликатных проблем иудаистики. Заранее приношу извинения тем сведущим читателям, которые сочтут мою осторожность недостаточной.

В Приложении включены материалы, существенные для понимания общей политической атмосферы начала 20-х годов и той позиции, которую занимали деятели культуры в вопросе о свободе искусства. Такие важные документы, как стенограмма обсуждения «Габимы» в Центротеатре и стенограмма диспута о «Габиме» в Камерном театре, в московских архивах разыскать не удалось. Сберег же их создатель «Габимы» Наум Цемах. Теперь они хранятся в Театральном архиве и музее имени Исраэля Гура при Иерусалимском университете.

В публикуемых архивных документах синтаксис и написание имен и названий приближены к современным нормам литературного языка. В сложных случаях (стенографические документы) я позволил себе, не прибегая к активной редакции, расчленил и упорядочил словесные массы, чтобы их было удобно читать. В необходимых случаях в текст введены проясняющие слова-связки. Они заключены в квадратные скобки. Купюры отмечены отточиями, взятыми в угловые скобки.

Книга снабжена аннотированным Сводным указателем, в который включены указатель имен, указатель общественных организаций и политических партий, мифологических персонажей и реалий еврейского быта, а также указатель драматических произведений и кинофильмов. Таким образом, в Сводном указателе читатель найдет те сведения, которые при ином построении книги должны находиться в комментариях. Хочется подчеркнуть это особо.

Моя книга никогда не была бы написана, если бы не нашла поддержку широкого круга лиц и организаций. Прежде всего хочу отметить посольство Израиля в Москве, которое сделало возможной поездку в Тель-Авив и Иерусалим для работы в архивах. Г-н Шимон Лев-Ари (директор Израильского центра документации театрального искусства при Тель-Авивском университете) и г-жа Нава Кармель (директор Театрального архива и музея имени Исраэля Гура при Иерусалимском университете) щедро предоставили материалы и сделали все возможное, чтобы за краткие дни своего пребывания я успел как можно больше.

Моя признательность сотрудникам московских архивов и библиотек: РЦХИДНИ, ГАРФ, РГАЛИ, ГЦТМ имени А.А.Бахрушина, Архив А.М.Горького, ГАМО, Научная библиотека СТД и лично А.И.Барковец, заместителю директора ГАРФ.

Особая благодарность г-ну Вениамину Цемаху, единственному оставшемуся в живых участнику московских сезонов, которого мне посчастливилось застать. Он не только оказывал постоянную моральную поддержку, но и щедро делился своими воспоминаниями. К великому сожалению, Вениамин Лазаревич Цемах уже не увидит этой книги.

Значительную часть привезенного материала составляли документы на иврите, немецком и французском языках. Их удалось ввести в оборот только благодаря бескорыстной и воодушевляющей помощи коллег и друзей — Б.Ентина (Израиль), Д.Про-

кофьева, В.Клюева, В.Силюнаса, В.Колязина, Г.Макаровой, Э.Венгеровой, О.Костина, А.Смириной и Е.Саенко. В.Колязин также предоставил ряд немецких рецензий, отсутствовавших в моей коллекции. Я.Бранце (Рига) любезно прислала недостающие отзывы русской эмигрантской критики на прибалтийские гастроли «Габимы» (1926, 1938). Консультационную помощь на разных этапах работы оказали О.Фельдман и А.Бартошевич. Сердечная признательность Б.Ентину за многообразное содействие.

В книге использованы фотографии, хранящиеся в Израильском центре документации театрального искусства при Тель-Авивском университете, Театральном архиве и музее имени Исроэля Гура при Иерусалимском университете, семейном архиве И.Виньяр (Москва).

«Аще забуду я тебя, Иерусалиме...»

Сюжет возникновения «Габимы» глубоко и парадоксально укоренен в многовековой еврейской культурной традиции. Невероятно, но факт — еврейский этнос, один из древнейших, оказался одним из самых молодых театральных народов. Старый и малый в одном лице. На то было немало причин: и века рассеяния, и религиозные запреты. Правда, 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)»¹. Однако его концепция, отчасти поддержанная современной академической филологией², свидетельствует лишь о причастности семитского ритуала к чужому празднику, к предтеатральному генезису древнегреческой трагедии. Более поздние прототеатральные компоненты традиционной еврейской культуры, такие как пуримшпили, бадханы и прочие, также к возникновению собственного театра не привели.

Ситуация начала изменяться лишь в XIX веке с наступлением Гаскалы, еврейского Просвещения. Первые шаги еврейского профессионального театра приходятся на 70-е годы и связаны с деятельностью Авраама Гольдфадена, которого называли «отцом еврейского театра». Его труппа, как и многочисленные последователи, играла на идиш. Так возникает тема еврейского культурного двуязычия, весьма существенная для данного исследования. В связи с этим мне придется сказать несколько слов из области, в которой я ни в коей мере не чувствую себя специалистом.

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 грам-

матической и лексической основой стал немецкий язык, звучание которого искажено специфическим произношением. С передвижением евреев в Восточную Европу идиш вбирает многочисленные слова из польского и русского языков.

Идиш ограничивался обслуживанием масс, удовлетворением нужд простонародья и женщин, как правило, не получавших традиционного еврейского образования. Литература на идиш состояла главным образом из произведений воспитательного характера, написанных для народа. 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 Западной и Восточной Европы. Но долго еще, вплоть до XX века, идиш приходилось доказывать, что он не «жаргон».

Для литераторов XIX — начала XX века вопрос языка был делом личного выбора, лишенным какой-либо окончательности. Так, Иегуда Лейб Гордон, Менделе-Мойхер Сфорим, Ицхак Лейбуш Перец, Шолом-Алейхем вели себя в этой ситуации пластично, писали как на иврите, так и на идиш, не абсолютизируя свой выбор.

Культурная традиция, основанная на иврите, языке Библии, уходящая своими корнями в многовековую историю еврейского народа, была оттеснена на второй план, но никуда не исчезла. Она ждала своего часа. Однако эта традиция, где особенно сильна роль религиозных запретов, была практически лишена театрального содержания. Тогда как еврейский профессиональный театр, сделавший первые шаги только в 70-е годы прошлого столетия, заговорил именно на идиш. Искусство бродячих трупп, кочевавших по Восточной Европе, подчас трогало своей бесхитростью, в которой можно было усмотреть и «любительщину», и «детскость» (А. Кугель). Эти труппы свои спектакли исполняли на идиш, но в силу разного рода запретов им часто приходилось играть на немецком языке или же делать вид, что играют на немецком. Даже Авраам Гольдфаден — «отец еврейского театра» — был вынужден называть свою труппу «Немецкой».

Еврейский театр Восточной Европы переживал младенчество в окружении зрелых культур России, Германии, Польши. Особая горечь этого неравенства связана с тем, что среди великих артистов европейского театра было немало актеров еврейского происхождения: Рашель, Сара Бернар, Людвиг Барнай...

Еврейский же театр как таковой оставался явлением периферийным, грубой потехой для обитателей местечек. Культурное еврейство предпочитало ходить в театры, обладавшие более высоким художественным авторитетом и статусом.

Лишь изредка среди еврейских артистов возникали «звезды», способные привлечь всеобщий интерес. Так, на рубеже веков вспыхнул талант Эстер Каминской, которую сравнивали с М.Ермоловой и Э.Дузе.

Февральская революция в России, отменившая все ограничения в правах, «принятых до сего времени на основе религии, вероисповедания и национальности», открыла дорогу национальной активности. Наверстывая упущенное, еврейская душа, вырвавшаяся из гетто, жаждала великого, художественного и универсального. Но понимались они весьма различно, подчас взаимоисключающим образом.

Выбирая между идиш и ивритом, выбирали не только язык, но и речь.

Выбирали разное понимание культурной традиции и судьбы еврейского народа.

Идея театра на иврите, апеллирующего к фундаментальным духовным ценностям и способного стать инструментом культурно-национальной идентификации, была двойным апофеозом, почвы и беспочвенности.

Трудно понять, как у Наума Цемаха, местечкового учителя, никогда не покидавшего Белосток и толком сцены не знавшего, возникла мечта о необыкновенном, высоком, могущественном театре. Тем не менее она возникла, и именно в Белостоке. 29 июня 1909 года в день открытия белостокского отделения «Общества любителей еврейского языка», силами «Еврейского любительского артистического кружка», в который входила учащаяся молодежь, почти дети, впервые в России сыграли спектакль на иврите. Им стала переделка мольеровской пьесы «Школа мужей» под названием «Мораль для дурной молодежи». Белостокский кружок создал вскоре передвижной театр «Габима». Еще в Белостоке были артистами «Габимы» поставлена пьеса О.Дымова «Слушай, Израиль!», которую потом с успехом показали в Вильно и других городах. После Вильно инициаторы «Габимы» решили преобразовать труппу в профессиональную.

В 1913 году в Белостоке труппа Павла Орленева показывала «Преступление и наказание». Роли Мармеладова и Порфирия Петровича исполнял опытный провинциальный ак-

тер Игошуа Бертонов, который поддержал театральные мечтания местного учителя. Им было чему поучиться друг у друга. Один брал уроки иврита. Другой — актерского мастерства. Для постановки была выбрана новая пьеса Осипа Дымова «Вечный странник». Спектакль Цемах показал в Вене 1 сентября 1913 года на сцене Нового Венского театра для Второго Сионистского конгресса в надежде на поддержку. Пресса была доброжелательная. Конгресс же проявил безразличие к проблемам еврейского театра. Фиаско оказалось полным. Расплатиться за гостиницу было нечем и пришлось в качестве залога оставить Бертонова.

Но жестокие неудачи, казалось, только подхлестывали Наума Цемаха, грезившего о «своем Тулоне». Бронзовая статуэтка Наполеона на столе белостокского учителя иврита произвела в свое время впечатление на Бертонова.

О своей первой встрече с Наумом Цемахом так вспоминал Менахэм Гнесин:

«Когда Цемах узнал, что я тоже собираюсь заниматься еврейским театром в Варшаве, его глаза загорелись, а лицо побледнело. Его губы и руки дрожали, когда он рассказывал о своем пути в театре. Казалось, он рад своим прежним неудачам, потому что и они указывают ему дорогу в будущее. Главное свое условие он высказал в самом начале разговора: «Директором буду я!» Его лицо менялось, когда он говорил о будущем «Габимы». Глаза его горели и ничего не видели перед собой, ноги носили его взад и вперед по комнате, как будто он грезил наяву. Его вдохновенное состояние до такой степени передалось мне, что я забыл о позднем часе, и мы продолжали говорить до тех пор, пока хозяин комнаты не напомнил нам, что уже давно пора спать... Тогда мы вышли на улицу и продолжали говорить»³.

Варшавская встреча Цемаха и Гнесина привела к многолетнему сотрудничеству. Но при общем единстве целей сказывалась разница в их жизненном опыте.

Для Цемаха Иерусалим, где он надеялся утвердить театр, город идеальный и символический. Давид Варди вспоминал о холодной московской зиме 1919 года, когда во время ночных репетиций актеры грелись вокруг небольшой печки: «Цемах прекратил на мгновение подбрасывать дрова и поднялся, как человек, которому явилось видение. Он положил подбородок на два пальца левой руки и начал говорить сильным голосом: «И вот мы в Иерусалиме, и здание «Габимы» возвышается во всем своем великолепии на горе Скопус, наши актеры — современные левиты, у нас свой хор, худож-

ники, режиссеры, танцовщики — все наше. И люди, живущие в Сионе, идут к нам, странники со всех концов земли приходят, чтобы увидеть спектакли «Габимы». Мы еще увидим все это, но пока... Холодно, очень холодно, я не могу поддержать огонь»⁴.

Гнесин же уже прожил десять лет в Палестине и хорошо помнил о трудностях, с которыми встретился в Святой земле, помнил о том сопротивлении ортодоксальных кругов, с которым столкнулись «Любители еврейской сцены», когда хотели показать «Уриеля Акосту» в Иерусалиме. Его вывод: «Стена окружает Иерусалим, и ее невозможно преодолеть»⁵.

Цемаху и Гнесину не удалось в Варшаве привлечь профессиональных актеров. Спектакли «Вечная песня» А.Марка (Марк Арнштейн) и «Женитьба» Гоголя так и не поднялись выше любительского уровня. Примечательным стало лишь то, что Цемах среди учащихся школы по подготовке воспитателей еврейских детских садов обнаружил одаренную девушку, куда как далекую от мыслей о театре. Звали ее Хана Ровина. Только после долгих колебаний она уступила настойчивости Цемаха и приняла приглашение в театр. Но и потом долго еще считала, что театр — это короткий зигзаг в ее судьбе: обучив габимовцев ивриту или дождавшись прихода других настоящих артистов, она снова вернется к прежним занятиям. Так или иначе, именно в Варшаве определился тройственный союз — Цемах, Гнесин, Ровина, — которому предстояло сыграть решающую роль в первых московских сезонах.

Варшавский период закончился сам собой с началом мировой войны, разбросавшей всех в разные стороны. Цемах вернулся в Белосток, а позже, в 1916 году, поток беженцев прибил его к Москве. Вид на жительство в первопрестольной тогда могли получить только купцы и студенты. Влиятельный промышленник Гиллел Златопольский помог Цемаху: устроил его на службу в банк и привлек к изданию книг на иврите.

А между тем традиционные запреты на культурную деятельность, связанные с национальными и вероисповедными ограничениями, оставаясь неотмененными в России, переставали быть непреодолимыми.

Еще 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 кон-

серваторией, большей частью учеников Н.А.Римского-Корсакова, создавших Общество еврейской народной музыки. Среди основателей были Шломо Розовский, Лазарь Саминский, Михаил Гнесин, Зусман Кисельгоф и другие. Создание Общества отражало возросший интерес к еврейскому мелосу и музыкальному фольклору. Позже в Общество влился музыкальный кружок Йозефа Энгеля, затем вступили композиторы Йозеф Ахрон, Юлий Вейсберг, Александр Крейн, Моше Мильнер. Целями Общества провозглашались: содействие изучению и распространению еврейской народной музыки (религиозной и светской); собрание народных песен и их аранжировка; издание нот и музыковедческих исследований; устройство музыкальных вечеров, лекций, концертов, оперных спектаклей; открытие публичных библиотек.

В том же, 1908 году по инициативе С.Дубнова на основе Историко-этнографической комиссии при Обществе для распространения просвещения между евреями в России было создано Еврейское историко-этнографическое общество.

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

Настоящий научный подвиг совершил в фольклористике С.Ан-ский, организовавший на средства барона Гинцбурга и возглавивший в 1911—1914 годах этнографические экспедиции по местечкам Волыни и Подолии. От забвения и гибели (накануне мировой войны, массовых погромов, гражданской войны и революции) 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 1916 году инициативу подхватили люди театра. Весной 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»⁶. В июле был принят его устав, в котором было особо подчеркнуто, что «театральные представления, устраиваемые

Обществом, могут происходить исключительно на древне-еврейском и разговорно-еврейском языках»⁷. Деятельность нового Общества должна была не ограничиваться Петроградом, но 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 Еврейского театрального общества: «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 этого театра есть еврейское народное дело перво-степенной важности»⁸. 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 театра» <...> 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»¹⁰. В начале 1917 года в дискуссиях о том, с чего следует начинать создание нового еврейского художественного театра, принял участие А.М.Грановский, на которого возлагались большие надежды. Так зарождался Государственный еврейский театр.

Несмотря на то, что Еврейское театральное общество заявило о своей приверженности как идиш, так и ивриту, Наум Цемах решил действовать самостоятельно и безотлагательно. Осенью 1916 года Цемах обратился с ходатайством, поддержанным главным раввином Москвы Яковом Мазэ, в Московское городское по делам об обществах присутствие, которое «постановило в своем заседании от 10 октября зарегистрировать еврейское драматическое общество «Габима», ставящее себе целью основание передвижного драматического театра на еврейском языке»¹¹.

15 января 1917 года в Москве под председательством Я.Мазэ состоялось учредительное собрание еврейского общества «Габима». Наум Цемах прочитал доклад, в котором рассказал о своих попытках создания театра «Габима», начиная с Белостока. После этого был избран совет драматического общества «Габима», в который вошли: М.Х.Гликсон,

Х.И.Гринбаум, М.Н.Гнесин, Г.С.Златопольский, Я.И.Мазз, А.В.Подлишевский, Н.Л.Цемах, Д.С.Шор и другие¹².

Февральская революция отменила все те сохранявшиеся де-юре ограничения, которые в любой момент могли стать ограничениями де-факто. 20 марта 1917 года в 12 часов ночи было подписано постановление Временного правительства:

«Исходя из убеждения, что в свободной стране все граждане должны быть равными перед законом и что совесть каждого не может мириться с ограничением прав отдельных граждан в зависимости от их происхождения, Временное правительство постановило:

Все установленные действующими узаконениями ограничения в правах российских граждан, обусловленные принадлежностью к тому или иному вероисповеданию, вероучению или национальности, отменяются»¹³.

Театральный мир ответил на Февральскую революцию многочисленными торжествами: «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 порой вдохновляло борцов идей и дарило им крылья... То же искусство, когда утихнет буря, заставившая дрогнуть весь мир, прославит и воспоеет 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»¹⁴.

Сообщения об открытии «Габимы» вышли за рамки еврейской прессы и стали достоянием театральной печати: «В Москве зарегистрировано еврейское драматическое общество «Габима». Основной целью Общества является создание передвижного театра на еврейском языке (библейском). В круг деятельности Общества входит также открытие школ, курсов и студий еврейского драматического искусства, создание драматических произведений на еврейском языке и т.д. В состоявшемся на днях учредительном собрании «Габимы» был заслушан доклад одного из инициаторов Общества, г-на Н.Л.Цемаха, о деятельности артистической группы того же имени, предшествовавшей учреждению Общества. Много препятствий, как внешних, так и внутренних, пришлось группе преодолеть, пока ей удалось стать на прочную ногу, выйти из узких рамок любительства и создать передвижную еврейскую труппу»¹⁵.

Вскоре «Габима» въехала в просторные комнаты бывшего Офицерского собрания, что находилось прямо на Кремлевской набережной. В ту пору Цемах и Гнесин любили приставать к прохожим. Спрашивали: «А не знаете ли вы, что это такое?» — указывая на плакат, где на сине-голубом фоне белыми четырехугольными буквами возносилось ивритское слово «Габима»¹⁶. Редкий прохожий знал иврит. Но, по сути дела, и сами Цемах с Гнесиным вряд ли могли ответить на вопрос о том, что такое «Габима». Идеальная неопределенность не мешала действовать. Во все концы полетели телеграммы с приглашением прибыть к третьему апреля для заключения контракта: в Тифлис — Иегошуа Бертонову, в Саратов, где учительствовала Хана Ровина, уже окончившая варшавскую школу. Приглашались те, кто как-то себя уже проявил в Белостоке или в Варшаве, разыскивались новые артисты, способные и желающие играть на иврите. Найти их было весьма непросто и потому расстояния не страшили. Телеграммы отправлялись даже на край света, в Харбин: «Габима» организовывается [на] новых началах [по] нашим сведениям [в] Харбине находятся артисты знающие еврейский Повидайтесь и поговорите [с] каждым Сообщите ваше мнение Цемах»¹⁷.

В апреле — мае 1917 года Цемах объявляет московский набор актеров в «Габиму» и проводит приемные экзамены: «25-го апреля кончились экзамены в обществе «Габима», которые продолжались 3 дня. Экзамены происходили в присутствии испытательного комитета. Из числа экзаменовавшихся, которое достигло 14-ти человек, были приняты пока 4 человека. Вместе с теми, которые экзаменовались до Пасхи и были тогда приняты, имеется в труппе 12 человек артисток и артистов. Некоторые из них играли уже как профессионалы на русской и польской сцене. Третьи, и последние, в этом году экзамены будут происходить в последних числах мая. Первого июля соберутся все артисты и начнутся репетиции пьес будущего сезона»¹⁸.

Цемах торопился. Уже с первого июня начинались репетиции «Вечного жида» Д.Пинского. (Перевод, сделанный М.Эзрахи-Кришевским, М.Гнесин привез еще из Палестины.) Вести их должен был Марк Арнштейн, режиссер и драматург, знакомый по Варшаве. Встретив его теперь в Москве, Цемах не без труда уговорил Арнштейна стать художественным руководителем «Габимы». Не все получалось гладко. Цемах особенно рассчитывал на Иегошуа Бертонова, однако после венского казуса тот не торопился с ответом и присоединился к труппе только в 1922 году.

Другая проблема была связана с тем, что Цемах задумал театр на иврите в отсутствие не только публики, понимающей иврит, но и актеров, способных на иврите играть. Отбирать артистов приходилось не столько по признакам таланта, сколько в меру знания языка.

С 1917 по 1922 год в «Габиму» вливались два разнородных людских потока. По воспоминаниям Ханы Ровиной: «Молодые актеры, которые приходили в студию, были типичными русскими коммунистами, для которых еврейский национализм был определенно чужд, а язык совершенно неизвестен. Цемаху приходилось в первую очередь объяснять им идею «Габимы» и обращаться в свою веру. С другой стороны, он должен был сделать актеров из группы молодых людей, которых он принимал в студию, несмотря на отсутствие актерских навыков. Эту молодежь он брал, учитывая их проеврейские национальные воззрения и знание языка. Он добился успеха и соединил эти две группы в единое целое»¹⁹. Кстати сказать, язык так и остался трудноразрешимой проблемой. В Палестине долгие годы посмеивались над «русским ивритом» габимовцев.

Так или иначе, к лету 1917 года костяк труппы определился и репетиции «Вечного жида» начались.

Полные энтузиазма габимовцы, еще вчера обитатели местечек, не только ничего не умели на сцене, но и, как правило, не видели толком театра и ничего не знали о нем. Им чудился какой-то небывалый мессианский ивритский театр, способный вобрать тысячелетний еврейский опыт и обратить его в будущее. Практическая же сторона дела была более чем неясна. Театральные идеалы — сколь пламенны, столь и эстетически неотчетливы. Цемах собирался за познаниями в Париж. Заботливая фортуна привела его в Москву, где он, по его собственному свидетельству, первым делом направился в Художественный театр, о котором был наслышан как о «седьмом чуде света». «Чайку», «Три сестры», «Синюю птицу» он воспринимал не как классику, но как «открытие» в области «постановки, особой манеры игры»²⁰. Наивные восторги выдавали в нем простодушного провинциала, впервые оказавшегося в «театральной Мекке». Другие габимовцы посещали спектакли Малого театра. Если искушенные московские театралы охотились за новым в искусстве, то габимовцы приобщались к признанным образцам. С другой стороны, можно сказать, что им все было внове, все было диковиной, в которой не просто разобраться.

Менахэму Гнесину на всю жизнь запомнилась лекция профессора Александра Кизеветтера о современном театре, хотя были в ту пору лекторы и более оригинальные, да и просто более значительные. Для габимовцев событием было уже то, что пишет о театре, выступает с лекциями известный общественный деятель, один из учредителей кадетской партии, депутат 2-й Государственной думы, что следом выступают знаменитейшие поэты Валерий Брюсов и Константин Бальмонт.

Открытием стал тот (для российской публики самоочевидный) факт, что театр может быть средоточием общественных, культурных, духовных интересов, мощных творческих сил.

Такой театр прежде являлся габимовцам только в видениях и мечтах. Теперь они его увидели и ощутили, как вспоминал Гнесин, «всю нашу ничтожность в этом деле»²¹. В сравнении с таким театром все то, что они делали под водительством Марка Арнштейна, выглядело ремесленным и случайным. Недовольство в труппе нарастало. Цемах и Гнесин пришли к выводу, что «нет смысла затевать «Габиму», если она не скажет своего слова в этом городе»²². А это «слово» невозможно «вне определенного направления».

Цемах, Ровина и Гнесин образовали «тройку», которая на первом же заседании приняла два решения: «Первое — положить конец ненужной работе и обратиться к Станиславскому и второе — никто из нашей троицы не вступит в брак, пока «Габима» не утвердится как театр, достойный своего имени»²³.

Затем эти решения были поддержаны общим собранием труппы с той лишь поправкой, что обет безбрачия студийцы давали на конкретный срок. Они обязывались отдавать все физические и духовные силы театру безраздельно в течение трех лет.

Профессионально-этические основы нового дела были закреплены в принятой совместно декларации:

«Вступая в ряды строителей еврейского театра, настоящим подтверждаю, что мне вполне ясны высокие национальные и культурные задачи и цели театра «Габима»; эти задачи я считаю своими задачами и цели своими целями, и поэтому я всеми силами — своим талантом и усердием — буду стараться служить дорогому для меня делу.

Вам я обещаю:

1) относиться к своей работе не как к ремеслу, профессии и коммерции, но как к высокому призванию и миссии;

2) ввиду того, что «Габима» — не финансово-экономическое предприятие, я обещаю, что пока оно таким останется, относиться к его руководителям не как к работодателям или начальникам, а как к лидерам и наставникам, и поэтому — никогда не применять к ним тактики и средств классово-борьбы; все могущие произойти между нами споры и недоразумения по какому-либо поводу обещаю безусловно отдать в руки третейского суда, состав которого будет раз и навсегда установлен сотрудниками и руководителями «Габимы» совместно;

3) никогда не руководствоваться в своей работе взглядами самодлюбия и амбиции, а наоборот: всегда приносить в жертву свой актерский эгоизм на пользу дела;

4) признавая, что первым и самым главным условием продуктивной работы каждого, а тем более идейного театра, есть — прежде всего — дисциплина, я обещаю всегда безусловно ей подчиняться в границах, установленных лучшими театрами.

Все вышеизложенное обещаю исполнить свято и нерушимо лично, а также стараться по мере сил и возможности, чтобы эта декларация не была нарушена другими участниками «Габимы», иметь постоянно, безусловно, в виду главную цель: «Габима» должна стать не только фундаментом, но и прекрасным и импонирующим зданием будущего народного театра, святыней нового еврейского искусства, ярким показателем нашей долговечной, самородной культуры»²⁴.

В свете этой миссии даже штудирование азов сценической техники становилось священнодействием. Такой фанатизм превращал габимовцев, по словам одних, в «религиозный орден», по словам других, в «группу лунатиков».

Цемах обратился к Станиславскому с просьбой о встрече. Тот случайно выбрал день, на который приходился один из главных религиозных еврейских праздников — Иом-Киппур. По преданию, в этот день Бог скрепляет печатью приговора на наступающий год, выносимый каждому человеку в предшествующие десять Страшных дней. В этот день запрещено есть, пить, совершать любую работу. Возникла ситуация весьма деликатная. Если считать назначенную встречу работой, то предстояло совершить грех, и немалый. Просить же о переносе аудиенции Цемаху представлялось невозможной дерзостью.

В конечном итоге выход из затруднительного положения был найден в религиозном объяснении предстоящей встречи как Судного дня «Габимы». И действительно, она опре-

делила приговор театру не только на предстоящий год, но и на многие последующие.

Июм-Киппур в 1917 году приходился на 26 сентября. Для Станиславского этот день был исполнен знаменательного и горького смысла. В этот вечер Художественный театр открыл новый сезон премьерой «Села Степанчиково». Премьере предшествовали долгие репетиции роли Ростанева, но Станиславский так и не смог воплотить свой замысел на сцене. Впоследствии он записал: «Село Степанчиково» — трагедия моя»²⁵. Трагедия далеко вышла за рамки отдельной работы. После Ростанева Станиславский не сыграл ни одной новой роли. В тот вечер 26 сентября Станиславского не было в театре. «Если не считать пропусков по болезни, «Село Степанчиково» — первая премьера, когда ни на сцене, ни в зрительном зале не было Станиславского»²⁶. Как вспоминала Серафима Бирман, перед спектаклем Станиславский зашел поздравить молодых актрис с премьерой, затем «порывисто повернулся и вышел. Шел так быстро, будто спешил скорее унести от нас печаль свою»²⁷. Но не только. Станиславский спешил навстречу еще неизвестной «Габиме».

Позже Наум Цемах так вспоминал об этой встрече:

«Мы сидели в его квартире, в столовой, и я, стараясь быть по возможности кратким, откровенно изложил ему историю многовековых скитаний и испытаний еврейского народа; упомянул и о том, что большинство евреев тоскует по Эрец-Исраэль; объяснил, что язык иврит, на протяжении многих поколений считавшийся мертвым, чем-то вроде латыни, ни на миг не прерывал своего живого дыхания, от Библии и до современной литературы. Я добавил, что иврит — это душа народа: именно на этом языке народ всегда выражал — и выражает ныне — свою тоску и самые пылкие свои упования. В конце я подчеркнул, что еврейский театр на иврите уже подает голос, уже шепчет втайне — и в него облачается душа еврейского народа.

Станиславский внимательно слушал мою речь. Закончив рассказ, я сказал ему, понизив голос, что Провидение послало меня к нему — к первому и высшему авторитету в области театрального искусства — и что я высказал ему все, что копилось у меня на сердце в течение десяти лет. Наконец, я намекнул, что у мира есть немалый долг по отношению к еврейскому народу. Подобно тому, как вы заботитесь о развитии талантливых актеров для всеобщего театра, я хотел бы создать «Габиму» и рассчитываю на вашу помощь, с воодушевлением произнес я.

Должен признаться: я явился к Станиславскому без каких-либо оформленных идей; даже мне самому еще не все было ясно. Но обуревавшие меня чувства заставили речь литься водопадом — и я рассказал, какими, на мой взгляд, должны быть сущность и облик еврейского театра.

Слушая мои слова, Станиславский постоянно выказывал уважение к насчитывающей тысячелетия еврейской культуре, к идее создания оригинального еврейского театра на иврите. Под конец он глубоко вздохнул, отчего щеки его слегка покраснели, и промолвил: «Да, эти идеи мне близки». Затем с вежливым любопытством спросил, следует ли рассматривать мои слова как просьбу оказать предпочтение студии «Габима»: дело в том, что рабочее расписание его самого и его ближайших сподвижников (здесь он назвал несколько фамилий) весьма плотное. Я ответил: «Единственное, чего я прошу — это помочь нам учиться, особенно в нынешний период родовых мук <...> Я прошу вас стать светильником, освещающим наш путь, источником вдохновения в нашей работе. Поскольку мы отстаем — нам необходим стартовый толчок». Я всеми силами старался убедить его — в конце концов Станиславский встал во весь свой рост и произнес: «Я понимаю страдания вашего древнего народа. Я уважаю мудрость древних». После этого он прочитал мне своего рода обзорную лекцию по теории театра: проинструктировал, какую подготовительную работу необходимо провести, чем мы должны располагать, если хотим создать свой театр <...> Еврейская сцена, сказал Станиславский, по самому характеру своего возникновения должна унаследовать традицию трагическую, питаемую из источников Книги творения. И пояснил: и трагедия, и комедия черпают из одного колодца, лепятся из одной глины; комедия есть не что иное, как маска на лице трагедии... «Я могу представить себе, что на этом богатейшем языке, пронизанном поэтическими образами, можно рисовать величественные трагические картины, можно добиться гармонии между театром и духом и масштабами эпохи...»²⁸

Тогда же 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.

Вахтангов уже в ту пору был тяжело болен. Первая встреча Цемаха с ним произошла в санатории Крюгера и Сата-

рова, где Вахтангов находился с 15 сентября по 12 октября 1917 года. Судя по всему, Вахтангова уговаривать не пришлось. Он зажегся идеей «библейского театра» сразу. Пламенное косноязычие Цемаха, взывавшее к моральным обязательствам русского артиста перед гонимым народом, и театральные возможности, сокрытые в бездонной глубине библейского мифа, нашли мгновенный отклик. Как губка Вахтангов впитывал рассказы Цемаха о древней культуре и еврейские легенды, поглощал книги. Его дневник этого времени испещрен заметками на еврейские темы. К примеру:

«Песнь Песней». Работа А.Эфроса²⁹.

Очень хорошие статьи собрал Эфрос. Интересно и для того, как я, кто не читал и не слышал об этом, — очень интересно.

«Песнь Песней» — как слово бога, как любовные песни, как диалог, как драма.

Агада. Из Талмуда и Мидраша. 2 книги. Если мало, то интересно. Подряд читать нельзя. Восточная мудрость.

Бялик. Стихотворения и поэмы.

Большой поэт. Сильный и резкий. Больше всего мне нравится «Сказание о погроме». Лирика, хоть ею и восхищается переводчик, в переводе по крайней мере, малозвучна³⁰.

При первой же встрече с едва только складывающейся еврейской труппой Вахтангов смутил всех своим предложением покинуть то большое здание, которым они так гордились, и забыть о спектаклях: «Вы должны начать учиться с самого начала и забудьте, ради бога, что вы были когда-то актерами, потому что это может только помешать вам!»

Габимовцам, так стремившимся к немедленным результатам, было предложено сесть за парту, и «большинство с радостью приняло муки ученичества ради будущего «Габимы»³¹.

«Муки ученичества» — это счастливые муки.

Тем временем в считанные недели надвинулись и другие, безблагодатные. Гнесин пишет: «А тут произошла Октябрьская революция, и казалось, что все кончено, разрушено навсегда. Никогда мы не забудем той недели гражданской войны в Москве. Каждый из нас сидел дома, видел наступающую катастрофу и не знал, чем закончится день. Телефоны не работали, мы не успели запастись едой и, как все жители города, почти голодали. Пули и снаряды летали над крышами, и каждый, пытавшийся выйти на улицу, рисковал жизнью. Было немало жертв среди тех, кто вышел из дому посмотреть, что происходит, и узнать новости. С улиц исчезли

нарядно одетые люди, все было закрыто, театры не работали. Наши две комнаты представляли собой плачевное зрелище: стекла были выбиты и ветер гулял по заваленным снегом комнатам. Никто не знал, чем все кончится. Сможем ли мы продолжать работу? И если да — что будет с людьми, жизнь которых была более или менее устроена при старом порядке. Однако прошло несколько дней, и мы снова собрались, и Вахтангов вернулся к нам, и мы решили, что нет никакой связи между новым порядком в мире и нашими уроками. Нужно продолжать занятия, и каждый из нас должен как-то приспособиться, чтобы продолжать работу»³².

Отношение Вахтангова к революции в ту пору вовсе не было столь однозначно восторженным, как это представляла советская историография. Достаточно вчитаться в наброски статьи Луначарского, которые никогда не были опубликованы: «Вахтангов вначале отнесся к революции, как он относился и к войне, равнодушно и даже несколько гадливо: во-первых, мешают, всей этой суетой мешают настоящему делу — святому искусству, святому не в банальном и пошлом смысле слова, а в глубоком. Для Вахтангова это действительно святое дело. Во-вторых, тут очень много зла. Тут столько боли и смерти, что страшно подумать. По убеждениям своим Вахтангов не придавал большого значения политике, некогда был эсерствующим человеком, т.е. демократом, любителем равенства, братства и свободы. Большевицкая революция сначала показалась ему уродливым явлением, какой-то внутренней болезнью, которая вдруг стала необходимою, но очень тяжелою болезнью. Но несколько впечатлений, символически отразившихся в образе рабочего, наводившего порядок в каком-то техническом деле, заставили Вахтангова пересмотреть свои идеи. Правда, в основе эсеровского оставалось очень много»³³.

Связь между «новым порядком в мире» и студийными занятиями можно было отрицать, но невозможно игнорировать. Еще недавно студийцы давали обет безбрачия, дабы всецело отдаться работе; теперь они должны были искать какой-либо службы, чтобы прокормиться. Хлеба насущного не хватало. Студийцы часто жестоко недоедали, падали в голодные обмороки. День отдавая «кесарю», ночи они посвящали «Габиме».

Согревала одержимость идеей: «Ковчег в Москве и дом в Иерусалиме». Как вспоминал младший брат Цемаха, Вениамин Цемах, «не раз после внутренних столкновений мы снова соединялись и, взявшись за руки, инстинктивно пускались

в пляс. Пели мы много, особенно наш гимн, слова и мелодию которого написал Наум. Он начинал, а мы подхватывали хором.

Наум: «Мы построим «Габиму» в Иерусалиме, наш дом — «Габима» в Иерусалиме».

Мы: «Будь святым, очищай себя для «Габимы» в Иерусалиме!»

Наум: «Лучшие дети народа — для «Габимы» в Иерусалиме. Левиты будут петь для «Габимы» в Иерусалиме».

Мы: «Готовьтесь, готовьтесь для «Габимы» в Иерусалиме»³⁴.

Каждая новая строка начиналась со следующей буквы древнееврейского алфавита, но припев оставался неизменным: «Будь святым, очищай себя для «Габимы» в Иерусалиме!»

Для экзерсисов Вахтангов вместе со студийцами отобрал четыре одноактные пьесы с таким расчетом, чтобы у каждого из двенадцати габимовцев была какая-либо значительная роль. «Старшая сестра» Ш.Аша, «Пожар» И.Л.Переца, «Солнце! Солнце!» И.Каценельсона и «Напасть» И.Берковича менее всего напоминали о библейском призвании театра. То были бытовые пьесы, написанные на идиш и похожие на те многочисленные русские пьесы, какие обычно использовались для упражнений во многих тогдашних московских студиях. Отличие было только в том, что в качестве материала они использовали еврейский быт. В выборе драматургии сказался педагогический такт Вахтангова, решившего обучать сценическим азам на житейском знакомом материале.

Вахтангов, в то время фанатичный последователь «системы», внушал ее уроки жадно внемлющим габимовцам: «Помните, эти правила — основа актерской игры. Не полагайтесь на чудеса. Сцена любит законы. У нее есть свои правила, как в математике. Соблюдающий эти правила не потерпит неудачи. И помните: система поддается только одаренным, — так говорит Станиславский. Лишенным дара не поможет и система»³⁵.

По воспоминаниям Д.Варди, на благодарную почву падали слова Вахтангова о священности подмостков: «Место, где ты собираешься служить Богу, должно быть построено тобой. Сцена — это алтарь, и ты должен своими руками тесать дерево для нее. Каждый день ты должен давать отчет публике, перед которой играешь на этих священных подмостках»³⁶.

В студии Вахтангов утверждал «железную, почти военную дисциплину» и в качестве благотворного примера рассказывал случай из собственной жизни: «Однажды я нарушил дисциплину. Сулержицкий поставил меня в угол на колени на несколько часов. Я плакал и умолял его сжалиться, но он не обращал на меня внимания. Когда время наказания истекло, он объяснил: это наказание принесет большую пользу. Тот, кто готовится стать актером, должен испытать вкус страдания. Все, что достигается легко, не приносит удовольствия. Тот, кто гонится за легкостью в театре, в конце концов разочаруется и оставит это священное место»³⁷.

В ту пору Вахтангов разделял со Станиславским увлечение йогой. На занятиях со студийцами он практиковал упражнения с праной. Общение актеров между собой и с любым предметом в сценическом пространстве понималось как излучение и получение энергии. Не только глаза, но и любая точка тела (спина, локоть, колено и т.п.) могла излучать прану³⁸. Пространство между актерами и предметами переставало быть пустым. Оно наполнялось потоками конфликтующих и взаимодействующих энергий. В упражнениях на концентрацию Вахтангов постепенно выходил за пределы обычных «предлагаемых обстоятельств» и нащупывал путь к тому «фантастическому реализму», принципы которого сформулировал позднее. В этом отношении, быть может, наиболее характерным было упражнение с воображаемой иглой³⁹, которую нужно ввести в висок, пропустить через глаза и вынуть из другого виска. Здесь требовались не реакции (боли, страха), но только предельная сосредоточенность на реальности происходящего. Конечно, все эти экзерсисы не столько готовили к «Вечеру студийных работ», сколько предвосхищали грядущий «Гадибук».

Как резюмировал Давид Варди: «Каждая репетиция превращалась в академию театральных проблем, устанавливавшую новые правила и новые театральные заповеди»⁴⁰.

Тем временем Цемах принялся за поиски подходящего здания для театра. В одном из арбатских переулков он обнаружил двухэтажный особняк, покинутый хозяевами, бежавшими от революции. На первом этаже могли поселиться студийцы, почти все бездомные, только вырвавшиеся из-за черты оседлости. А на втором можно было поместить сцену, зрительный зал и даже фойе. Чтобы получить разрешение на занятие этого дома, Цемаху пришлось дойти до самого Луначарского. Так габимовцы въехали в дом по адресу: Нижняя Кисловка, 6, надолго ставший для них родным. Извест-

но, догадывались ли тогда габимовцы о лестной знаменательности их новоселья. Этот уютный особнячок в центре Москвы имел примечательную историю⁴¹. В восьмидесятых годах прошлого века он был известен заядлым театралам как любительский театр Петра Секретарева. На подмостках этого «театра-табакерки» (по выражению Власа Дорошевича) начинали и гусар Николай Рошин-Инсаров, тогда еще Пашенный, и скромнейший Александр Артем, актер Художественного театра. Именно «Секретаревка» искусила студента Московского университета, впоследствии оперного мецената, Савву Мамонтова. Здесь молодой купец Константин Алексеев в 1881 году впервые выступил под псевдонимом Станиславский. Когда в 1892 году модный врач купил здание для того, чтобы переоборудовать под водолечебницу, по Москве прошел вздох горького сожаления.

Так в 1918 году Цемах вернул театральной Москве то, что принадлежало ей по праву. Габимовцы отделали театр со сдержанной простотой, в духе Художественного театра, сообразуясь со своими возможностями. Стены драпировали мешковиной. Даже в развеске фотографий подражали интерьеру в Камергерском. Центральное место среди них заняли портреты Станиславского и Немировича-Данченко. И так же, как в Первой студии, рампа отсутствовала, и сцена была отделена от зрительного зала только аркой. Зрительские места располагались амфитеатром. Капельдинеры «Габимы», по крайней мере на первых спектаклях, были одеты в такую же униформу, как и капельдинеры Художественного театра.

Девять месяцев упорной работы сделали возможным осенью 1918 года сыграть «Вечер студийных работ», который в разные времена назывался то «Праздник начала», то «Вечер начала». Премьера состоялась 12 октября 1918 года. А 30 сентября ей предшествовала генеральная репетиция. На нее была приглашена «театральная Москва» и в первую очередь — представители Художественного театра: Станиславский, Немирович-Данченко, Москвин, Леонидов и многие другие.

Перед началом спектакля Наум Цемах обратился к публике: «У нас нет еще ни своего репертуара, ни своих актеров. У нас нет еще и своей публики. Все это должно быть создано нашим начинанием, и мы верим, что так будет»⁴². Цемах не скрывал своей уверенности в значении деятельности «Габимы» как «фактора общеврейского национального возрождения».

В антракте выступил раввин Яков Мазэ, за ним последовали представители различных сионистских организаций

(просветительских, творческих, научных). Некоторые из них приехали для этого из Петрограда. По окончании спектакля Гнесин от имени труппы благодарил Цемаха, а Цемах «в свою очередь, при долго не смолкавших аплодисментах, провозгласил свою благодарность руководителю студии Е.Б.Вахтангову, который, к сожалению, по болезни не мог приехать на спектакль»⁴³.

После генеральной репетиции было устроено чаепитие с участием артистов Художественного театра. Вначале говорил Наум Цемах. После него журналист Хаим Гринберг выразил уверенность, что «Габима» прославится во всем мире. Затем напутственные слова произнес Станиславский: «Еще до войны у нас была мысль о создании ряда международных студий, которые дружно работали бы над одним общим делом и в то же время говорили бы каждая на своем языке»⁴⁴. Далее выступление дано уже в изложении репортера: «Война отодвинула это дело на долгие годы, но когда в начале войны Станиславскому пришлось задержаться за границей в Германии и провести несколько времени в каком-то сарае среди совершенно чуждых, враждебно настроенных людей, и здесь, как рассказал Станиславский, нашелся человек, с которым мы сейчас же нашли на чем сойтись, и это было любимое нами искусство <...> В лице возникающей студии он с чувством удовлетворения отметил новое начинание, которое понесет дело этого объединения и примирения [людей] не только на Запад, но и на дальний древний Восток»⁴⁵.

Спектакль был весьма благосклонно принят и прессой. В «Театральном курьере» доброжелательную статью поместил Сергей Глаголь, которого не смутила незнакомая речь: «Спектакль идет на древнееврейском языке, но если и не буквально каждая фраза, то представление и в целом и в частях, несмотря на чуждый язык, воспринимается и является понятным русскому зрителю, а это уже говорит за значительную высоту исполнения, за то, что на сцене, в самом деле, найден тот язык искренних переживаний, то выражение волнующих чувств, которые понятнее всяких слов»⁴⁶.

Олег Леонидов отметил игру Старобинец и Цемаха: «Такое перевоплощение, такое полное слияние <...> такой отказ от себя, от своей индивидуальности не часто находишь и в игре опытных актеров-профессионалов». Его вывод был решителен: «Е.Б.Вахтангов — может быть, впервые — дал в этой работе реальное торжество «подтекста», того внутреннего чувства, которое у всех веков и народов говорило и говорит единым языком. Выявить его и заставить каждого

понять этот язык — задача не легкая. Но Е. Б. Вахтангов преодолел ее и разрешил прекрасно»⁴⁷.

Бросается в глаза общее благодушие рецензентов, их готовность зависить достоинства дебютантов, едва покинувших пеленки любительства, и поставить их в пример «опытным актерам-профессионалам». Тем не менее очевидно и то, что речь идет не более чем о добросовестной и тщательной, но ученической работе, которую «нельзя не поздравить с успехом». Леонидов пишет о том, что «поставлены эти вещицы с удивительной тщательностью»⁴⁸. Ценность спектакля «в стройности и цельности общего впечатления, в том умении создавать на сцене как бы настоящую жизнь, которыми обладает Художественный театр, его студии и все, что вырастает под их эгидой»⁴⁹, — подытоживает Глаголь. Критики добросовестно фиксируют обыкновенные театральные достоинства. Леонидов считает необходимым подчеркнуть, что «это, повторяю, только студийные работы, только упражнения, переходная ступень к той миссии «сионизма», каковая является основой нового театрального кружка»⁵⁰. Слово «сионизм», столь политизированное впоследствии, здесь обозначает только мечты о возвращении в землю отцов, о возрождении и преобразении традиционной еврейской культуры.

Максималистски придирчиво по поводу спектакля высказался Михаил Загорский: «Габима» вышла из недр Художественного театра, и ею руководил г. Вахтангов, дал ей почти все, что имел, — ту проникновенную душевность, ту яркую и театрально осознанную психологичность, которые столь ярко и пламенно расцветают каждый вечер в стенах студий. Но не только это дал он «Габиме», — он совершил большее: преобразил изнутри древнюю еврейскую темпераментность и традицию еврейской театральной приподнятости и шумливости. И совершилось чудо: на старом, вековом, таком непонятном и странно волнующем языке заговорили вдруг такие знакомые, родные и близкие нам люди, еще только вчера теми же тихими и просветленными глазами смотревшие на нас в «Сверчке» и «Потопе». Разве это не чудесно? И разве это, в то же время, не странно и не тревожно? Разве для этого и во имя этого открылась «Габима»? <...> И если в результате системы «переживаний» со всех сцен мира и национальных театров взглянет на меня одно и то же, хотя и милое и родное, но все то же лицо, то почетнейшее верну билет... В грядущей «Габиме» еврейского возрождения очень многое и, может быть, основное вам останется непонятым до конца, до сердцевины, до сути и корня, —

там, где начинается пение жуткой и таинственной национальной сирены и где колышет свои темные бездны гений рода и расы»⁵¹. Если Глаголь и Леонидов считали, что «Габима» только вступила на свой путь, то Загорский уверен, что студия вступила не на тот путь. Для Глаголя и Леонидова «сионизм», «библейский театр» — это высокая топика, к которой они вполне лояльно относятся. Для Загорского той поры в этих словах была скрыта жгучая экзистенциальность.

Прошли премьерные спектакли, схлынули заинтересованные лица, и оказалось, что одной вдохновенной добросовестностью московскую публику трудно привлечь. Спектакль играли дважды в неделю. Но нередко зрителей приходило так мало, что представление впору было отменять. Тогда Цемах «посылал из-за кулис в зал сотрудников студии из соображения: если есть «миньян», можно играть»⁵².

Тем временем после премьеры «Вечера студийных работ» болезнь Вахтангова обострилась, и он был вынужден лечь в лечебницу Игнатъевой, где ему сделали серьезнейшую операцию. Здесь он находился с 27 октября до 29 декабря 1918 года. А накануне (25 октября) Вахтангов набрасывает в своем дневнике:

«Хорошо бы заказать такую пьесу:

1. Моисей (косноязычен). Жена. Аарон. Может быть, видел, как египтянин бил еврея. Убил его. Сегодня ночью, в своей палатке, возбужденный, рассказывает об этом. Ночью с ним говорит Бог. Бог велит идти к фараону и дает ему для знаменитой способность творить чудеса. (Жезл.) Моисей, страдающий за свой народ, зажженный мыслью освободить народ, готовится к утру идти к фараону.

2. Моисей перед народом. Речь.

3. У фараона.

4. В пустыне.

5. Моисей перед народом со скрижалями.

6. Идут века.

7. Рассеяны.

8. Ночь. Далеко за пределами осязания пространства огонь. В ночи слышна песнь надежды тысячи приближающихся грудей. Идет, идет народ строить свою свободу. Занавес»⁵³.

Записи широкоизвестны и многократно цитировались. Удивительно лишь то, что оставалась незамеченной их несомненная зависимость от активной работы режиссера в «библейской студии».

«Библейский спектакль», о котором мечтал Вахтангов, ему так и не удалось осуществить. Но опосредованным и глубоком образом эта идея сказалась в работе над «Гадибуком».

Пьеса приобрела репутацию одной из самых знаменитых пьес XX века. Но в ее репутации много странностей и двусмысленностей. Пьеса словно и не вполне существует, как и не вполне определима в ней мера авторства.

С.Ан-ский — настоящее имя Семен (Шломо) Раппопорт — в восьмидесятые годы сотрудничал с народническими журналами «Русское богатство», «Восход». После ареста в 1892 году ему удалось бежать за границу. С 1894 года он жил в Париже, где работал секретарем известного народника П.Лаврова. До 1904 года писал в основном по-русски, а затем стал писать и на идиш. По возвращении в Россию в 1905 году вступил в партию эсеров. Написанный С.Ан-ским гимн Бунда «Клятва» стал «марсельезой еврейских рабочих». В своем стремлении к общественному обновлению он отрицает свою принадлежность к иудаизму, но возвращается к нему на исходе жизни. Возглавляя организованную на средства барона Гинцбурга еврейскую этнографическую экспедицию, Ан-ский вместе с композитором Юрием (Йоэлем) Энгелем и художником Соломоном Юдовиным собирал в деревнях Волини и Подолии фольклорный материал (1911—1914). На основе его он по-русски написал пьесу «Между двух миров», которую принес в Художественный театр. Станиславский заинтересовался ею и некоторое время рассматривал возможность постановки. По его рекомендациям автор вносил существенные изменения в пьесу вплоть до появления новых персонажей.

Первая читка в Первой студии состоялась еще в 1916 году. Тогда предполагалось, что работу над спектаклем возглавит Леопольд Сулержицкий. Смерть последнего потребовала корректив, и постановка перешла к Б.Сушкевичу. Можно предположить, что он, соединяя «душевный реализм» и сказочность, продолжил бы линию «Сверчка на печи».

На роль Ханана был назначен Григорий Хмара. Роль цадика Азриэля досталась Михаилу Чехову. Невозможно предугадать, что сделал бы с нею «нежный и странный гений» (П.Марков). Но кажется несомненным, что образ чудотворца позволил бы М.Чехову войти в круг «фантастического реализма», не дожидаясь Хлестакова и Эрика XIV.

Хроникер «Театральной газеты» в номере от 8 января 1917 года сообщил: «Пьеса С.Ан-ского «Между двух миров» принята для постановки Художественным театром»⁵⁴. Тогда же,

зимой появились и первые сообщения, связывающие пьесу с «Габимой»: «Новая пьеса С.А.Ан-ского «Между двух миров», принятая для постановки в студии московского Художественного театра, представлена автором в распоряжение «Габимы». Перевод этой пьесы на еврейский язык взял на себя Х.Н.Бялик»⁵⁵.

А между тем судьба пьесы в Первой студии оставалась неясной. Она привлекала «художественников» своей необычностью, но эта же необычность становилась камнем преткновения. Трудно было «постигнуть» душевные переживания героев, чьи помыслы были чужды и далеки, как Запад от Востока. Например, трагический грех Ханана: страсть к женщине, пропущенная через Каббалу, совершенно непонятна нееврейским актерам, им непонятны заклинания, которые Ханан ищет в Каббале, чтобы очиститься от греха. Возможно, они поняли пьесу, но *только* поняли, а не почувствовали»⁵⁶. Вероятно, был момент, когда казалось, что опыт работы над «Анатэмой» (1909) позволит открыть и новую пьесу. Но философские аллегории Леонида Андреева скорее вели к пониманию позднего символизма, чем фольклорных изысканий С.Ан-ского. Впрочем, надо признать, что некоторые пластические мотивы спектакля В.И.Немировича-Данченко вольно или невольно отозвались в постановке Вахтангова.

Воспоминания Менахэма Гнесина позволяют дополнить сухое газетное сообщение о том, что С.Ан-ский передал пьесу «Между двух миров» в распоряжение «Габимы»:

«После Февральской революции люди были полны надежд на будущее, на улучшение... И на еврейской улице было оживленно. Дом промышленника Гиллеля Златопольского превратился в своеобразный клуб, где собирались еврейские деятели. И вот однажды к Златопольскому был приглашен основатель еврейского этнографического общества, эсер, собиратель еврейского фольклора, писатель С.Ан-ский, чтобы прочитать пьесу. Туда же были приглашены и два «габимника», зануды, вечно морочащие головы серьезным людям. Во время читки эсер и поэт напоминал Прохожего из своей пьесы. Его глуховатый голос проникал в сердца слушателей. Он нес с собой очарование другого мира, мира хасидов и Каббалы...

И вот закрыта тетрадь, но Ан-ский остается сидеть в кресле, как будто читка еще не закончена. Слушатели застыли на своих местах. В комнате воцарилась тишина. Тогда Гиллел Златопольский шепотом начал песню «Мипней ма?»⁵⁶ («Почему?» — В.И.), и все так же подхватили: «Мипней ма?»⁵⁷

Пели все, и песнь усиливалась от минуты к минуте, наши голоса сливались и поднимались, взбирались до вершин истинного вдохновения... Вдруг Гиллел Златопольский встал, взял за руку Ан-ского, и они вышли из комнаты.

Только сейчас открылись наши сердца и души: вдохновение, восторг, экстаз. Каждый пытался вспомнить какую-нибудь хасидскую притчу, легенду. Мы были похожи на хасидов, сидящих вокруг стола рабби и ждущих его появления... Ждущих помощи, поддержки в войне с нечистой силой, чтобы очиститься и подняться... Ждущих чудес. И в это время распахнулась дверь, вошли Ан-ский и Златопольский, и Златопольский сообщил: он купил у Ан-ского пьесу для «Габимы» при условии, что Бялик переведет ее на иврит. Это было первым условием Ан-ского, и Златопольский с радостью принял его. Условие, что пьесу поставит «Габима», было выдвинуто Златопольским, и Ан-ский поначалу не согласился с ним, предлагая отодвинуть пока постановку, поскольку «Габима» все еще существовала только в воображении «двух парней-габимников» <...>

Тем временем Бялик завершил перевод «Гадибука» и послал его Златопольскому для «Габимы». Но, получив перевод, мы даже боялись предложить его Вахтангову, потому что знали, что мы пока что делаем первые шаги в театре и нам нельзя даже думать о постановке пьесы. Мы очень огорчились, когда узнали, что Бялик отдал перевод для напечатания в издательство, но утешались тем, что право первой постановки на иврите было оставлено за «Габимой»⁵⁸.

(К этому можно добавить, что пьеса С.Ан-ского была впервые напечатана на иврите в первом номере журнала «Ха-ткуфа» за 1918 год. Сам же С.Ан-ский, как только возник конфликт между большевиками и эсерами, бежал из России осенью 1918 года, опасаясь ареста, и направился в Вильно. В мытарствах революционной езды он лишился оригинала «Гадибука». Впоследствии для перевода на идиш ему пришлось воспользоваться ивритским текстом Бялика. Впервые пьеса была поставлена на идиш «Виленской труппой» в 1920 году под первоначальным названием «Между двух миров». С.Ан-ский умер в том же году, не дождавшись премьеры.)

С появлением в орбите «художественников» «Габимы» вопрос о том, что делать с пьесой, разрешился как бы сам собой.

Первые сообщения о «разучивании большой драмы Ан-ского «Гадибук»⁵⁹ появились уже осенью 1918 года в рецензии на «Вечер студийных работ».

Зима 1918/19 года для студийцев прошла в репетициях первого акта. Надо сказать, что, несмотря на праздничную приподнятость, с которой все готовились к работе, отношение к пьесе оставалось двойственным. Габимовцам пьеса напоминала как раз о том, о чем они хотели забыть: об униженности и несправедливости еврейского гетто. Для Вахтангова «Гадибук» также оставался только черновиком, первым шагом к «библейскому спектаклю».

Свои сомнения засвидетельствовал и Бялик: «Я без особой веры и желания приступил к работе. Мне самому не очень нравилась пьеса. Я этого не скрывал и от автора. Он прочитал свое произведение в Киеве, и когда меня попросили сказать свое мнение, я откровенно выступил перед собравшимися: у меня впечатление, сказал я Ан-скому, что вы, как собиратель фольклора, собрали, в сущности, обломки, сделали работу портного, сшивающего из остатков и лоскутков разноцветные одеяла. Еще я сказал ему в шутку: фольклор — это нечто вроде волос и ногтей. Если своевременно их состригать — это не причинит никакой боли. И наоборот, чем больше они растут, тем больше неудобства. Стричь волос и срезать ногти было у евреев доброй традицией в канун субботы»⁶⁰.

Тем не менее пьеса «блаженного Ан-ского» (выражение Бялика) обладала необъяснимой притягательностью, которая заставляла пренебречь сомнениями.

Весной 1919 года Вахтангов в очередной раз был вынужден отправиться в санаторий и надолго покинуть студию. Габимовцы, предоставленные сами себе, вновь должны были искать себе занятие. Тогда они вернулись к пьесе «Вечный жид» Давида Пинского. Хотя летом 1917 года ее репетиции были прекращены и от услуг Марка Арнштейна отказались, интерес к пьесе вовсе не был утрачен.

Несмотря на эскизность, «Вечный жид» был «первой пьесой из того рода, о котором мечтала «Габима», — трагедии из еврейской истории»⁶¹. Как позднее вспоминал Менахэм Гнесин: «Если в «Вечере студийных постановок» Вахтангов вел нас по пути натуралистического театра, учил естественной и простой игре, закладывал основу, на которой можно было экспериментировать дальше, то в «Вечном жиде» перед нами встала новая театральная проблема, проблема трагической игры, и здесь мы были подобны слепым во мраке»⁶². В поисках пастыря, способного вывести из этого «мрака», артисты вновь обратились к Станиславскому, который на этот

раз рекомендовал Вахтанга Мчеделова. Давний сотрудник Художественного театра, он с 1916 года руководил Второй студией, той самой, которой предстояло «спасти» Художественный театр, влившись в него в 1924 году. Не секрет, что в роли спасительницы ей пришлось выступить еще и потому, что собственного творческого кредо Второй студии, в отличие от Первой и Третьей, так и не удалось выработать.

Мчеделов сразу обворожил студийцев как «чудесный и милейший человек»⁶³. Работать с ним было гораздо легче, чем с Вахтанговым, иногда довольно болезненно вторгавшимся в самое личное человека и подчас прибегавшим к весьма жестоким провокациям, для того чтобы вызвать нужное сценическое самочувствие. Мчеделов же запомнился как «хладнокровный, спокойный и сосредоточенный, с острым взглядом, однако скорее ласковым, чем пронзительным, как у Вахтангова»⁶⁴. Габимовцы считали, что «если Мчеделов достиг того, чтобы быть одним из режиссеров Художественного театра, то это значит, что нам есть чему у него поучиться. И действительно, он научил нас многому, чего мы не слышали от Вахтангова. Среди прочего Мчеделов был очень увлечен театральной импровизацией в духе итальянской комедии дель арте. У него была своя студия, в которой он ставил интересные опыты в работе над спектаклем, целиком импровизируемом актерами без участия драматурга; Мчеделов однажды даже пригласил нас посмотреть эти опыты, которые действительно были весьма интересны, хотя в них и не было размаха и остроты опытов Вахтангова. От Мчеделова мы впервые слышали о законах «крещендо» в театре и их использовании в работе над спектаклем и ролью. Все же Мчеделову не хватало интуиции и способности проникновения в психологию другого народа, того, чем Вахтангов был наделен с избытком. Поэтому он не понял духа «Вечного жид», мессианской идеи, выраженной в этой пьесе, не почувствовал трагедии разрушения Храма и рассеяния народа. На первых репетициях Мчеделов сидел и слушал нас, не говоря ни слова. «Снабжайте меня, — просил он нас, — духовным материалом, которым я сумею обогатить спектакль». Это «снабжайте меня» превратилось у нас с течением времени в шутку»⁶⁵.

«Трагическая игра» для Мчеделова была такой же загадкой, как и для студийцев. В возникающих сомнениях и спорах он не стал «человеком с решающим голосом». Репетиции продолжались всю весну, но удовлетворения не приносили и вперед не продвигали.

Надежда найти выход, не покидая студии, среди педагогов, также была призрачна: «Наши преподаватели — и среди них князь Волконский, Стахович и С.Глаголь — тоже не могли указать нам путь, поскольку на их уроках мы занимались только предметом, который они преподавали. Например, лекции Глаголя о русской и скандинавской драматургии были блестящими в своей искренности и силе анализа, широте эрудиции и глубине. Но Чехов и Ибсен — это одно, а «Вечный жид» — другое...»⁶⁶.

Сезон закончился предощущением провала. Цемах и Гнесин отправились к Вахтангову, лежавшему в санатории «Захарьино»:

«Мы поехали и нашли Вахтангова в плохом состоянии. Он страдал от ужасных болей, но, увидев нас, он как будто забыл о них — и подлинная радость блеснула в его страдальческих глазах. Вахтангов угостил нас сигаретами и сразу же начал говорить о «Габиме», спрашивая о каждом из нас и о последних спектаклях, спросил, ходит ли зритель, и очень огорчился, услышав, что у нас почти нет публики и нам приходится дополнять ее нашими сотрудниками, чтобы не отменять спектакль.

После долгих разговоров мы перешли к новой пьесе и трудностям, с которыми мы сталкиваемся на каждом шагу. Вахтангов тогда уже был весь погружен в мысли о «Гадibuке»: читал книги, которые мы принесли ему, был увлечен «еврейской темой», думал о распределении ролей и, очевидно, не хотел вдаваться в подробности постановки «Вечного жида»⁶⁷.

Не только всецелая поглощенность «Гадibuком» заставила Вахтангова уйти от разговора о «Вечном жиде». Вероятно, он чувствовал себя не вправе вмешиваться в работу своего коллеги.

Так или иначе, «Вечный жид» был обречен сложиться как сумма проб и сомнений, а не находок и открытий.

Между тем историю Вечного жида менее всего можно отнести к библейским. Как персонаж христианских средневековых легенд (часто под именем Агасфер) он встречается в литературе едва ли не всех европейских народов. Как правило, это человек, осужденный на вечное скитание по миру в наказание за проступок или преступление против Бога. В христианских изводах Вечный жид предстает как человек, глумливо отказавший Иисусу Христу в кратком отдыхе на его крестном пути; за это он обречен из века в век безостановочно скитаться, дожидаясь второго пришествия Христа, ко-

торый один может снять с него заклятие. «На возникновение легенды оказали влияние религиозно-мифологические представления о том, что некоторые люди являются исключением из общего закона человеческой смертности и дожидаются эсхатологической развязки (согласно Библии, таковы Енох и Илия) и что такая судьба должна постигнуть каких-то очевидцев первого пришествия Христа <...> В ней отразились и некоторые аспекты отношения средневековых христиан к евреям: в них видели людей, не имевших родины и обреченных на скитания, но «чудом» сохранявших этническую и религиозную самобытность, а также живую реликвию «священной истории» Ветхого и Нового заветов, убийц Христа и осквернителей «завета с Богом», но в эсхатологическом будущем — примиряющихся с Богом через обращение к Христу наследников древнего обетования»⁶⁸.

Если в Средние века большинство вариантов легенды имело внятную антиеврейскую направленность, то усилиями романтиков XIX века Вечный скиталец превратился в носителя всечеловеческого страдания. И лишь после романтической реабилитации Вечный жид становится достоянием еврейской культуры. В новых трактовках он наказан за то, что нарушил договор с Богом. Вечный жид стал символом странствований еврейского народа и его возвращения на родину. Его фигура сохраняет эсхатологический смысл: только пришествие Мессии и примирение с Богом может принести ему успокоение.

Автору пьесы Давиду Пинскому скитания были известны не из легенды. Путь домой занял всю его долгую жизнь. Родился в Могилеве (1872), где учился в религиозной еврейской школе (хедер). Потом семья переехала в Москву, где отец был поставщиком военного обмундирования. Затем — Витебск, Вена. В Варшаве началась его литературная деятельность. Пинский становится убежденным сторонником «просвещенного социализма». Новый переезд привел его в Берлин. Некоторое время жил в Швейцарии. В 1899 году переехал в Нью-Йорк и стал одним из руководителей социалистического и сионистского движения «Поалей Цион». Здесь начал писать пьесы. Его драматургические опыты были поддержаны Гауптманом. На исходе жизни вернулся на родину предков (1949), где и упокоился в 1959 году.

Обычно премьеру «Вечного жида» датируют декабром 1919 года. Эта кочующая ошибка попала и в почтенное исследование Эммануэля Леви⁶⁹. Но в связи с декабром речь могла идти лишь о публичных репетициях. Не только официальная премьера, но и само открытие сезона «Габимы» задержалось

до 31 января 1920 года. «Вестник театра» в феврале 1920 года сообщает: «В субботу, 31 января состоялось открытие студии «Габима», начавшей сезон постановкой трагедии Пинского «Вечный жид». На генеральной репетиции, состоявшейся 27 января, присутствовали многие представители литературного и артистического мира Москвы во главе с К.С.Станиславским, А.Л.Вишневым, Л.М.Леонидовым и другими артистами Художественного театра. По окончании спектакля К.С.Станиславский в долгой беседе с руководством студии и студийцами высказал пожелание, чтобы работа студии не ограничивалась эскизами Д.Пинского, устремилась к выявлению истинных образов Шейлока, Акосты и Каина, таких близких по теме и эмоциям устремлениям «Габимы»⁷⁰.

(Упоминание Станиславским в этом контексте Шейлока, Акосты и Каина весьма знаменательно. «Уриеля Акосту» К.Гуцкова он поставил еще в 1895 году в московском Обществе искусства и литературы и сыграл в этом спектакле главную роль. «Венецианский купец» Шекспира был показан Художественным театром в 1898 году в постановке К.Станиславского и А.Санина. Байроновского «Каина» Станиславский как раз в это время (1920) вел к премьере. И именно эти, в каком-то смысле «свои» пьесы он предлагает «Габиме» как наиболее «близкие по теме и эмоциям» ее устремлениям.)

«Вечный жид» шел в одном действии, без музыки, в студийных нишенских декорациях Авагина Миганаджиана и Павла Узунова. Он имел большой успех у зрителей — «приходили московские евреи, усаживались в зале и плакали»⁷¹, — чем у критиков, которые деликатно промолчали. И все же шаг от бытового театра к трагической игре был сделан, что отметил автор единственной рецензии Михаил Загорский: «В этом году «Габима» открыла свои двери трагедией Д.Пинского «Вечный жид», и сразу же чувствуется, что прошлогодняя работа была только подготовительной и что театр уже прошел через этот искус Всечеловка и устремился к элементам национальной трагедии, к выявлению форм и особенностей, свойственных еврейской драматургии и театральности. К сожалению, устремление это все еще выражено достаточно робко и нерешительно, не все соблазны «художественности» еще преодолены и многие средства и возможности еще не опознаны и не найдены. Но цель выбрана верная, а путь долог и труден». Одним из главных его упреков было то, что осталась не привлечена к работе «группа ев-

рейских художников, среди которых есть такие выдающиеся мастера, как Шагал, Альтман и другие». И как следствие — «незначительные и шаблонно-восточные декорации и костюмы и то убогое впечатление, которое производит этот восточный базар в Бират-Арба с чисто живописной стороны, своими красками и очертаниями <...> Истолковывая эту пьесу как символическую, театр должен был уйти от географических и этнографических понятий, с ней связанных лишь внешне, и развернуть трагедию в плоскости мирового базара и вселенского значения совершающихся событий. Для этого необходимо было найти ту синтетическую форму, которая единственно могла бы одновременно выразить и символичность трагедии, ее всемирность и общезначимость, и вместе с тем ее глубокую насыщенность национальной стихией. Этого не было сделано и в этом основной недостаток спектакля». Тем не менее Загорский признал, что «студия за год работы шагнула далеко вперед как в отношении индивидуально-актерском, так и в степени гибкости и послушности актерского материала в руках режиссера». Критик особо отметил, что «немногочисленная толпа в «Вечном жиде» подчас давала в некоторых моментах верный и близкий намек на стихию множества, явленного как некое сценическое единство, проблема, которая все еще не разрешена современным театром». Среди актеров Загорский обратил внимание на Цемаха: он «дал очень интересный внешний рисунок и в его изображении этот вечный странник на вселенских дорогах вырос до должных и соответствующих замыслу драматурга символических очертаний».

Что же касается Ровиной, то критик признал в ней «артистку очень хорошую и способную на... чеховские роли. Но каким образом эти чеховские интонации и длинные, замедленные паузы и весь этот внешний облик из «Трех сестер» попали в трагедию «Вечный жид», остается секретом ставившего спектакль В.Мчедлова»⁷².

Статья Загорского представляется нам знаменательной в нескольких отношениях. Автор здесь выступает не только как весьма проницательный критик, но и практически берет на себя роль идеолога нового театрального дела. И надо сказать, что габимовцы явно прислушались к его рекомендациям и в первую очередь к упомянутым именам художников. Газета «Жизнь искусства» от 5 октября 1920 года сообщила: «Художнику Н.И.Альтману поручено написать эскизы декорации к «Вечному жидам», который готовится к постановке театральной еврейской организацией «Габима»⁷³. Вероятно,

здесь речь идет о замысле второй редакции спектакля, осуществленной гораздо позже и с другим художником. Но острота реакции показательна.

Столь же тщательно были прочтены и его рассуждения о символическом смысле пьесы и о характере актерской игры. С той лишь поправкой, что студийцы никогда не отказывались от психологической школы, сохраняя ее как жизнеустойчивую норму, относительно которой только и возможны художественные прорывы. Что же касается «вселенского значения совершающихся событий», то можно предположить, что такой подход был не чужд постановке изначально. И, вероятно, от спектакля к спектаклю он только прояснялся. Так, Максим Горький впервые увидел спектакль «Вечный жид» более чем через год после премьеры — 25 февраля 1921 года — и был потрясен именно всемирностью национальной стихии: «Что тебе, русскому, атеисту, Иерусалим и Сион, что тебе гибель храма?» — спрашивает разум. А сердце горестно трепещет, видя муки пророка, который предчувствует несчастье народа, видя суетность народа, который осмеивает вещие предвидения пророка своего, муки его разможенной души»⁷⁴.

В ту самую пору, когда габимовцы, «подобно слепым во мраке», искали путь к «трагической игре», к возможности заговорить на сцене языком библейских пророчеств и проклятий, в Петрограде группа энтузиастов создавала новый театр, играющий на идиш, творческие задачи которого были не менее возвышенны, но еще более туманны. 23 июня 1919 года, накануне открытия Еврейского камерного театра, его руководитель Алексей Михайлович Грановский выступил с докладом, где сказал:

«Мы не согласны с теми, кто говорит, что Еврейский Театр имеет какие-то свои особенные законы, должен питаться каким-то специфическим репертуаром и не смеет уйти от быта.

Мы утверждаем, что Еврейский Театр есть раньше всего Театр вообще — Храм Светлого Искусства, радостного Творчества, храм, где молитва поется на еврейском языке.

Мы утверждаем, что задачи нашего Театра — это задачи Мирового театра и только язык его отличает от других.

Каким наш Театр будет? Каким богам он будет служить?

На этот вопрос мы ответить не можем. Мы не знаем наших богов... Мы ищем их...»⁷⁵.

Новый театр на первых порах был открыто полемичен 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»⁷⁶. «Литературный режиссер» новой 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 режиссера, художника и культурного актера, и слово «искусство» оставалось для нее непонятным»⁷⁷.

В подчеркнуто светской ориентации ГОСЕКТа сквозила и полемика с «Габимой», с ее библейскими мечтаниями и тоской по Иерусалиму. Ведь библейский язык обращал еврея к «земле обетованной». Отказываясь от него в пользу идиш, артисты совершали экзистенциальный выбор: принимали диаспору как судьбу.

3 июля 1919 года в помещении Малого театра (б. Суворинский)⁷⁸ молодые артисты показали публике три маленькие пьесы, поставленные А. Грановским: «Пролог» А. М. Грановского, «Слепые» М. Метерлинка и «Грех» Ш. Аша. На следующий вечер шла новая программа, в которую входили три одноактные миниатюры: «Строитель» С. Михоэлса, «Зимою» и «Аммон и Томор» Ш. Аша. 9 июля последовал «Уриель Акоста» К. Гуцкова в постановке Р. Унгерн-Штернберга.

И у «Габимы», и у ГОСЕКТа было большое будущее. Театры оказались навсегда связаны в глазах современников и историков. Правда, в 20-е годы эта связь истолковывалась как антагонистическая, естественным творческим различиям назывался политический и классовый смысл. Заинтересованные силы пытались, подчас небезуспешно, сравнить театры.

Отголоски этого слышны в документах той поры...

На весах Иова

Начиная свои замкнутые, почти келейные занятия, вряд ли кто-нибудь из габимовцев мог предположить, что жизнь вынесет их в центр политических интриг, что судьба театра будет решаться в контексте высадки английского десанта в Палестине, «поисков мирового капитала» и проч. Если Маяковский мечтал о том, чтобы о его стихах делал доклад товарищ Сталин, то недавним местечковым учителям, собравшимся в «Габиме», такие дерзновенные благоглупости и в голову прийти не могли. А между тем все происходило как по писаному. Мало того что на Пленуме ЦК РКП(б) был доклад о «Габиме», так его действительно сделал товарищ Сталин. Впрочем, все по порядку.

Архивные материалы раскрывают ту жестокую борьбу вокруг «Габимы», которая наполнила 1920 год и отголоски которой раскатывались еще не один сезон, предопределив в конечном итоге решение об отъезде из России. Казалось бы, частный вопрос о субсидии стал вопросом жизни и смерти. Принципы всецелой зависимости искусства от государства прорабатывались на «Габиме» с элементарной наглядностью и выходили далеко за рамки судьбы конкретного театра.

Наум Цемах в качестве претерпевающей стороны смог сразу и вполне оценить новизну и прелесть ситуации: «В государстве буржуазно-демократическом, где возможна частная инициатива и меценатство в области культурного творчества, подобное меньшинство имеет возможность вести свою культурную работу, опираясь на эти частные источники филантропии. Не то в нынешнем рабочем государстве, где все средства и орудия культурного просвещения народных масс экспроприированы из рук частных лиц и учреждений»¹.

Документы позволяют увидеть тот репрессивный механизм, над которым даже вожди революции были властны не в полной мере.

Примечательно, что именно ключевые документы (стенограмма обсуждения в Центротeatре, заявление деятелей литературы и искусства, стенограмма диспута о «Габиме»)

в московских архивах разыскать пока не удалось, хотя упоминаний о них более чем достаточно. Сберег же их, несмотря на все превратности кочевой жизни, Наум Цемах. Теперь они хранятся в Театральном архиве и музее имени Исраэля Гура при Иерусалимском университете.

Дорогу «Габиме» открыло Временное правительство. После октябрьского переворота право труппы на существование было подтверждено новой властью, включившей «Габиму» в число субсидируемых театров.

Однако осложнения не заставили себя ждать. Уже в конце 1919 года в действие вступили силы, о которых следует сказать особо.

По всей вертикали власти в советских органах, скажем в Наркомпросе и Наркомнаце, были созданы еврейские коммунистические секции (отделы или подотделы).

Секции в свою очередь подчинялись Центральному бюро (ЦБ Евсекций) при ЦК РКП(б), образуя своего рода пирамиду власти.

Евсекции видели свою задачу в установлении «диктатуры пролетариата на еврейской улице». Еще летом 1918 года появилась в Петрограде брошюра З.Гринберга «Сионисты на еврейской улице», где сионизм был заклеен как «цитадель реакции».

В середине 1919 года борьба против него приняла более активный характер. «Предвидя возможность такого нажима, Центральный комитет Сионистской организации в начале июля 1919 года обратился во ВЦИК с просьбой о легализации. Полученный 21 июля ответ был успокоителен, но уклончив. Так как ни ВЦИК, ни Совнарком не объявляли сионистскую партию контрреволюционной и так как ее культурная и воспитательная деятельность не противоречили решениям Коммунистической партии, ВЦИК, не видя нужды в специальной легализации, предписывал всем советским организациям не препятствовать деятельности сионистской партии. Это означало полулегальное существование, не исключающее административных репрессий. 1 сентября ЧК опечатала Центральное Сионистское бюро в Петрограде, арестовала его руководителей, конфисковала документы и 12 000 рублей и закрыла центральный сионистский орган «Хроника еврейской жизни». На следующий день в Москве арестовали нескольких сионистских лидеров»².

Однако репрессии еще не носили систематический характер. Арестованных скоро освободили, а в ноябре ЧК разрешила вновь открыть Сионистское бюро в Петрограде и даже

вернула конфискованные фонды и значительную часть документов.

Состав самих Евсекций на протяжении первых лет революции значительно изменялся, а идеология все более радикализировалась. В 1918 году Евсекции состояли из сравнительно немногочисленной кучки «старых» коммунистов, относившихся к традиционной еврейской культуре неприязненно-равнодушно. Но ко второй половине 1920 года возникла совершенно новая конъюнктура. В коммунистическую партию влились левое крыло расколовшегося Бунда (Комбунд) и Фарейнигте (Комфарейнигте), объединившиеся в Комфарбанд. «Новые евсеки» привнесли новое ожесточение, новую агрессивность и в конечном счете создали новый идеологический канон.

Сергей Волконский, повстречавший «новых евсеков» на диспуте о «Габиме», заметил, что в их «жилах не кровь, а пироксилин: это какие-то с цепи сорвавшиеся, рычащие, трясущиеся от злобы»³. Они нередко оказывались «святое» Ленина и Сталина. Главным же пунктом идеологической непримиримости стала борьба с «сионистской партией» и ее учреждениями. Сионистская партия была ненавистна прежде всего проповедью классового мира, попытками возродить древнюю ивритскую культуру и создать государство Израиль. Всему этому, соответственно, противопоставлялись классовая борьба, коммунистическая идеология, идиш как «язык еврейских трудящихся масс» и социализм как отечество. Все эти пункты наиболее отчетливо проговариваются в обращении Еврейского отдела Наркомнаца в коллегиям Наркомнаца.

Обвинения в клерикализме, которые посыпались не только на «Габиму», но и на любые усилия по возрождению иврита, были с самого начала недобросовестными. Сионизм в подавляющей своей части был секулярным движением. Представители просветительского общества «Тарбут» резонно напомнили о короткой весне ивритского возрождения (1917—1919), когда были переведены на иврит и опубликованы сочинения Гомера, Платона, Аристотеля, Вергилия, Овидия, Данте, Сервантеса, Мильтона, Байрона, Диккенса, Конан-Дойла, Киплинга, Бичер-Стоу, Уайльда, Марка Твена, Спенсера, Эмерсона, Лонгфелло, Мольера, Расина, Руссо, Мюссе, Бодлера, Верлена, Золя, Додэ, Гюго, Мопассана, Роллана, Метерлинка, Бергсона, Лессинга, Гете, Шиллера, Гейне, Гуцкова, Геббеля, Гауптмана, Ницше, Шницлера, Ибсена, Брандеса, Стриндберга, Гоголя, Пушкина, Толсто-

го, Достоевского, Чехова, Горького, Короленко, Словацкого, Мицкевича, Пшибышевского.

Перечень имен действует сильнее иронии по поводу «клерикального сионизма» Гомера и Уайльда, Пушкина и Марка Твена. Так или иначе, но менее всего здесь можно говорить о каком-либо узком утверждении химически чистой «библейской культуры».

Уже с первых шагов иврит конституировался не как обособленный, но как мировой язык. Человек, владеющий ивритом, по замыслу деятелей ивритского возрождения, должен был ощущать себя не обитателем культурного гетто, но субъектом мировой культуры.

Усилия по созданию театра на иврите в ситуации рассеяния евреев были беспрецедентны и трагичны. Ощущая его необходимость, габимовцы сталкивались с практической невозможностью его осуществления в силу отсутствия национально-культурной среды.

По результатам переписи 1923 года в Москве проживали 86 171 еврей⁴. Зрителями же «Габимы» стала лишь малая часть еврейского населения города.

Габимовцы с самого начала не скрывали своих далеко идущих планов. Вахтангов еще в 1919 году весьма отчетливо высказался о намерениях своих подопечных: «Студия совершенно определенно предполагает уехать в Палестину при первой объективной возможности, причем время отъезда зависит не столько от внешних условий (заключения мира, возможности спокойного и свободного проезда и пр.), сколько от внутренних причин, т.е. степени успешности ее работ. «Габима» не мыслит своей деятельности иначе как в полном единении со своим народом на его исторической родине, в Палестине, но вместе с тем не желает порывать связи с корнями, ее породившими, Московским Художественным театром. Поэтому, вероятно, и в будущем в Москве будет существовать отделение «Габимы»⁵.

Документ весьма выразительный. Его благодушная интонация дает почувствовать атмосферу тех лет, когда, несмотря ни на что, возможность московского филиала палестинского театра могла серьезно обсуждаться.

Но и в Палестине, куда мечтали вернуться артисты, их ожидала ситуация немногим лучше московской. В 1929 году, в том самом году, когда «Габима» впервые примерила на себя условия существования в Эрец-Исраэль, во всей Палестине насчитывалось немногим более 160 тысяч евреев. А культурная среда еще только зарождалась и едва ли соответствовала

тем условиям, которые делают возможным функционирование театра как общественного института.

«Габима» была выношена всей многовекковой еврейской историей, но с трудом находила точки опоры в текущей современности. Ее существование стало романтическим вызовом принципу реального и возможного. В отсутствие почвы «Габиме» предстояло самой стать почвой.

Сейчас, конечно, все разговоры о «мертвом языке» кажутся необъяснимыми. Ведь почти пятьдесят лет существует Израиль, страна, где этот язык стал языком государственным, языком культуры, повседневной жизни, политики. А в начале 20-х годов иврит возвращался к жизни прежде всего как театральный язык, язык «Габимы». Хотя даже в России короткое время выходили газеты и книги на иврите, именно театр в силу своей общественной, коммуникативной природы стал местом активной социализации языка. Возрождение иврита было вызвано ощущением целостности еврейской культуры, жадой преодоления распада и рассеяния. Гонители же «Габимы» стремились распад и рассеяние довести до логического конца.

Нельзя сказать, что премьера «Вечного жида», имевшая столь скупую прессу, прошла незамеченной. Напротив, она приковала общее внимание к театру, доселе остававшемуся в тени. Но отзывы оказались в большинстве своем весьма специфичны. Основным среди них стал жанр доноса, письменного и устного.

Протест Еврейского подотдела Отдела просвещения национальных меньшинств Наркомнаца от 13 января 1920 года, направленный в Центротeatр, — это тот документ, который, собственно, и оборвал достаточно счастливое младенчество «Габимы», когда, создавая новый театр, еще можно было рассчитывать, что судить его будут по творческим результатам:

«В Москве существует студия «Габима» на древнееврейском языке. Студийцев учат играть не на живом разговорном языке еврейских масс, а на мертвом древнееврейском языке «иврит», которым в жизни никто не пользуется, кроме разве незначительной группы буржуазной интеллигенции из кружка «любителей древнееврейского языка». Этот язык усиленно культивируется в политических целях сионистской партией и ее органом, обществом «Тарбут». Последнее пыталось даже открывать школы на этом языке «иврит», пользуясь декретом о школах на родном языке, а также тем, что отделы Наробраза плохо разбираются в еврейских делах; но

теперь со стороны коллегии Наркомпроса последовало разъяснение (на девяносто первом заседании 11 июля), что языком еврейских трудовых масс является только разговорный еврейский язык «идиш», а не древнееврейский язык «иврит». Мы считаем совершенно ненормальным такое положение, при котором орган центральной власти, орган рабоче-крестьянского правительства, призванный заботиться о просвещении трудовых масс, субсидирует из государственных средств буржуазные учреждения, имеющие целью не просвещение масс, а затемнение их посредством национально-романтической идеологии, которой проникнуто все мировоззрение поклонников этого исторического языка.

Пусть для народных масс такой театр безвреден по той простой причине, что он [им] недоступен, но целесообразно ли тратить государственные средства на удовлетворение прихоти кучки фанатиков.

Поэтому просим приостановить выдачу субсидий означенной студии «Габима». Примите во внимание еще то, что субсидия была назначена без предварительного запроса у Еврейского подотдела, что является незаконным, ибо, согласно постановлениям коллегии Наркомпроса, ни один отдел не может принимать никаких решений по делам, касающимся нерусских языков, без заключения заинтересованного подотдела»⁶.

Мне удалось выявить две идентичные машинописные копии документа. Одна хранится в Театральном архиве и музее имени Исаэля Гура при Иерусалимском университете. Другая — в фонде ЦБ Евсекций (РЦХИДНИ). Обе копии не подписаны. Однако на обороте экземпляра из партархива содержатся копии записи, сделанные влиятельными по тем временам лицами. Феликс Кон, крупный деятель революционного международного движения, в это время член коллегии Наркомнаца, начертал: «Находя, что поддержка со стороны государства театра на древнееврейском языке дает возможность использовать это для агитационных целей со ссылкой на то, что советская власть разделяет их точку зрения, так как иначе не субсидировало бы их, Отдел национальных меньшинств присоединяется к ходатайству Еврейского подотдела»⁷.

Ему вторил председатель ЦБ Евсекций Семен Диманштейн: «Вполне присоединяюсь к мнению т. Феликса Кона. Трудовые деньги не могут пойти на поддержку буржуазной прихоти»⁸.

Таким образом, на стол Луначарского легло письмо, с которым нельзя было не считаться и на которое надо было реагировать.

Заседание Центротeatра, на котором рассматривался протест, происходило 16 февраля 1920 года (Приложение I). У «Габимы» нашлись решительные защитники. Аргументы поэта-символиста Вячеслава Иванова и Якова Новомирского, представлявшего ВЦСПС в Центротeatре, во многом сходились. Новомирский: «О древнееврейском языке нужно сказать, что на нем творит меньшинство, но это меньшинство так же может участвовать в революции, как и другие». А «Вячеслав Великолепный» в тоге члена Центротeatра, ссылаясь на то, что «в Советской Республике признан и проводится в жизнь принцип культурной самостоятельности национальных меньшинств», и вовсе обвинил Еврейский подотдел в антисемитизме: «Еврейские противники национального еврейского самоутверждения, оторвавшись от еврейства как национальности и враждебно противодействуя ей в ее тяготеении к духовной самобытности, провозглашая ее стремления общественно вредными, впадают в своеобразный антисемитизм».

Выступления С.Диманштейна лапидарны, как и полагается тому, кто чувствует за собой силу. Он не собирался «вдаваться в лекции и рефераты» и по-своему милостив к обреченным, считая, что «еврейская буржуазия <...> пусть, пожалуй, благодарит, что мы не закрываем ее учреждения через ВЧК», хотя такую возможность и держал про запас.

Той концепции, что власть управляет культурой и полномочна решать ее фундаментальные, в то числе и языковые, проблемы, руководитель театра Наум Цемах противопоставил подход к культуре как саморазвивающейся системе: «Но как и в последний раз, так и ныне я заявляю, что дважды два — четыре, что Центротeatр, уделяя внимание принципу национальных меньшинств, не может решить вопроса, какой язык культуры будет в данной нации. Это вопрос самой нации в связи с дальнейшим развитием ее культурной жизни. На этом ведь и зиждется принцип самоопределения».

Надо сказать, что противники «Габимы» не отказывали ей в высоких художественных достоинствах. Правда, не всегда понятно, что они имели в виду, ведь «Габиме» в ту пору нечего было предъявить, кроме студийного «Вечера начала», первой редакции «Вечного жида» и безусловной веры в свое высокое предназначение.

Но, так или иначе, под давлением Диманштейна и при видимом нейтралитете Луначарского, который собственной точки зрения на этом заседании, как, впрочем, и впоследствии, так и не высказал, коллегия Центротсатра проголосовала за отмену субсидии. К тому же нарком первым поднял руку при голосовании, чем predetermined общий итог.

И все же позиция Луначарского не была безусловно враждебна по отношению к «Габиме», и нарком даже, по свидетельству Давида Варди, советовал, «как заручиться поддержкой высокопоставленных коммунистов, чье мнение могло оказать решающее влияние» в пользу «Габимы»⁹. Тем не менее он был бессилён против ортодоксальных нападок, и его решения колебались в такт с идеологической конъюнктурой.

(Позже Луначарский все-таки посетил «Габиму». Он посмотрел «Гадибук» 12 февраля 1922 года, когда театральная Москва была уже раскалена разговорами о спектакле. В Книге отзывов он оставил запись: «Наконец увидел, как и что играют в «Габиме». Предчувствовал и от всех бесспорно слышал, что это очень хорошо. То, что увидел, далеко превзошло ожидания. Трудно сразу отыскать слова, чтобы выразить впечатление, захватывающее и сладостное волнение от этой высокой поэзии. Но я отыщу их и скажу их»¹⁰. Но «сладостное волнение» так и не вылилось в статью. Более того, именно под руководством Луначарского летом и осенью 1924 года «Габима» была окончательно изгнана из академического рая и даже лишена статуса государственного театра.)

Плоская, суконная и агрессивная речь противников «Габимы» наводит на предположение, что эти люди вышли из газетной пробырки и сродни булгаковскому Шарикову. Но это не всегда так, а иногда и вовсе не так. Многие из них получили ортодоксальное воспитание и, воюя с ивритом как «мертвым языком», хорошо его знали. Председатель ЦБ Евсекций Семен Диманштейн даже получил в прошлом звание раввина. Заведующий Еврейским отделом Наркомнаца Аврум Мережин начинал как сионист и деятель ивритской культуры. Затем стал еще более активным идишистом. Активист ЦБ Евсекций Моше Литваков в юные годы славился талмудической ученостью, в 1902—1905 годы изучал философию, историю и литературу в парижской Сорбонне.

Здесь сработало едва ли не правило, согласно которому именно из ортодоксальной среды выдвигаются особенно пламенные ее ниспровергатели. Так, среди русских революци-

онных демократов прошлого века было немало бывших семинаристов и бурсаков.

Пламенная речь Цемаха — «если века инквизиции, мамонтовщина¹¹ разных эпох и времен не могли вырвать от нас этих четырехугольных букв, то не в состоянии будут сделать это никакие государственные учреждения своим решением» — не была услышана, и его уподобление заседания Центротейатра суду инквизиции осталось пропущенным мимо ушей.

Основные положения своего выступления Цемах повторил в жалобе, которую он направил в Президиум ВЦИК.

Парируя обвинения в том, что «Габима» стала «проводником национально-романтической идеологии», Цемах сосредоточился на защите самого иврита: «Допустим на момент, что исторический язык еврейского народа, язык древнееврейский, на котором в течение долгих веков скитаний и гонений народ творил свою не только религиозную, но и светскую культуру, вдруг стал «чужим» большинству этого народа. Вправе ли государственная власть, по праву гордящаяся своей подлинной, а не бумажной демократией, лишить меньшинство народа объективной и действительной возможности продолжать работу мысли и духа на языке тысячелетней культуры, на языке, на котором еще в 1918-м и 1919 годах изданы в изящном художественном переводе «Анна Каренина» Льва Толстого, «Дориан Грей» Оскара Уайльда, равно и другие произведения великих гениев мировой литературы — Виктора Гюго, Шекспира и т.п. В этой культурной борьбе двух языковых течений в одном народе рабоче-крестьянская власть, кому дороги интересы культуры вообще, независимо от языка, на котором она творится, обязана занять положение нейтральное <...> Кто только немного знаком с подлинной гущей еврейских народных низов, кто хоть немного соприкасался с растущими требованиями раскрепощенного годами перелома еврейского духа, тот прекрасно должен представить себе, какую неистовую реакцию против советской власти вызовет в широких еврейских массах подобное отношение к древнееврейскому языку, отношение, равное полному запрету его и способное вызвать в умах народа те печальные страницы человеческой истории, от которых веет мрачным дымом костров, на коих сжигались еврейские книги только потому, что они писаны были на древнееврейском языке»¹².

Отвергая упреки в непонятности искусства «Габимы», Цемах писал: «Наши постановки оказались доступными русско-

му зрителю правдой своего искусства и красотой своих художественных достижений. Тем более почувствует и поймет наш театр еврейская народная масса...»¹³

Деполитизируя проблему языка и выводя ее за пределы компетенции государственных органов, Цемах приходит к выводу: «Спор о языках, происходящий внутри еврейства, является чисто культурной проблемой, разрешить которую может сама жизнь и растущее самосознание широких еврейских трудящихся масс»¹⁴.

Главным своим преимуществом защитники театра считали гласность. Истина, ими утверждаемая, виделась столь бесспорной, что стоит о ней заявить во всеуслышание, как рассеется тьма незнания, ибо только в ней и могут корениться недоразумения. Кульминацией гласности стал диспут 13 марта 1920 года (Приложение II).

Основной вопрос — «Имеет ли право Центротеатр решать, какой язык искусства будет у нас языком искусства?» — был вписан Цемахом в другой, более широкий: «Музыкант может петь и творец может творить, только будучи свободным. Разве может художник творить так, как ему приказывают?» Та самая революция, в которой многие романтически видели освобождающую силу, теперь поворачивалась другой стороной. И Цемах вполне оценил значение подаваемых знаков: «Это вопрос не только «Габимы». Вы сами чувствуете, что здесь затрагивается общий вопрос».

Его оппоненты, обожествившие государственную власть, были уверены, что только она может и должна решать любые проблемы. В этом смысле за ними было ближайшее будущее. Более того, они приближали его, как могли, в слепоте своей не ведая, какую участь сами себе готовили.

Диспут проходил бурно. Ораторов перебивали отдельными выкриками с мест и заглушали общим шумом, «захлопывали» как с одной, так и другой стороны, а к концу «дело едва не дошло до драки»; по воспоминаниям Вениамина Цемаха, эсер Блюмкин так и не смог зачитать резолюцию, предложенную собранию. Можно предположить, что она звучала достаточно бескомпромиссно, чтобы быть полностью неприемлемой для крикливых представителей Евсекций.

Диспут не принес удовлетворения никому. Поэтому обе стороны продолжили действия. Одни жаждали закрепить свои успехи и сделать их необратимыми. Другие рассчитывали отстоять новое театральное дело.

После диспута о «Габимс» ЦБ Евсекций осознало всю зыбкость своей победы в Центротеатре. Стало известно, что за «Габиму» вступились весьма влиятельные лица. В этой ситуации ЦБ Евсекций оставалось апеллировать к «массам» и доказать, что его устами говорит еврейский народ. Такой случай предоставил Первый всероссийский съезд еврейских деятелей просвещения и социалистической культуры, происходивший в Москве в июле 1920 года.

Из ста восьмидесяти одного делегата коммунистов было только сорок семь. Остальные же принадлежали к разным социалистическим партиям, вплоть до самых правых. Часть делегатов представляла беспартийную массу. Несмотря на политическую разношерстность съезда, ЦБ Евсекций добилось принятия своей резолюции:

«1. Орудием политического и культурного просвещения для еврейского пролетариата всегда был и поныне остается язык только еврейский, с которым еврейский рабочий класс вырос, выступил на арену борьбы за социализм, на котором он впервые создал демократическую и светскую культуру, ныне все более и более приобретающую социалистический характер и содержание.

2. Еврейская буржуазия в целях удержания своего политического и единого господства все время пыталась и пытается навязать еврейским массам уже два тысячелетия назад вышедший из употребления в живой речи библейский язык не с реальными перспективами его действительного усвоения этими массами, а исключительно в целях препятствования развитию классового сознания еврейских рабочих, с одной стороны, и из соображений клерикально-сионистской романтики, с другой.

3. Каждая попытка возродить древнееврейский язык в каких бы то ни было еврейских культурных учреждениях, минуя при этом советские органы еврейского пролетариата, имеет целью и последствием восстановить различными окольными путями диктатуру еврейской буржуазии в культурной жизни еврейских масс.

4. Театр «Габима» по своей форме, содержанию и тенденциям, независимо от формального характера его репертуара, который диктуется руководителями этого театра печальной для них необходимостью приспособливаться к духу и направлению советской власти, культивирует в зрителях пережитки старины, вызывает в нем шовинистические переживания и настроения, и, вследствие этого, он играет реакционную и объективно-контрреволюционную роль.

5. Театр «Габима» возник еще при старом режиме для ублаговорения еврейских меценатов — биржевых спекулянтов. С устранением этого паразитического слоя с арены волей пролетарской диктатуры [руководство театра] «Габима» пытается перевести его на содержание Советской власти. Но подобные учреждения, якобы «чисто художественные», осуждены на гибель, так как [они], чуждые по языку и по классовым тенденциям живой народной массе, не могут питаться ее здоровыми соками.

6. Домогаясь получения субсидии от органов Советской власти, руководители «Габимы» преследуют не столько практические цели — «Габима» имеет источники существования, — но чисто политические цели: авторитет Советской власти для сионистско-гебраистских затей им необходим для морального давления на еврейские рабочие массы в других странах, где те же учреждения существуют на средства еврейской плутократии.

7. Вопросы искусства к вопросу о «Габиме» никакого отношения не имеют, так как здесь отвергаются не какие-либо художественные формы, тенденции или устремления, а попытка воспользоваться флагом искусства для реакционных политических целей.

8. В настоящий период социальной революции, когда искусство должно поднять боеспособность пролетариата, моральная или материальная поддержка такого учреждения, как «Габима», является преступлением¹⁵.

Таким образом, количество «преступников» увеличивалось в геометрической прогрессии. Под такое определение попадали не только те, кто поддерживал «Габиму» в ходе диспута, но и те, кто сотрудничал с театром, и, вероятно, сами зрители.

При таком классовом подходе к «вопросам языкознания» немудрено, что по Москве гулял *bon mot*: «Интернационал» в переводе на иврит звучит контрреволюционно¹⁶. Теперь уже трудно установить, кому эти слова принадлежали: то ли ЦБ Евсекций так нападало, то ли защитники иврита так отшучивались.

Тем временем жалоба Наума Цемаха получила ход и была переправлена в коллегия Наркомнаца. Таким образом, решать вопрос о том, правы ли были гонители «Габимы» из Еврейского отдела, должны были их непосредственные начальники.

Ощущая себя под надежным прикрытием, Еврейский отдел приготовил новые, еще более воинственные разработ-

ки (Приложение III). Благо, что теперь можно было сослаться на резолюцию съезда как на голос еврейских трудящихся масс.

Здесь примечательна попытка сравнить «Габиму» с Государственным еврейским камерным театром, который делал свои первые шаги в Петрограде¹⁷. Мудрецы из ЦБ решили разыграть ГОСЕКТ как козырную карту против «Габимы». Для этого театр срочно перевели из Петрограда в Москву, чтобы всем виднее были преимущества пролетарского театра. У его идеологического руля был поставлен все тот же Моше Литваков. Смысл внезапно вспыхнувшей любви к ГОСЕКТу был прост и прям: «И не «Габиме», которая воспитывает своих питомцев в атмосфере ненависти к родному языку масс и которая чужда интересам и настроениям этих масс, не ей служить резервуаром носителей новой социалистической культуры и готовить актеров и режиссеров для еврейского народного театра. Эту миссию взяли на себя Государственный еврейский камерный театр и Еврейская театральная студия, созданные и руководимые Отделом национальных меньшинств Наркомпроса при ближайшем участии Еврейского отдела Наркомнаца и ЦБ Евсекций при ЦК РКП (б). Эти учреждения действительно представляют собою первый серьезный шаг к созданию образцового еврейского театра, близкого народным массам как по языку, так и своей революционной идее» (Приложение III).

(К слову сказать, ГОСЕКТ не долго проходил в фаворитах. Уже летом 1922 года театр оказался на грани закрытия под ударом все того же вопроса о субсидиях.)

В секретном дополнении вышестоящим товарищам напоминали о том, о чем не полагалось распространяться: «Причем вопрос о необходимости ликвидации [сионистской] организации и всех ее разветвлений сознавался одинаково как отдельными руководителями партии, так и ЦК в целом. Мнения расходились лишь в одном: в методах ликвидации. Часть ЦК настаивала на бесцеремонной и, безусловно, гласной ликвидации очагов сионистской партии, другая же часть, принимая во внимание международное положение — наметившиеся дипломатические связи с Англией — и опасаясь, что гласная ликвидация сионистов может отразиться на успехах нашей советской дипломатии, нашла более целесообразным фактический разгром этой организации (путем административных репрессий, лишения субсидий, конфискации под разными предлогами имущества их культурных учреждений и т.п.). На последнем и сошлось большинство ЦК, что и от-

мечено в протоколах Оргбюро ЦК от 19 июля 1919 года и высказано во многих личных беседах представителей ЦБ Евсекций с товарищем Дзержинским и другими. Для проведения в жизнь постановления ЦК поручено было ЦБ организовать специальный подсобный орган при ВЧК — «группу борьбы с еврейской контрреволюцией» (Приложение III).

Последнее заявление было отнюдь не праздным. Уже 19 июня 1919 года в президиум Всероссийской чрезвычайной комиссии ушла депеша за подписью председателя ЦБ Евсекций С. Диманштейна: «Согласно постановлению последнего съезда еврейских коммунистических организаций и комиссариатов, утвержденному Центральным комитетом РКП, буржуазные сионистские организации подлежат ликвидации»¹⁸.

Ответ не заставил себя ждать, и уже 27 июня 1919 года на заседании ЦБ по представлению ВЧК было принято решение о создании «еврейского стола при Секретном отделе ВЧК». На работу в нем среди прочих был направлен Х. Крашинский, впоследствии один из активных гонителей «Габимы». Доказательством того, что все это были не только слова, стал арест в апреле 1920 года делегатов Всероссийской сионистской конференции, собравшейся в Москве. В середине июля 68 арестованных были освобождены по ходатайству американского общества «Джойнт». Остальные были приговорены к принудительным работам на сроки от шести месяцев до пяти лет, но были впоследствии освобождены после подписания обязательства впредь не заниматься сионистской деятельностью.

В преследованиях «Габимы» представители Евсекций были только последовательны. Они делали естественные выводы из решений высшего руководства партии и весьма логично упрекали его в непоследовательности.

Представленное Еврейским отделом письмо легло в основу решения коллегии Наркомнаца, принятого 31 июля и подтверждающего прежнюю позицию¹⁹. Таким образом, жалоба Цемаха совершила свой круг.

Заведующий Еврейским отделом А. Мережин, получив от коллегии полную поддержку, переправляет ее решение «В коллегию Наркомпроса товарищу Луначарскому» со следующей рекомендацией: «Наркомнац полагает, что характер ответа Наркомпроса на ходатайство театра «Габима» должен быть таков, чтобы раз и навсегда исключить возможность дальнейших с его стороны домогательств»²⁰. Добивать так, чтобы и пожаловаться уже больше не смогли.

На всю эту бурную деятельность — и даже в значительной степени не ведая о ней — защитники «Габимы» ответили заявлением, адресованным В.И.Ленину и подписанным К.С.Станиславским, Ф.И.Шаляпиным, В.И.Немировичем-Данченко, А.Я.Таировым, К.А.Марджановым, О.В.Гзовской, В.А.Нелидовым, С.М.Волконским, Н.Е.Эфросом, С.А.Поляковым, В.С.Смышляевым, Ю.К.Балтрушайтисом, В.М.Волькенштейном, Ю.С.Сахновским, В.Г.Сахновским:

«Мы, нижеподписавшиеся, московские деятели искусства, обращаемся к Вам, Владимир Ильич, как к государственному человеку, стоящему на страже точного исполнения не только буквы, но и духа закона в советской России, со следующим заявлением по поводу постановления Центротейатра о лишении древнееврейской студии «Габима» в этом году той субсидии, которая ей выдавалась постановлением Сметной комиссии того же Центротейатра в 1919 году. Мотивы, которые побудили нас обратиться к Вам, следующие:

1) Мы, деятели русского искусства, не можем молча пройти мимо той явной художественной несправедливости и того нарушения советского принципа национального самоопределения, хотя бы в сфере творчества, которые несомненно имеют место в означенном постановлении Центротейатра.

2) Постановление Центротейатра о лишении «Габимы» субсидии было вызвано исключительно протестом Комиссариата по еврейским делам, продиктованным старой борьбой внутри еврейства между сторонниками жаргона и древнееврейского языка. Нас, работников русского искусства, не может касаться это внутреннее дело еврейского народа, но когда из-за этой борьбы гибнет живое творческое начинание в области искусства театра, а приговор ему выносится от имени той рабоче-крестьянской власти, в сотрудничестве с которой течет наша работа, то мы, деятели художеств, чувствуем моральное обязательство сделать все возможное для восстановления нарушенной справедливости.

3) Лишение субсидии театральной студии при настоящих условиях дела является фактически ее закрытием и постановление Центротейатра является фактически закрытием студии «Габима», если только не думать, что само государство толкает деятелей «Габимы» на путь меценатства со всеми нежелательными и нездоровыми явлениями, отошедшими уже в область предания.

4) Для нас, деятелей искусства, единственным мерилom в решении этого вопроса является художественная ценность

того или иного театрального начинания. В этом отношении ценность «Габимы» для нас бесспорна, то есть при попытке создать национальный еврейский театр со свойственными ему формами и задачами она представляет собою высший пример истинного достижения, независимо даже от вопросов языка и национальности.

Не оспаривалась эта художественная ценность и в Центротейатре, постановление которого о лишении «Габимы» субсидии было вызвано чисто внешними причинами и разошлось с постановлением и мнением его центрального органа — Научно-художественной коллегии ТЕО.

5) Для нас вопрос о субсидии «Габиме» есть вопрос не о тех или иных денежных суммах, а вопрос нашей художественной совести и долга по отношению к совершенной несправедливости в сфере творчества и искусства. Русское искусство в долгу перед еврейскими деятелями искусства, во времена царизма, во времена национальных гонений лишенными насильственно народной, национальной почвы для развития творчества. Вершины творчества общечеловечны, но покоятся они всегда на народной почве, и в национальном своеобразии-многообразии форм искусства — его непреложная ценность и прелесть. Вот почему мы, деятели преимущественно русского искусства, обращаемся к Вам, Владимир Ильич, с просьбой внести в Совет Народных Комиссаров вопрос о «Габиме» и настоять на отмене вынесенного постановления Центротейатра»²¹.

Письмо Ленину стало поворотным моментом в истории с субсидией. Мнением Станиславского, Немировича-Данченко, Шаляпина советская власть не могла пренебречь. Ссылки на него отныне становятся решающим аргументом при рассмотрении дела «Габимы».

Возникает проблема датировки этого документа. На той копии, что хранится в Театральном архиве и музее имени Израэля Гура, дата не проставлена. Вероятно, заявление было вызвано к жизни неудовлетворенностью результатами мартовского диспута. Можно предположить, что оно могло быть составлено самое раннее весной 1920 года. Самый поздний срок устанавливается с большей достоверностью. Пройдя через руки Каменева и Ленина, оно попало на стол Сталина, который и принял соответствующее постановление 4 декабря 1920 года. Но широкий круг театральных лиц, подписавших документ, дает основания датировать его началом сезона, то есть осенью 1920 года. Тем более что Станиславский, чье имя стоит первым среди подписавших, 1 октября начал в поме-

шении «Габимы» занятия с учениками четырех студий («Габимы», Армянской²², студий Вахтангова²³ и Михаила Чехова²⁴) и продолжал вплоть до двадцатых чисел апреля 1921 года. Наше предположение подтверждается и тем, что информация о заявлении просочилась в печать только осенью. Так, газета «Жизнь искусства» от 19 ноября сообщила: «На имя Председателя Совета Народных Комиссаров тов. Ленина поступило заявление за подписями Шаляпина, Станиславского, Немировича-Данченко, Таирова, Гзовской, Марджанишвили и других видных деятелей искусства по поводу постановления Центротейатра о лишении студии «Габима» субсидии. Заявление является горячим ходатайством о пересмотре постановления Центротейатра»²⁵.

Авторы письма напоминали, что, оказав честь новой власти своим сотрудничеством, они вправе рассчитывать, что власть будет следовать определенным нормам культурного поведения, которые тогда еще считали единственно возможными. Твердые интонации письма были, вероятно, услышаны.

Борьба за «Габиму» в начале 20-х годов стала одним из немногих случаев консолидации театральных сил Москвы, пребывавших в жесткой идейно-художественной конфронтации. Объединяло и сочувствие «Габиме», и понимание того, что затронуты сами основы существования театра. Под угрозой оказалась свобода искусства. То, что прямое вмешательство в творческие дела, увязывание идеологических требований с экономическими санкциями является опасным прецедентом, было ясно не только Цемаху.

Письмо было отправлено. Письмо было получено и прочитано. Сам Цемах впоследствии вспоминал: «На записке деятелей искусства Ленин лично надписал о желательности продолжения спектаклей «Габимы»²⁶. К сожалению, наши поиски оригинала заявления с ленинской резолюцией оказались безуспешными. Но весь ход последовавших затем событий подтверждает рассказ Цемаха.

Габимовцы не ограничились официальной жалобой и диспутом. Слишком многое было поставлено на карту. Они бросились стучаться во все им известные двери. Не случайно доклад заведующего Еврейским подотделом Наркомпроса С.Томсинского на Первом всероссийском съезде еврейских деятелей просвещения и социалистической культуры был целиком посвящен «кампании закулисных ходатайств, нашептываний и обивания порогов, поднятой руководителями сионистско-гебраистского театра»²⁷.

Но то, что для одних выглядело нашептыванием, для других было отчаянным воплем о спасении. С ним обращались к тем, кто персонифицировал русскую культуру в целом.

Наум Цемах едва ли не на следующее утро после обсуждения в Центротeatре направился к Федору Шаляпину. Сам Цемах впоследствии так вспоминал об этом:

«На следующее утро я встал после плохо проведенной ночи, полной кошмарных снов. Около десяти часов утра я, усталый, вошел в красивый дом Федора Шаляпина, что на Смоленском бульваре. Так как слова Диманштейна предвещали громадную опасность, я решил не соблюдать нужного этикета и вручил судьбу свою провидению — Шаляпину.

Я сказал ему:

— Дошло уже до крайностей... Помогите мне спасти «Габиму». Надо ее освободить от опеки Евсекций.

И я рассказал ему суть разгоревшегося вчера спора.

— С большим удовольствием я готов сделать все, что в моих силах, — откликнулся Шаляпин.

Он стремительно встал со своего места.

Я сказал:

— Кому я могу пожаловаться на вопиющую несправедливость, если не вам, чуткому уху, знающему все тайны пения? Пойдите в Кремль, поговорите с Львом Каменевым. Скажите ему от имени всего русского театра, чтобы оставили в покое «Габиму» и разрешили продолжать начатое <...>

— Сделаю все возможное, Наум Лазаревич, — ответил он мне голосом, исходящим из глубины души. — Вы, к счастью, пришли вовремя. Сегодня в одиннадцать утра я отправляюсь в Кремль, приглашен туда петь. Я не забуду вашу просьбу. Будьте уверены, мы еще вместе будем петь «Хатиква». Ждите меня тут, в моем доме. Я не задержусь в Кремле, не буду там пить и играть в карты. Моя библиотека и диван в полном вашем распоряжении <...>

Прошло несколько часов <...> появился Шаляпин. В его глазах были радостные искорки:

— Ваши дела устроены... Есть надежда на лучший исход... Политбюро обсудит вопрос. Вы будете приглашены на беседу ко Льву Каменеву в субботу, к десяти часам утра. Вы лучший ходатай, чем я, «гой». Сумеете объяснить, что нужно для нормального существования «Габимы»... Но так как я добровольно впрягся в колесницу «Габимы», я объяснил еврею Каменеву сущность вашего театра. Я подчеркнул, что это законный хлеб и ваш «внутренний хлеб», как вы мне рассказали...»²⁸.

Позже ходатаем стал Максим Горький. Вахтанг Мчеделов привел его на спектакль «Вечный жид» (25 февраля 1921), который произвел столь сильное впечатление, что писатель еще дважды посетил спектакль и написал эмоциональную, почти экзальтированную статью, опубликованную в журнале «Театр и музыка» (1922, № 1—7). Как вспоминает Давид Варди, «с тех пор Максим Горький стал преданным другом «Габимы». Он помог нам завоевать много новых друзей, говорил о нас добрые слова членам Совнаркома и подготовил их к обсуждению вопроса о «Габиме» в Исполкоме»²⁹.

О дружеских, доверительных отношениях Горького и габимовцев свидетельствуют документы, хранящиеся в архиве А. М. Горького.

После посещения «Габимы» Горький дарит театру две книги художника Е. Лилиана с приветственной надписью. Цемах отвечает письмом от 8 марта 1921 года: «Глубокоуважаемый Алексей Максимович! Благодарю Вас сердечно от имени «Габимы» за Ваше любезное внимание — за присланные книги. «Габима» бесконечно тронута и польщена Вашим добрым к ней отношением, Вашим ободряющим приветом, особенно дорогим и ценным для нас в трудное для нас время»³⁰.

Позже, уже в Берлине, Горький дал интервью известному еврейскому писателю Шолому Ашу, опубликованное в газете «Форвертс» 20 апреля 1922 года, где уже не стеснялся в выражениях: «Борьба, которая ведется против гебраизма, против еврейских школ и, главным образом, против лучшего театра, который существует в России — против «Габимы», — является идиотизмом и варварством»³¹.

Среди ходатаев за «Габиму» необходимо отметить Льва Каменева. Из вождей он единственный стал искренним почитателем театра: «На премьерах «Габимы» московского раввина Мазэ можно было видеть рядом с членом Политбюро Каменевым, и они удовлетворенно кивали друг другу головами»³².

22 октября 1922 года после «Гадибука» он оставил в Книге отзывать запись: «Воплотить в трех актах душу народа, великого в своих достижениях и в своих страданиях, — громадная заслуга перед миром. Творцы «Габимы» достигли этого и вписали тем свой труд в историю культуры навсегда»³³.

Участие Сталина в судьбе «Габимы» можно было бы считать чисто аппаратным. В комбинации необходимости исполнить ленинское поручение и желания насолить настырным активистам из ЦБ, казалось, не оставалось места для реальной «Габимы». Тем не менее в эмигрантской печати промелькнуло

сообщение о том, что «и наркомпрос (народный комиссар просвещения) А.Луначарский и наркомнац (народный комиссар по делам национальностей) Сталин (Джугашвили), посетившие театр, дали о нем восторженные отзывы»³⁴.

В конфиденциальных хлопотах активное участие принимала и Ольга Каменева (заведующая Театральным отделом Наркомпроса), о чем свидетельствует жалоба Х.Крашинского в ЦБ Евсекций, ориентировочно датируемая серединой 1920 года: «Под гораздо более счастливой звездой родился древнееврейский театр «Габима». Его «благородная» цель обслуживать кучку еврейских спекулянтов и буржуазной интеллигенции, видимо, нашла живой отклик в душе т. Каменевой, и она буквально надоедала президиуму коллегии Нацмена при ТЕО, членом которого я состоял, запросами «о неимении препятствий к субсидированию «Габимы» <...> Предлагаю ЦБ [Евсекций] сделать из этого сопоставления соответствующие выводы»³⁵.

Среди защитников «Габимы» оказался и Мейерхольд. «Древнееврейские сионисты не успокоились и, пользуясь активной поддержкой таких «коммунистов», как Мейерхольд, продолжают добиваться государственной субсидии»³⁶, — пеняло ЦБ Евсекций.

Властные полномочия Мейерхольда, осенью 1920 года возглавившего Театральный отдел Наркомпроса, еще более возросли после 5 ноября, когда был фактически ликвидирован Центротеатр. Но и сама проблема к этому времени вышла из компетенции театральных органов. Ею теперь занимались партийные верхи. Свидетельствует Давид Варди:

«Однажды Наум Цемах сказал мне:

— Приготовься, Варди, завтра мы с тобой пойдем в Наркомнац. Сможешь вблизи увидеть Иосифа Сталина, секретаря Коммунистической партии.

Цемах знал меня и что мне любопытно посмотреть на партийных лидеров. При разных обстоятельствах я слышал речи Ленина, Троцкого и других.

На следующий день мы пошли в Наркомнац. Он помещался в старом здании, стоящем на холме, недалеко от Тверского бульвара. Войдя в длинную и широкую приемную, гудящую от суетящихся в ней людей, мы остановились в нерешительности. Со всех сторон хлопали двери, и какие-то люди быстро переходили из комнаты в комнату. Комиссары в кожаных пальто и фуражках с неизменными серпом и молотом, с папками под мышкой суетились тут и там, уходили и возвращались. Вдруг Цемах схватил меня за руку и потащил в угол приемной:

— Спрячемся... Один «из наших»... Из Евсекции... Увидит нас и испортит нам все дело.

К счастью, тот прошел мимо и не заметил нас. Мы оправились от испуга и начали снова пробираться в центр приемной, где и угодили прямо в распростертые объятия другого члена Евсекции, который как бы в шутку преградил нам дорогу:

— А вы что здесь делаете?

Это был один из наших «хороших» знакомых из «Поалей Цион», ныне известный как один из главных противников «Габимы» и иврита вообще.

Цемах покраснел. Он решил увильнуть от ответа:

— Так просто, зашли посмотреть здание.

— Да? Посмотреть здание? Только и всего? — спросил тот с иронией. — Значит, вы не пришли сюда искать поддержки вашего «древнееврейского театра»?

Нам повезло, и в эту минуту мы увидели Всеволода Мейерхольда. Тот человек знал, что Мейерхольд — друг Вахтангова и «Габимы», и быстро ушел.

— Что вы хотите? — спросил Мейерхольд. — Я могу вам чем-то помочь?

Мы объяснили ему, в чем дело.

— Это проще простого, — сказал Мейерхольд. — Вы должны обратиться прямо к товарищу Сталину. Он наверняка слышал о вашем театре от вашего режиссера Вахтанга Левановича Мчеделова и от Максима Горького»³⁷.

И Мейерхольд положил руки нам на плечи и повел прямо в кабинет к Сталину, открыл нам дверь, а сам ушел. Мы увидели большую, почти пустую комнату. Недалеко от окна за столом сидел человек и что-то писал, целиком погруженный в свое занятие. Мы дошли до середины комнаты и поняли, что он нас не замечает, и остановились, чтобы не мешать ему. Цемах осторожно, одними губами, неслышно прошептал мне:

— *Это он!*

В ту же минуту пишущий человек почувствовал наше присутствие, поднял правую руку, погладил кончик усов и продолжил писать. Некоторое время мы стояли, не зная, что делать. Наконец, Цемах решился и кашлянул. Пишущий человек быстрым движением повернулся к нам и спросил:

— А вы зачем здесь?

— Мы, собственно... Известно ли товарищу... что...

Сталин снова обратился к лежащей перед ним бумаге и сказал как будто добродушно:

— Хорошо, хорошо, хорошо! Зачем вы сюда пришли?

Цемах, который, как обычно, подготовил речь, чтобы прочитать ее перед наркомнацем, смешался и не мог вымолвить и слова.

— Кто вы и зачем вы пришли? — продолжал нетерпеливо спрашивать Сталин. — Вы же видите, я занят.

— «Габима», первый театр нашего народа, ставит пьесу из жизни хасидов... — собрался с силами Цемах и начал произносить свою речь: — Хасидизм есть массовое движение нашего народа, демократическое движение, которое было... И мы ставим об этом пьесу... То есть Вахтангов из Художественного театра Станиславского ставит, то есть он помогает нам ставить...

Сталин вдруг с улыбкой прервал его:

— К чему речи? Ведь вы держите в руках бумагу, давайте ее сюда, посмотрим, что в ней написано.

Цемах быстро подошел к столу и положил на него наш мандат. Однако Сталин не спешил прочитать «бумагу» и продолжал писать. Цемах вернулся ко мне и прошептал:

— Боюсь, что все пропало. Наверное, уже донесли. Странное поведение!

— Что вы там сказали? Это вы со мной? — спросил Сталин с серьезным лицом.

— Нет, это я с товарищем из нашего театра, то есть мы вместе участвуем в этой хасидской пьесе. В бумаге все сказано.

Сталин взял бумагу и прочитал ее, испытующе посмотрел на нас и окунул ручку в чернильницу.

— Быть или не быть! — почти беззвучно прошептал Цемах.

Сталин написал что-то на бумаге, протянул ее Цемаху, поглаживая пальцами кончики больших усов, и сказал:

— Утвердил, утвердил. Я слышал о вашей работе, слышал!

Цемах поклонился, сделал шаг и из вежливости и от волнения сказал:

— Большое спасибо за помощь и за внимание. Мы этого не забудем. Наш народ никогда не забудет этого!

Сталин вернулся к своей работе, но улыбка все еще оставалась у него на губах. Когда мы наконец вышли из кабинета Сталина, Цемах вздохнул свободнее и сказал:

— Он наводит жуткий страх, главным образом своими усами. Но у него есть чувство юмора. Кажется, он немного шутил? Хотя в какой-то момент мне показалось, что сейчас он

велит нас арестовать. Ну, слава Богу, все закончилось хорошо.

— Не только для нас все закончилось хорошо, — сказал я. — Теперь мы с полным правом можем сказать, что по приказу Ленина и за подписью Сталина мы получили благословение на постановку хасидской пьесы «Гадибук».

— Да, — подытожил Цемах нашу встречу со Сталиным. — Историческое событие»³⁸.

Парадокс сюжета и курьез судьбы заключены в том, что в роли *deus ex machine* выступил будущий «отец народов» — Иосиф Сталин. Впечатляет тот мистический ужас, который охватил просителей во время аудиенции. А ведь то был всего лишь Сталин 1920 года, у которого все еще было впереди, в том числе и антисемитские кампании, и «Вопросы языкознания».

В бывшем партархиве сохранилась подписанная Сталиным копия решения от 4 декабря 1920 года, адресованная в ТЕО Наркомпроса: «В отмену постановления коллегии Наркомнаца от 31-го июля 1920 года выражаю свое согласие на выдачу субсидии древнееврейскому театру «Габима». Народный комиссар по делам национальностей И. Сталин»³⁹.

Резолюция Сталина была для ЦБ громом среди ясного неба. И все же реакция последовала незамедлительно. Пришла пора писать жалобы Евсекциям. Уже в тот же день, 4 декабря 1920 года, буквально еще не просохли чернила сталинского автографа, как протест ЦБ Евсекций уже последовал в Оргбюро: «Протестуя против самой мысли насаждения древнееврейского театра и культуры авторитетом государственной власти, мы считаем абсолютно недопустимым вмешательство в это дело товарища Сталина помимо Евсекции. Одно из двух, или ЦБ не нужно, тогда его нужно устранить, или оно нужно — тогда никто не должен без заключения ЦБ, а в случае разногласия с ним — без заключения ЦК, решать подобные вопросы, хотя бы это был наркомнац и член ЦК. Необходимо для еврейской буржуазии и реакционеров закрыть пути для борьбы против еврейских народных масс»⁴⁰.

7 декабря следующий документ полетел в адрес Политбюро. В нем ЦБ уже протестовало от имени «всех еврейских советских и партийных учреждений»⁴¹.

Со дня на день должен был состояться пленум ЦК. К нему готовились все стороны, и каждая рассчитывала на его поддержку.

Итак, Еврейский отдел Наркомнаца восстал против своего народного комиссара. Для того чтобы этот «праздник



Урок иврита.

Сидят: В.Цемах, Ш.Цемах, Р.Ротшерк (учитель иврита);
стоит Н.Цемах. Белосток. 1911



Участники спектакля «Слушай, Израиль» О.Дымова. Белосток. 1912



Участники спектакля «Мораль для дурной молодежи» Ж.-Б.Мольера. Белосток. 1912

„Neue Wiener Bühne“, IX., Wasagasse Nr. 33:



Szene am Friedhof (III Akt).

Montag, den 1. September 913

gelangt durch die hebräische Künstler-Gesellschaft „HABIMO“

הבמה החדשה

das neue Drama

Der ewige Wanderer

הנודד הנצחי

in 3 Akten mit Prolog vom berühmten Schriftsteller

OSIP DIMOW in seiner Anwesenheit

zur Aufführung.

Программа спектакля «Вечный жид» О.Дымова.
Вена. 1913



М.Гнесин и Н.Цемах.
Москва. 1917



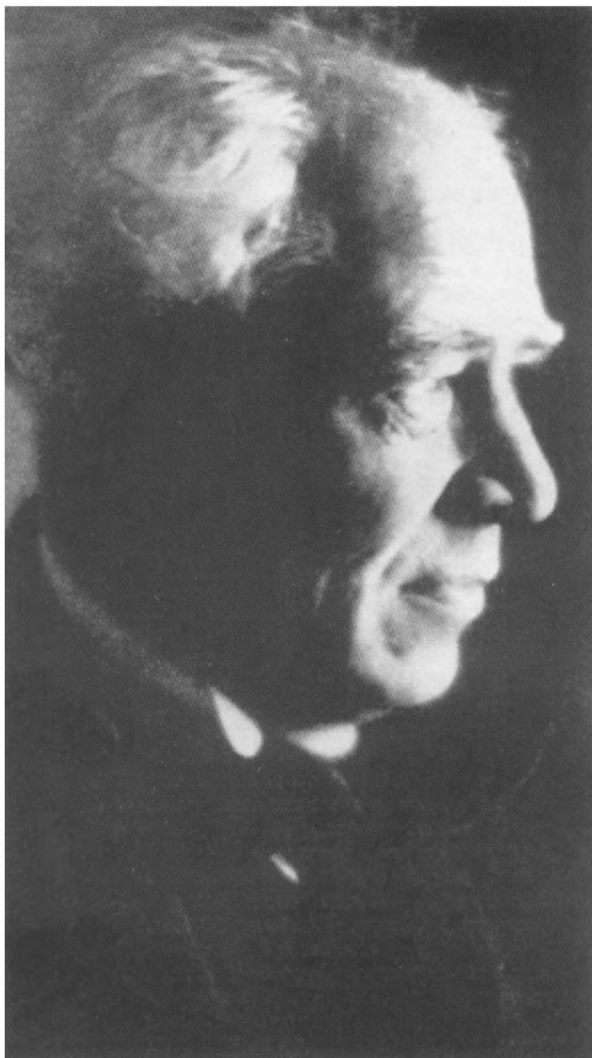
Н.Цемах. Москва.
1916



Х.Ровина, Н.Цемах и М.Гнесин. Москва. 1918



М.Гнесин, Н.Цемах и Х.Ровина. Москва. 1918



К.С.Станиславский



Ф.И.Шалин



Л. В. Мчедлов

Труппа «Габимы».
Москва. 1917



С.Ан-ский



Х.Бялик





**Зрительный зал на премьере спектакля «Вечер студийных работ».
Москва. 1918**





Н.Цемах и А.Волынский. 1923



Труппа «Габимы» в фойе театра на Нижней Кисловке



Е.Вахтангов. 1918



Гених (В.Цемах), Ханан (М.Элиас).
Первый акт



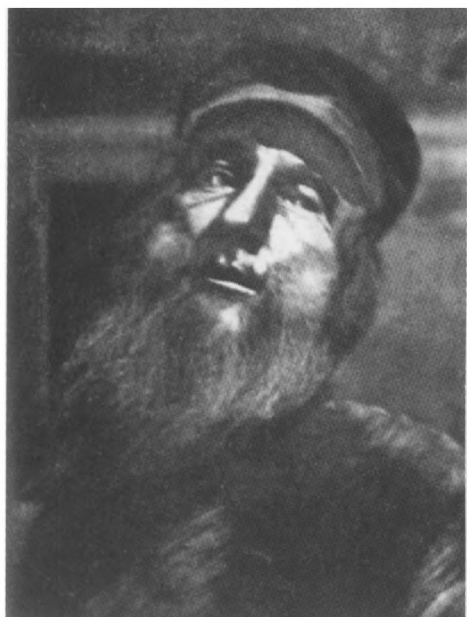
Ц.Бен-Хаим, Ц.Фридланд и А.Барац (Батланы).
Первый акт

«Гадибук»



Г.Чечик-Эфрати (Служка).
Первый акт

«Гадибук»





Х.Ровина (Лея). Первый акт

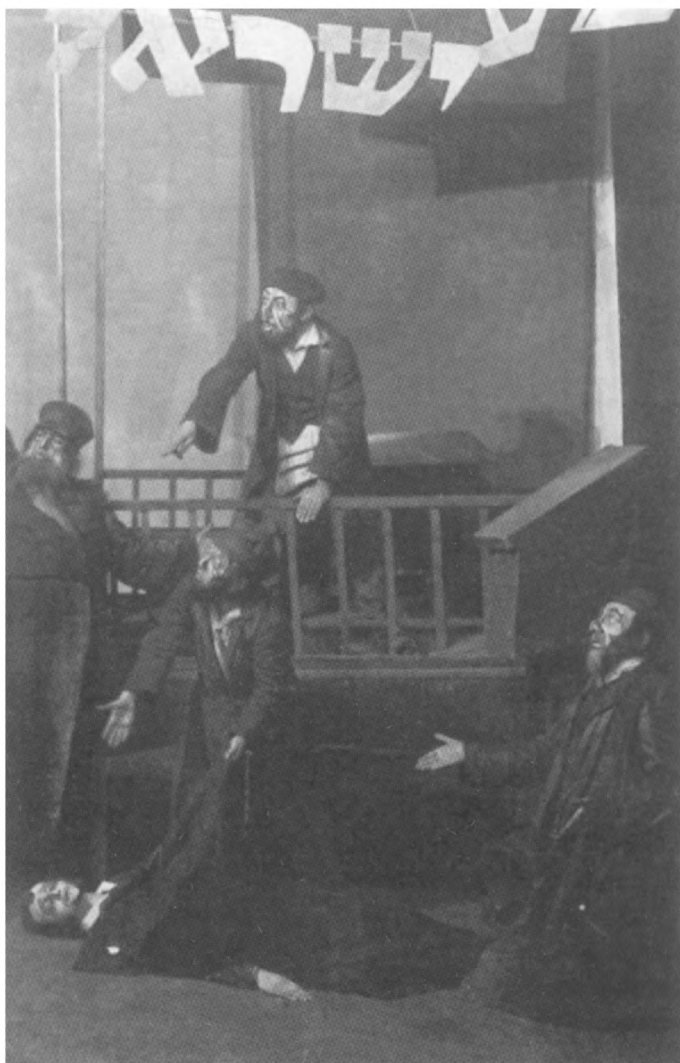
← М.Гнесин (Сендер)

А.Прудкин (Прохожий)

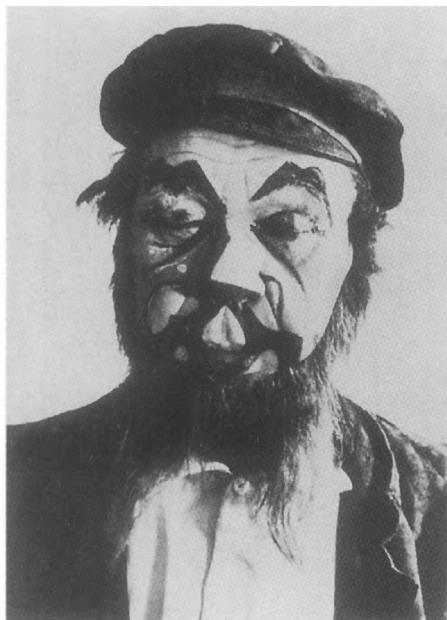
А.Барац, Г.Чечик-Эфрати, Ц.Бен-Хаим
(Батланы). Первый акт

«Гадибук»





Смерть Ханана. Финал первого акта



А.Мескин (Слепой нищий). Второй акт

Х.Гендлер, Н.Виньяр
и А.Факторович
(Нищие старухи).
Второй акт







Сцена из второго акта

«Гадибук»



Б.Шнайдер (Учитель) и Ц.Рафаэль (Жених). Второй акт



Х.Ровина (Лея). Второй акт

«Гадибук»



Н.Цемах (Цадик) и Ц.Фридланд (Служка). Третий акт



Сцены из третьего акта

«Гадибук»



**И.Бертонов
(Прохожий).
Третий акт**



А.Прудкин (Прохожий) и Х.Ровина (Ляя). Третий акт



Финал спектакля

«Гадибук»



Труппа «Габимы». Москва. 1923



Н.Цемах в своем кабинете в «Габиме». 1923

неповиновения» стал массовым, уже прямо в день пленума председатель Еврейского отдела А.Мережин в обращении к коллегии Наркомнаца, то есть инстанции, стоящей непосредственно над ним, требует поставить вопрос об отмене решения их общего начальника — наркома по делам национальных меньшинств — на пленуме ЦК.

Забота о чести мундира выдвигается, пожалуй, как единственная мотивировка: «Это постановление несомненно будет использовано как доказательство того, что Еврейский отдел Наркомнаца не выражает принципов советской власти в области еврейской работы, вследствие чего деятельность Евотдела будет лишена необходимого советского авторитета»⁴².

Протокол заседания пленума ЦК РКП(б) от 8 декабря 1920 года весьма скуп на подробности. В присутствии Ленина, Каменева, Крестинского, Сталина, Преображенского, Серебрякова, Держинского, Томского, Рыкова, Бухарина, Рудзутака, Артема, Зиновьева, Раковского была разыграна вечная мистерия российской политической жизни под названием «Слушали — Постановили»:

«Слушали:

Протест ЦБ Евсекций против постановления т. Сталина о выдаче субсидий («сионистам» зачеркнуто. — *В.И.*) на содержание древнееврейского театра «Габима».

Постановили:

(Утвердить постановление т. Сталина о выдаче субсидий театру «Габима» зачеркнуто. — *В.И.*) Протест оставить без последствий»⁴³.

Увлекательна редактура, когда слово «сионистам» еще возможно в положительном контексте, но уже нежелательно. Как и предпочтение обезличенного «Протест оставить без последствий» прямому высказыванию: «Утвердить постановление т. Сталина о выдаче субсидий театру «Габима».

В тот же день Л.Каменев, едва дождавшись результатов обсуждения (может быть, и не дождавшись), переправляет в Центротeatр копию заявления деятелей литературы, театра, музыки и художеств по поводу «Габимы», к которому «всецело присоединяется»⁴⁴. Там же приводится и резолюция Сталина.

В свою очередь ЦБ Евсекций на следующий день после обсуждения вопроса на пленуме получило выписку из протокола от 8 декабря 1920 года за подписью Крестинского, которую и обсудили на заседании 9 декабря. Даже сквозь протокол угадывается специфическое состояние умов, сочетание

растерянности и наглости. Так, Чемеринский тут же предложил в резолюции ЦБ отредактировать решение пленума ЦК и свести его к «единовременной» субсидии. Его не поддержали, но постановление оттого не стало компромиссным:

«Заслушав выписку из протокола пленума ЦК от 8 декабря 1920 года за №16/70 об оставлении без последствий протеста ЦБ Евсекций против постановления тов. Сталина о выдаче субсидий древнееврейскому театру «Габима», ЦБ считает самое постановление крупной, ничем не обоснованной политической ошибкой и уступкой еврейским спекулянтам и буржуям во вред еврейским рабочим массам и нашей партии и протестует против того, что при решении этого вопроса не присутствовал представитель ЦБ.

О постановлении сообщить местным организациям с предложением выносить по этому поводу резолюции и присылать их в ЦК.

Просить Политбюро настоящий протест ЦБ сообщить пленуму ЦК»⁴⁵.

Угроза обратиться к местным организациям не осталась втуне. Уже в январе в Ростове была проведена «еврейская беспартийная рабочая конференция», которая приняла резолюцию, основанную на принципе, ставшем классическим: не видели, не читали, но единодушно и гневно осуждаем. Организованное сверху возмущение народных масс впоследствии стало нормой советской политической и культурной жизни. Тот ранний образец «мнения народного» выглядел так: «Конференция выражает свое глубокое возмущение по поводу того, что еще в настоящее время бывшее еврейское купечество и спекулянтская денежная буржуазия позволяет себе в культурную кузницу рабочего, где он кует новый пролетарский мир, вносить остатки ее реакционных замашек и извращенной роскоши, в виде древнееврейского театра «Габима» в Москве, за которой кроется попытка контрабандой, под маской чистого искусства, демонстрировать программу ее антипролетарской, следовательно — контрреволюционной, ныне ликвидированной сионистской партии. Конференция предлагает Евсекции передать Еврейскому подотделу при Наркомпросе единодушный протест конференции против того, что «Габима» и подобные ему организации еще субсидируются, а не ликвидированы советской властью»⁴⁶.

Может быть, свирепый тон и угроза поднять местные организации привели к тому, что пленум еще раз вернулся к вопросу о «Габиме» всего лишь несколькими днями позже.

На заседании 17 декабря принимается решение, подтверждающее прежнее решение пленума, в свою очередь подтвер-

ждающее решение Сталина: «Подтвердить прежнее постановление ЦК без вторичного внесения этого вопроса в ЦК»⁴⁷.

Счет времени идет буквально на минуты. Заседание пленума еще продолжается, а по личному распоряжению Луначарского в Наркомнац летят депеши. Интересно, что вопрос рассматривается высшим органом партии — пленумом ЦК, а Луначарский запрашивает «в срочном порядке, какое разрешение получил вопрос о студии «Габима» тов. Сталиным». Особенно выразительно выглядит приписка, внесенная от руки в машинописный текст: «в последнее время»⁴⁸.

Трудно сквозь строки протоколов увидеть, что реально происходило за партийными кулисами. Иронический взгляд со стороны можно обнаружить в статье, опубликованной в еврейской газете «Ди Идише Штим», выходящей в Ковно (Литва). Переводы ее фрагментов хранятся в габимовской папке ЦБ Евсекций:

«Война достигает небес. Обе стороны атакуют высшие инстанции: каждый хочет захватить [нрзб] — Ленина.

И вот чудо с небес! Цемах победил. «Габима» привлекла к себе также и главу российского Советского правительства. Ленин против Калинина и Бухарина постановил, что «Габима» получает субсидии наравне с другими театрами.

Еврейский комиссариат проигрывает борьбу, но не хочет капитулировать, он хочет сделать хорошую мину при плохой игре и поэтому посылает протест от имени еврейского пролетариата, что, мол, весь еврейский пролетариат готов подняться как один человек против Советской власти из-за того, что Ленин вместе со всем «Советом обороны» совершил преступление против еврейских пролетарских масс.

Но Ленин, который не испугался Колчака, Деникина и Юденича, также не испугался и еврейского комиссара Мережина и разрешил «Габиме» в центре Москвы, в самом сердце русской пролетарской революции, — играть и даже на древнееврейском языке.

И здесь начинается комедия. Еврейские руководители Евсекций, которые работают одновременно в Наркомпросе, известные гг. Мережин, Страшун, Гринберг (один из самых лучших евреев среди этих людоедов), Левитан и др. заявили ультиматум, что если т. Ленин не откажется от своего решения, они принуждены будут оставить свои посты.

Не знаю, как теперь обстоит дело в Москве. Ушли ли гг. Страшун, Гринберг и Левитан или нет, но «Габима», наверное, и теперь осталась.

<...> Поддерживали «Габиму» если не открытой субсидией, то декорациями, костюмами и т.д. Правительственная пресса всегда давала самые теплые рецензии о представлениях в «Габиме». В книге, которая вышла к новому году о «Красной Москве»⁴⁹, «Габиме» предоставлено лучшее место среди театров, даже преувеличенное, как всегда, по отношению к невинно преследуемым.

При таком общем настроении Еврейский комиссариат чувствовал себя побежденным <...> и всегда старался поддерживать свои преследования «Габимы» резолюциями различных еврейских коммунистических собраний, съездов <...>

Цемах, или «Наум Лазаревич», мобилизовал всех своих приверженцев среди артистического и коммунистического мира и принялся за работу. Полтора года продолжалась борьба. Во всех инстанциях велась война. Она проникла и в Кремль. Все ответственные в «сферах» лица поставлены на ноги... Шаляпин, Горький, Каменев, Малкин и Сталин — все ходили, бегали, хлопотали, протестовали, доказывали...»⁵⁰

Решение пленума ЦК о субсидии было спущено в Наркомпрос, вероятно, с пожеланиями насчет упрочения самого статуса «Габимы». Так возникла идея, авторство которой документально установить не удалось, заключающаяся в том, чтобы дать театру титул академического и переподчинить Управлению государственными академическими театрами и Академическому центру, объединявшему научные и творческие организации.

19 февраля А.В.Луначарский отправляет заведующему АКТЕО Е.К.Малиновской следующее предписание:

«Согласно решению народного комиссара по делам национальностей т. Сталина, «Габима» должна пользоваться государственной поддержкой.

Ввиду этого предлагаю Вам принять студию «Габима» в Ваше ведение с тем, чтобы политкомом в «Габиме», ответственным за репертуар, был приглашен т. Малкин»⁵¹.

Так в качестве коммунистического «дядьки» (политком) к габимовцам был приставлен партработник Б.Малкин, призванный гарантировать хорошее поведение театра. Но «дядька», судя по выше цитированной статье и по письму Цемаха Горькому, был совсем не грозный, а скорее добродушно-хлопотливый. В пользу Малкина говорит и энергичное нерасположение к нему ЦБ Евсекций. Хотя сам прецедент назначения красных комиссаров в театр как к «военспецам» был вполне зловещий и впоследствии привел к созданию политсоветов при театрах.

Кроме того, позиции ЦБ Евсекций были ослаблены тем, что в феврале 1921 года Диманштейн был лишен должности и выведен из состава ЦБ. Для оставшихся такой поворот событий довершал удар. На заседании 22 февраля товарищи заслушали «сообщение т. Левитана о том, что древнееврейский театр «Габима» включается в сеть академических театров по представлению Наркомпроса», и стойко решили:

«Энергично опротестовать это постановление Наркомпроса перед Оргбюро ЦК, одобрить постановление Еврейского подотдела Наркомпроса, поставить этот вопрос в коллегии Наркомпроса, предоставив заведующему еврейским подотделом тов. Левитану определить свое дальнейшее поведение в зависимости от отношения в коллегии Наркомпроса к этому вопросу.

Потребовать от «Правды» поместить на началах предсъездовской дискуссии статью в защиту нашей резолюции о «Габиме»⁵².

24 февраля Михл Левитан, заведующий Еврейским подотделом, направляет свой протест непосредственно в коллегию Наркомпроса:

«Еврейский подотдел протестует самым решительным образом против состоявшегося постановления о признании «Габимы» академическим театром и назначении комиссара без ведома Еврейского подотдела и требует постановки этого вопроса в ближайшие дни на обсуждении коллегии Наркомпроса»⁵³.

Именно этот протест и рассматривался 7 марта 1921 года на заседании коллегии Наркомпроса. Но, судя по постановлению, сам факт, что «Габиму» в академические театры двигает Наркомпрос, для коллегии оказался совершенной новостью и от соучастия в таком деле А.Луначарский, Е.Литкенс, З.Гринберг, Г.Гордон, М.Васильев поспешили отмежеваться: «Запросить ЦК РКП — состоялось ли о театре «Габима» решение Политбюро. Вместе с тем сообщить ЦК, что по мнению коллегии Наркомпроса поддержка «Габимы», обслуживающей исключительно буржуазно-клерикальный слой еврейства, ярко противоречит всей просветительской политике Наркомпроса»⁵⁴.

В тот же день, а может быть, и демонстративно, прямо во время заседания коллегии, А.В.Луначарский отправил телефонограмму с запросом Е.К.Малиновской, словно и не было его недавнего предписания о включении «Габимы» в систему АКТЕО.

Е.К.Малиновская ответила немедленно и письменно:

«В ответ на Вашу телефонограмму за №89/32 от 7 марта 1921 года сообщаю следующее:

Не входя в рассмотрение вопроса о существовании театра «Габима» с политической стороны, так как с этой стороны вопрос подлежит обсуждению наркома и ЦК партии, я считаю, что с художественной стороны начинания этого театра-студии вполне заслуживают той государственной поддержки, которая ему предоставлена по решению наркома по просвещению и ЦК партии»⁵⁵. Выступая в поддержку «Габимы», Е.К.Малиновской приходилось не забывать о собственной безопасности. Отсюда ссылки на решения ЦК и копия вышецитированного предписания А.В.Луначарского от 19 февраля, приложенная к записке. Принимать на себя всю полноту ответственности в столь зыбкой и скользкой ситуации ей совсем не хотелось.

То, что именно А.В.Луначарский, хоть и председательствовал при очередной анафеме, был автором «представления Наркомпроса», подтверждает уже упоминавшееся письмо Цемаха Горькому от 8 марта 1921 года, где, в частности, говорится:

«Едва был наш театр принят в ассоциацию академических театров, как снова началась травля и клевета на нас со стороны так называемых идишистов (жаргонистов). Вчера в Наркомпросе был заново поднят протест против постановления Анатолия Васильевича, а также против назначения к нам т. Малкина политкомом без утверждения так называемым Еврейским комиссариатом (тремя голосами при всех остальных воздержавшихся). Протест с требованием закрытия «Габимы» послан в ЦК партии.

Мы слышали, что Вы собираетесь в ближайшие дни в Москву. Если бы Вы приехали во время съезда, то Вы могли бы вторично и, может быть, окончательно спасти «Габиму».

Мы в этом уверены, это наша главная надежда, и уверенность нашу поддерживает также Б.Ф.Малкин.

Еще раз благодарю за Вашу доброту»⁵⁶.

Речь идет о X съезде РКП, проходившем с 8 по 16 марта 1921 года. Горький участия в этом съезде не принимал.

Но, делая примирительные жесты в адрес «Габимы», нарком просвещения и перед своим комиссариатом, и перед ЦБ Евсекций принимал позу полной к ним непричастности, всю ответственность перекладывая на самые верхи. Поведение Луначарского, умудрявшегося одновременно внушать и габимовцам, и членам Евсекций свое с ними единомыслие, можно назвать высшим дипломатическим пилотажем. Поли-

тическое лицедейство Луначарского можно объяснить, а наркому даже посочувствовать. Уже в это время его политика вызывала более чем сдержанное отношение руководства и к нему был приставлен заместитель, без визы которого Луначарский не мог принять ни одного административного решения. Функции такого комиссара при наркомате выполняли то Е.Литкенс, то В.Яковлева.

19 марта нарком, продолжая держаться как человек, все узнающий в последнюю минуту и едва ли не из газет, обращается к коллегии через ее секретаря Зимовского:

«Тов. Сталин официально подтвердил, что пленум ЦК по его докладу рассматривал вопрос о субсидировании «Габимы». Мне доставили такое письмо в защиту «Габимы», посланное В.И.Ленину за подписями Станиславского, Немировича-Данченко, Таирова, Марджанова, Полякова, Эфроса, Сахновского, Никулина, Шаляпина, Волконского, Гзовской, Смышляева, Ю.Сахновского, Волькенштейна и приписано: «вполне присоединяюсь, Л.Б.Каменев».

Решение пленума было такое: дать «Габиме» необходимую для ее существования субсидию.

При таких условиях я считаю невозможным протестовать против состоявшегося уже решения пленума и предлагаю коллегии просто принять к сведению, что субсидирование будет продолжаться через Управление академическими театрами впредь до пересмотра этого дела в ЦК.

Вместе с тем я прошу огласить в коллегии прилагаемое при сем заявление, сделанное мне сотрудниками театра «Габима»⁵⁷.

К сожалению, так и не удалось установить, имело ли место новое рассмотрение вопроса о «Габиме» на пленуме ЦК. Возможно, что в цитированном документе речь шла о декабрьских событиях. Но примечательно, что, примиряясь с субсидией, Луначарский делает оговорку «впредь до пересмотра этого дела в ЦК», будучи, видимо, уверен в неизбежности такого пересмотра.

Можно предположить, что Луначарский под «заявлением, сделанным сотрудниками театра «Габима», имеет в виду следующий документ:

«В Еврейской драматической студии «Габима» — в связи с последним постановлением Центротeatра о [передаче] театра в ведение ТЕО и субсидировании такового государством — замечается большой подъем энергии и творческого выявления. С большим подъемом ведутся усиленные занятия над окончанием задуманной еще в прошлом году постановки

большой мистерии Ан-ского «Меж двух миров», в которой занято все основное ядро «Габимы» и в которой смогут выявить [себя] и молодые студийцы. [Завершена] разработка и приступлено к технической части таковой. Художественная часть выполняется художником Н.Альтманом, музыкальная — композитором Ю.Энгелем.

Наряду с этой постановкой отдельной группой артистов под руководством В.Л.Мчеделова ведется работа над инсценировкой библейской революционной темы «Иаэль и Сисра» — по методу импровизации. Исполнители являются и авторами пьесы. К.С.Станиславским приступлено к постановке «Шейлока» Шекспира.

Одновременно с указанными работами режиссерский класс «Габимы» как показательные вечера готовит с молодыми студийцами целый ряд отрывков и одноактных вещей: Переца, Аша, Шолом-Алейхема и др.

Осуществление всего большого плана работ «Габимы» представляется вполне возможным благодаря удовлетворительным результатам тяжелых испытаний. На последние [постановки приглашается] артистическая молодежь из Украины, Литвы, Польши и др. мест. Известия и письма из различных мест говорят о том интересе к «Габиме», который живет в самых различных слоях еврейского общества»⁵⁸.

После того, как на заседании 21 марта 1921 года было заслушано «сообщение наркома А.В.Луначарского о положении вопроса о субсидировании древнееврейского театра «Габима», коллегии не оставалось ничего другого, кроме как «принять к сведению, что субсидирование театра «Габима» будет продолжаться через Управление академическими театрами впредь до пересмотра вопроса в ЦК РКП»⁵⁹.

Вся проблематичность победы «Габимы» связана с тем, что партийные верхи даже не попытались оспорить те политические формулировки, что были предъявлены театру. Решения пленума ЦК выглядят силовым и капризным актом. Все идеологические обвинения остались в глазах партийных и государственных органов неутратившими силу.

Таким образом, решение пленума ЦК можно рассматривать как сниженный, профанный вариант «чуда», то есть однократного вмешательства некой высшей инстанции в порядок вещей, установленный той же инстанцией.

Чувствуя всю зыбкость сложившегося равновесия, которое в любой момент могла нарушить неослабевающая пропагандистская кампания ЦБ Евсекций, габимовцы попыта-

лись закрепить свой успех. На имя А.В.Луначарского они отправляют новое заявление:

«После постановления наркомнаца тов. Сталина о государственной поддержке и после утверждения этого постановления Политбюро при ЦК РКП, против нас поднято жесткое и возмутительное обвинение в спекуляции, контрреволюции и принадлежности к Сионистской организации.

Мы просим раз и навсегда *рассмотреть* эти обвинения.

Мы категорически заявляем, что «Габима» со дня ее основания никогда ни к какой политической организации ни материально, ни духовно прикосновения не имела. Руководитель театра Н.Л.Цемах состоял в 1904 году членом партии «Поалей Цион» и в 1906 году оттуда вышел, остальные же члены труппы никогда ни в какой партии не состояли и не состоят. Если б Сионистская организация проявляла художественную инициативу, она могла бы создать свои театры в Лондоне, Нью-Йорке, Варшаве и т.д., однако такого театра нигде, кроме России, нет (чем и объясняется большой интерес к нему в России и за границей). «Габима» есть создание нескольких беспартийных артистов; древнееврейский язык для нас, актеров, есть поэтическое средство выражения не клерикальных и сионистских замыслов, а больших чувств и мыслей. Мы считаем древнееврейский язык языком большого стиля, созвучным духу нашей современности, духу великой революции. Мы строим трагический репертуар, и древнееврейский, библейский язык есть для нас язык трагедии, в то время как жаргон — язык бытовой, обывательский.

Если назначения к нам политкома (т. Малкин) оказывается недостаточным, мы просим о назначении к нам 2-х, 3-х или более лиц на все спектакли и репетиции. Пусть эти лица будут свидетелями той художественной и только художественной работы, которая у нас происходит. Пусть эти лица убедятся в том, что аудиторию нашу составляют не спекулянты, а главным образом молодежь, трудящиеся, военные курсанты, служащие различных учреждений, слушатели учебных заведений и других театральных студий, требования которых мы уже не в силах удовлетворить.

<...> Если мы виновны в спекуляции и контрреволюции, мы просим об АРЕСТЕ ВСЕГО УЧРЕЖДЕНИЯ, если же мы невиновны, мы просим раз и навсегда решительным и властным постановлением ПРЕКРАТИТЬ клевету и помочь нам в нашей художественной работе. Советской республике нет

и не должно быть дела до мелких внутренних национальных распрей. Обращаем также внимание на то, что с момента утверждения субсидии все наши артисты освободились от должностей в разных советских учреждениях и отдались всецело художественной работе. В случае лишения театра субсидии все эти лица оказались бы в ложном и глечевном положении. Уверенные в справедливом решении тов. Наркома, мы просим раз и навсегда освободить нас от жестокого навета»⁶⁰.

Заявление было внимательно прочитано, вероятнее всего, самим А.В.Луначарским. Красным карандашом отчеркнуты слова, которые и сами габимовцы постарались выделить заглавными буквами: «АРЕСТ ВСЕГО УЧРЕЖДЕНИЯ» и «ПРЕКРАТИТЬ». Не было принято ни одно из двух предлагаемых решений. Предпочтительнее оказалась ситуация «дамоклова меча».

Письмо деятелей русской культуры, копия которого была направлена Каменевым в Центротeatр, путешествуя в коридорах Наркомпроса, забрело в Еврейский подотдел и вызвало там, судя по всему, немалое возбуждение. Сигнал немедленно полетел в ЦБ. Впечатление на товарищей произвело вовсе не то, что письмо подписали Станиславский, Таиров и прочий в их глазах заведомо некоммунистический люд. Потрясли те два слова, что приписал к нему тов. Каменев: «вполне присоединяюсь». Члены ЦБ тотчас забыли и о Ленине, и о Сталине, найдя именно в Каменеве главного и злейшего врага. Логика одержимых людей бывает трудно понять. Может быть, как представители организации, объединявшей евреев внутри партии, они числили Каменева своим и потому сочли его поступок какой-то особой изменой...

15 апреля 1921 года они дружно принимают решение: «Возбудить вопрос в Центральной контрольной комиссии об отношении т. Каменева к этому театру»⁶¹.

Однако кляуза на Каменева была неотделима от вопроса о «Габиме», и ЦБ рассчитывало найти в ЦКК управу на ЦК. И вот уже подобрано целое досье, «характеризующее прохождение дела о театре на древнееврейском языке «Габима»». Обвинение здесь сформулировано в виде риторического вопрошания:

«Тов. Каменев как член ЦК имел полную возможность провалить протест «Габимы», участвуя в обсуждении и голосовании в ЦК.

Считает ли ЦКК допустимым с точки зрения партийной этики активное участие т. Каменева в кампании, ведущейся в духе старинной протекции, обивания порогов, за стенами

ЦК, людьми чуждыми партии, против органа партии — ЦБ, каковое участие выразилось в надписи на петиции к товарищу Ленину (члену ЦК): «вполне присоединяюсь: Л.Б.Каменев»⁶².

Но Каменев пока еще был одним из «вождей». Ответ ЦКК был тверд: «ЦКК не классифицирует поступок тов. Каменева как антикоммунистический и считает такого рода обвинение ЦБ Евсекций по отношению тов. Каменева недопустимым»⁶³.

Что же касается «неправильного постановления ЦК», то ЦКК решило дело расследовать собственными силами. Ход этого очередного и, увы, не последнего расследования установить нам не удалось. Но впоследствии Комиссия ЦКК занялась всеми академическими театрами.

Все бесконечные рассмотрения и бесчисленные постановления ничего не изменили в кармане «Габимы». К августу 1921 годы была вчерне закончена работа над первым актом «Гадibuка», но на декорации денег не было совсем. Судьба спектакля, на который возлагались главные надежды, повисла на волоске. Вспоминает актер Райкин Бен-Ари:

«Вахтангов предложил такое решение проблемы: мы организуем вечернее выступление, на которое пригласим тех немногих богатых людей, что еще остались в Москве. Может быть, они помогут нам? Мы также пригласим на этот вечер светил музыкального мира и актеров из других театров.

Такой вечер был организован. Вахтангов пришел вместе со своим близким другом, знаменитым актером Михаилом Чеховым.

Вечер проходил успешно. Поздно вечером мы накрыли на стол.

Угощением были чай и домашнее печенье — если то, что мы приготовили, было достойно носить такое эlegantное название. Крошечные домашние печенья были абсолютно безвкусными, но они были поданы в таком высоком стиле и с такими церемониями, что приобрели респектабельный вид. Когда угощение было съедено, мы с волнением ждали, что кто-нибудь упомянет истинную причину этого вечера. Говорить об этом было чрезвычайно трудно. Некоторая неловкость явно ощущалась в зале. Мы потратили наши усилия на нечто несбыточное. Бесполезный кипящий самовар, бесполезный чай, бесполезные домашние печенья. А весь использованный драгоценный наш сахар <...> И вдруг мы увидели Вахтангова в белом фартуке и с полотенцем через руку «а ля гарсон». Он подавал чай и низко кланялся перед каждым гостем. В руках у него шляпа. Чехов был занят тем же самым.

И чудо — в шляпу начали сыпаться деньги. Атмосфера резко изменилась. Каждый старался перешеголять другого в щедрости. Не такой уж пустяк то, что вас обслуживают Вахтангов и Чехов! Но Вахтангов, держа в руках две наполненные доверху шляпы, был далек от того, чтобы закончить сборы. Ситуация стала вызовом его театральной изобретательности; любое средство должно быть использовано, чтобы открыть кошельки еще шире.

Он забрался на стул и выставил на аукцион Михаила Чехова. Тот стоял рядом с таким патетически-насмешливым выражением, что мы все не выдержали и разразились дружным смехом. Гости начали предлагать цену и платить с таким воодушевлением, что не заметили рассвета за окнами.

Михаил Чехов был продан за очень приличную сумму, и теперь «Габима» могла купить весь необходимый для работы материал.

Вскоре после этого мы смогли уже показать законченный первый акт перед приглашенной публикой. Эксперимент имел такой большой успех, что мы повторяли его несколько раз, и по мере того, как слухи о нашем спектакле распространялись, билеты стали спрашивать в городе»⁶⁴.

Воздадим должное габимовцам и друзьям театра, в борьбе за существование проявившим артистичность и изобретательность.

Что же касается субсидий, то точка в этой истории еще не была поставлена, потому что сама история превратилась в свистопляску.

Постановления ЦК вопрос не решили, а только перевели из сферы политической в сферу экономическую.

Решение о «Габиме» было принято в то время, когда стало очевидно экономическое банкротство новой власти, которое привело к введению новой экономической политики. Установив монополию в области театрального дела, она взяла на себя обязательства, которые не могла выполнить.

26 августа 1921 года Ленин отправляет телефонограмму А.В.Луначарскому: «Все театры советую положить в гроб. Наркомом просвещения надлежит заниматься не театрами, а обучением грамоте»⁶⁵.

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»⁶⁶.

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?»⁶⁷

В октябре 1921 года «Габима» была снята с «денежного снабжения», так и не успев его получить⁶⁸.

При ВЦИК была создана комиссия, возглавляемая Ю.А.Лариным, которая должна была каким-то образом решить вопрос или по крайней мере снять его остроту.

Задача перед Лариным стояла в высшей степени трудная. Было необходимо по возможности уберечь «овец» от голода или хотя бы сохранить над ними государственный контроль. А так как Главполитпросвет осуществлял этот контроль так, что он был страшнее голода, то следовало найти более корректную его форму. Передача «Габимы» в ведение Московского управления государственных академических театров наделяла ее таким высоким статусом, который вызывал новую волну конфликтов. Так возникло «соломоново» решение. 14 февраля 1922 года А. Луначарским было принято распоряжение по Наркомпросу № 69/516 о создании еще одного, третьего органа 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 ведения 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)»⁶⁹.

То обстоятельство, что «Габима» вновь очутилась за чертой академического списка (да и в этом новом списке «Габима» оказалась последним театром, ниже нее были только «государственные цирки»), не было оставлено без внимания давними друзьями «Габимы» из Евсекций. Тут же, 10 февраля, полетела депеша в Академический центр Наркомпроса:

«По сведениям, имеющимся в Совете, театр-студия «Габима» комиссией ВЦИК не включена в число учреждений, содержимых на счет государства. Между тем в анонсах, печатаемых этой студией, она называется Государственный академический театр-студия «Габима».

Обращаем на это ваше внимание и просим принять соответствующие меры против повторения подобной фальсификации»⁷⁰.

А между тем нынешние перипетии происходили уже в принципиально новой для «Габимы» ситуации. 31 января 1922 года состоялась премьера «Гадибука», ошеломившая театральный мир. Вскоре его увидел и нарком: «После спектакля 12 февраля А.В.Луначарский поздравил режиссера Евг. Вахтангова и артистов «Габимы» с успехом новой постановки и указал на свое в высшей степени благожелательное отношение к «Габиме»⁷¹.

В то же время работа комиссии Ларина выявила необходимость упорядочить систему академических театров, что привело к созданию новой «Комиссии по выработке статута об управлении государственными академическими театрами». Образцом ее деятельности может служить выдвинутый ею на заседании 9 июня 1922 года проект, где в статье I список театров, признаваемых государственными, под номером 13 замыкала «Габима». А в статье VI того же проекта, содержащей перечень театров, которые пользуются государственной субсидией, «Габима» уже отсутствует⁷².

Единственным документом, в котором идет речь о деньгах для «Габимы», остается запрос А.В.Луначарского в Совнарком:

«Кроме того, Наркомпрос ходатайствует о предоставлении субсидии государственной студии «Габима» в Москве на май—сентябрь 1922 года в размере 1 675 500 денежных знаков 1922 года и Государственному еврейскому камерному театру в Москве на тот же срок 3 500 000 денежных знаков 1922 года.

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»⁷³. Однако и это ходатайство А.Луначарского в части «Габимы» осталось без практических последствий.

Наиболее последовательные и влиятельные сторонники «Габимы» были сконцентрированы в Научно-художественной

секции Государственного ученого совета Наркомпроса, которая на заседании 12 июня 1922 года утвердила список театров, пользующихся государственной субсидией. Было решено «не ограничиться утверждением только академических государственных театров, но рассматривать вопрос обо всех государственных театрах вообще»⁷⁴. В перечне из семнадцати театров «Габима» переместилась с последнего места на пятнадцатое.

Судя по списку театров, входящих в Академический центр, объединяющий все академические научные и творческие организации, датированному февралем—мартом 1923 года⁷⁵, «Габиме» удалось вернуться в высокий круг хотя бы и на последнем, десятом месте.

Номера были присвоены театрам не только для удобства счета. Они обозначали очередность в получении субсидии. Так что до стоящих в хвосте этой очереди, как правило, государственный пирог и вовсе не доходил. Но в этой библейской очереди страждущих дамоклов меч висел как над последними, так и над первыми. К примеру, во всех списках Академического центра Большой театр, как правило, занимал беспорное первое место. А между тем и его судьба то и дело оказывалась на волоске. Приказы о его закрытии уже подписывались, но отменялись, когда выяснялось, что основными расходами являются отнюдь не театральные, а те, что идут на содержание здания. А именно их избежать нельзя, так как здание Большого было местом великих партийных мероприятий.

И все же при общей униженной зависимости очередников участь последних была особенно незавидна. Список облагодетельствованных театров то и дело пересматривался, и перед последними то и дело хлопали дверью, что особенно хорошо видно на примере «Габимы».

Право называться государственным и академическим для «Габимы» никак не отражалось на материальном положении. Так, ни в одной из финансовых ведомостей 1924 года, хранящихся в фондах Наркомпроса (ГАРФ), когда театр еще носил эту почетную мантию, его название не фигурирует, тогда как остальные «академики» там наличествуют. Начисто отсутствует «Габима» и в материалах комиссии ЦКК по обследованию деятельности Управления академическими театрами. Комиссия начала свою работу в ноябре 1923 года, результаты доложила на коллегии Наркомпроса 20 марта 1924 года. А последняя в свою очередь летом 1924 года принялась

исключать «Габиму» из рядов, в которых та фактически никогда не состояла.

Но и это членство, которое можно назвать фиктивным или символическим, для габимовцев было жизненно важным, ибо давало административный кров. Статус академического предполагал не только престиж, но и форму социального укоренения. В условиях враждебного политического окружения и отсутствия национально-культурной среды он создавал иллюзию устойчивости и легитимности.

Осенью 1923 года, обращаясь к московским властям, уполномоченный «Габимы» В.Никулин напоминал, что театр не стоит государству и ломаного гроша: «Необходимо помнить, что «Габима» хотя и состоит в Академическом центре и находится в ведении Управления государственных театров, но не получала и не получает никакой денежной субсидии»⁷⁶, — и просил не денег, но нового театрального здания, ибо прежняя крохотная сцена никак не соответствует репертуарным и художественным устремлениям театра.

Александр Таиров, уезжая на свои первые зарубежные гастроли, по-дружески выручил габимовцев, предоставив им в качестве приюта подмостки Камерного театра. Но гастроли закончились, и габимовцы снова оказались при своем Нижне-Кисловском.

Обратившись в Наркомпрос и не рассчитывая на его доброжелательное отношение, они решили заручиться поддержкой своего давнего покровителя Льва Каменева, который к этому времени уже покинул Моссовет для должности заместителя председателя Совнаркома. Новый пост хотя был и заметно выше прежнего, но и отдалял Каменева от непосредственных рычагов московской власти. Даже неизвестно, дошла ли телеграмма Н.Цемаха от 26 июня 1923 года до адресата: «Простите невольное беспокойство. Ввиду возвращения Таирова за границы Габима, вероятно, лишится временного приюта в Камерном театре. Единственное спасение ваше содействие [в] комиссии [по] разгрузке Наркомпроса, где рассматривается дело представления Габиме помещения РТО (Никитская, 19). [С] Советом РТО придем также [к] возможному соглашению. Руководитель Габимы Цемах»⁷⁷.

Известно, что секретариат Каменева просто переправил ее в МОНО заведующему товарищу Рафаилу, даже без комментария, поясняющего позицию самого Каменева. По многочисленным резолюциям можно лишь восстановить кругосветное путешествие телеграммы по кабинетам МОНО.

31 августа на заседании только что созданного Московского театрального совета, где мелькают все те же знакомые наркомпросовские лица, рассматривались «заявления театров «Кривого зеркала», «Габима», «Атеист» и Театра студийных постановок о предоставлении им театральных помещений».

Постановление было принято весьма благоприятное для «Габимы»: «Ввиду важности и серьезности вопросов предложить комиссии по распределению театральных помещений озаботиться срочным подысканием соответствующих помещений для «Кривого зеркала» и «Габимы», остальным же предоставить по возможности»⁷⁸.

С новым зданием труппа, наверняка, связывала планы будущего сезона. Но время шло, сезон уже начался, а вопрос все еще даже не был рассмотрен. В сентябре уполномоченный В.И.Никулин обращается уже прямо в МОНО.

Из его письма видно, как далеко возносились габимовцы в своих мечтаниях. Они словно забыли о том, что их разве что терпят, и хлопотали о помещении освободившегося «Колизея» (нынешние театралы знают его как здание театра «Современник»), тем более что «он находится, кстати, в еврейском районе, около Покровки и Маросейки, — с одной стороны, и вблизи Мясницкой и Сретенки, — с другой»⁷⁹.

4 декабря 1923 года, когда стало ясно, что вопрос о новом здании — это всерьез и надолго, а зависимость от кассы при отсутствии субсидий становится решающей, неутомимый Никулин снова обращается к заведующему МОНО т. Рафаилу⁸⁰ в поисках хотя бы временного выхода. Он просит разрешить один раз в неделю играть «Вечного жида» на сцене Театра Революции. Рафаил ставит на письме резолюцию: «Поговорите с Мейерхольдом». Дальнейшее, как говорится, молчание. Мейерхольд в это время возглавлял и Театр имени Мейерхольда, и Театр Революции. Так как основным для Мейерхольда оставался театр его имени, то Театру Революции доставались крохи его внимания. Репертуара не было. Возникали пустые дни, на них и рассчитывали габимовцы.

Тем временем комиссия по распределению театральных помещений пришла в движение. Среднее звено, которым всегда была славна Россия, постановило: «Принимая во внимание пожелание Московского театрального совета о предоставлении студии «Габима» театра, предложить коллективу занять помещение кабаре «Странствующий энтузиаст»⁸¹.

Уместно вспомнить, что кабаре «Странствующий энтузиаст» располагалось с габимовцами по соседству (Средний Ки-

словский пер., д. 3) и находилось в подвале. Студия имени Грибоедова, которая вынужденно неосторожно воспользовалась этим помещением, поплатилась уже ближайшей весной (1924), когда под напором водопроводных стихий подвал поплыл вместе со зданием, и грибоедовцы вновь остались без дома.

Так товарищи, входившие в состав очередной комиссии, определявшей судьбу «Габимы», помогали преодолеть театру возникающие трудности. Не менее замечателен и следующий пункт постановления: «Что же касается устного ходатайства представителя «Габимы» о предоставлении «Колизея», то, принимая во внимание полную отчужденность театра-студии от трудящихся еврейских масс, считать вынесение спектаклей «Габимы» в столь обширную аудиторию нежелательным»⁸². Так репутация политически неблагонадежного и антинародного театра вновь и вновь была по «Габиме», как только она оставалась наедине с советскими функционерами среднего звена.

Лишь с поздней осени 1924 года «Габима» получила возможность играть спектакли в помещении бывшего Лазаревского института (Армянский пер., д. 2), где зал был рассчитан на четыреста зрителей. Этот адрес стал последним московским пристанищем труппы.

Экстатический театр Евгения Вахтангова

Бялик так вспоминал о вахтанговских репетициях «Гадибука»: «Я не знаю, был ли это сон, сумасшествие или опьянение. Возможно, что по причине всяких превратностей «Габима» выпила опьяняющий бокал. Я не знаю, удостоятся люди «Габимы» пережить еще раз столь вдохновенное время»¹.

Начинались же репетиции вовсе не так пламенно. Материал давал поводы для самых разных подходов и толкований. История еврейских Ромео и Джульетты была погружена в густой местечковый быт, насыщенный обрядами, поверьями и легендами.

Первый акт разыгрывался в синагоге, где коротали время учащиеся духовной школы (иешивы). Один из них (Ханан) погружен в размышления над страницами Каббалы. Именно в этих эзотерических текстах он пытается обрести магическую власть, которая позволила бы ему, бедняку, соединиться с Леей, дочерью богача Сендера. В дверях синагоги возникает Лея, которая пришла помолиться за свою покойную мать. Ханану видится в ее приходе, как и в слухах о том, что ее помолвка с богатым женихом расстроилась, свидетельства его магической силы. Но слухи оказались ложными. Появившийся Сендер всех угощает и приглашает на свадьбу. Ученики пускаются в пляс. Ханан, сраженный вестью, падает замертво.

Второе действие разворачивается во дворе Сендера, где, по обычаю, перед свадьбой накрывают столы для нищих. Всякий человек имеет право на танец с невестой. Старая нищенка кружит Лею так, что та теряет сознание, а когда приходит в себя, то ее устами говорит голос Ханана. В нее вселился дух умершего.

В третьем акте Лею приводят в дом к цадику Азриэлю. После долгого и мучительного обряда стенающий дух изгнан. Но в тот момент, когда свадьба должна продолжиться, душа Леи вырывается из тела и наконец соединяется с духом Ханана.

Поначалу ограничиваясь этнографическим воспроизведением еврейского быта, Вахтангов зашел в работе над «Гади-

буком» в тупик. Локальный колорит не отвечал ни его собственному стремлению «обобщать все до беспредельности, все явления ощущать как явления мирового порядка»², ни библейским мечтаниям габимовцев.

Цемах вел переговоры с Марком Шагалом в надежде привлечь его к оформлению «Гадибука». Из этой затеи ничего не вышло. Встреча с Вахтанговым оставила у художника горький осадок:

«Пока шли первые репетиции «Гадибука», я слушал Вахтангова и думал: «Он грузин. Видит меня первый раз. Молчит. Мы поглядываем друг на друга букой. Небось ему чудится в моих глазах восточный хаос и необузданность, непонятное искусство, в общем, он видит во мне чужака.

А я-то что беспокоюсь и глаз с него не свожу?

Мое дело — впустить в него каплю отравы.

Когда-нибудь, не при мне, так после меня, яд подействует, и он все вспомнит. Найдутся другие, те, кто продолжат и доходчиво растолкуют то, о чем я говорил и мечтал.

— Марк Захарович, как, по-вашему, надо ставить «Гадибук»? — это Цемах, директор «Габимы», прерывает мои мысли.

— Спросите сначала у Вахтангова, — отвечаю я.

Молчание.

И Вахтангов медленно изрекает, что любые извращения для него неприемлемы, верна только система Станиславского.

Не часто меня захлестывало такое бешенство.

Зачем, в таком случае, было меня утруждать?

Однако, сдержавшись, я замечаю только, что, по-моему, эта система не годится для возрождения еврейского театра.

И прибавляю, обращаясь к Цемаху:

— Все равно, вы поставите спектакль так, как вижу я, даже без моего участия! Иначе просто невозможно! <...>

Позднее я узнал, что спустя год Вахтангов стал присматриваться к моим панно в театре Грановского. Стоял перед ними часами, а в «Габиму» пригласили другого художника и велели ему написать декорации «a la Chagall»³.

В этих мемуарах не все точно, особенно когда Шагал пересказывает то, что он узнал стороной.

«Другим художником» стал Натан Альтман. Когда он привез из Петрограда эскизы декораций и костюмов и увидел прогон первого акта, то был обескуражен разностью подходов. На его эскизах люди были «трагически изломаны и скрючены, как деревья, растущие на сухой и бесплодной почве.

В них были краски трагедии. Движения и жесты были утрированы»⁴. Студийцы же все еще разыгрывали нечто весьма обыкновенное и уравновешенное, от чего бежал Шагал. Но «яд» Шагала и встреча с Альтманом сыграли свою роль. Главным стало ощущение истощенности прежних театральных путей, острое желание «взметнуть».

Вахтангов еще пытался следовать заветам учителя, но интуиция уже влекла его к новым берегам. Не случайно репетируя «Гадибук», Вахтангов заинтересовался Каббалой как сферой магического, тайного знания, способного поднять завесу таинственного и непостижимого. Как свидетельствовал Давид Варди: «В особенности его привлек образ Ханана, ищущего *новые пути*, как будто нашел в нем родственную душу, стремящуюся к чему-то большому»⁵.

Вахтангов нашел выход, и работа над спектаклем продолжалась «в каком-то невероятном возбуждении, почти экстазе»⁶. Последнее слово нужно запомнить. Оно еще не раз отзовется в нашем исследовании.

Борис Сушкевич свидетельствовал: «Полтора года, с осени 1920 до 1922, когда Вахтангов создал свои крупнейшие спектакли, он был в особенном состоянии. Бывает состояние громадной эмоциональности, такая его степень, когда уже говоришь «надсостояние». Вахтангов был именно в таком состоянии, которое было выше его реальных возможностей»⁷.

«Надсостояние», смесь агонии и энтузиазма, в котором находился Вахтангов, было обусловлено не только неизбежностью скорой и страшной смерти, но и общей ситуацией, когда слились воедино боль утрат и восторг надежд, обостренное ощущение смертности человеческой плоти и мощь творческого порыва, ее преодолевающего. Вахтангов и не пытался оттянуть конец. Стремительно изживая жизнь, он развязку приближал.

С другой стороны, «надсостояние» есть выход из инерции существования, приобщения к иным, неочевидным и более высоким закономерностям творчества. Для него существует более точное определение: экстаз.

Эскизы Альтмана открыли возможность вовлечь пьесу С.Ан-ского в круг экстастического мироощущения, преобразовать по законам патетической композиции.

Работа над «Гадибуком» растянулась почти на три года. На фоне ее Вахтангов успел начать и закончить репетиции «Эрика XIV» А.Стриндберга в Первой студии. Уроки его были существенны.

Статическое распределение контрастов в «Эрике XIV», когда мертвое равно мертвому, а живое равно живому, когда на одном полюсе гротеск и стилизация, а на другом — реальное бытоизображение, было взорвано в «Гадибуке». Лишь художественному методу, которым овладел в «Эрике XIV» Михаил Чехов, оказалась подвластна фантазмагорическая динамика самых неожиданных переходов и взаимодействий противоположностей. В «Гадибуке» Вахтангов перенес его на все элементы спектакля и создал новое художественное единство.

Вахтангов, в отличие от многих художников начала 20-х годов, менее всего был склонен к теоретизированию, к созданию манифестов и программ. Его статьи, записи, дневники имеют прикладное значение. Он не только не был, что называется, интеллектуалом, но можно сказать даже, что для своего времени он оставался довольно невежественным режиссером. К примеру, только в 1921 году Вахтангов прочел книгу Мейерхольда «О театре» и «...обомлел. Те же мысли и слова, только прекрасно и понятно сказанные. Я не умею так говорить, не знаю столько, но чувствую, что интуиция у меня лучше, чем у Мейерхольда»⁸. Напомним, что книга Мейерхольда была напечатана в 1913 году. Но Вахтангов прочел ее вовремя.

Кстати, тогда же в контексте размышлений о Мейерхольде и за три дня до премьеры «Эрика XIV» он записал широкоизвестное: «Бытовой театр должен умереть. «Характерные» актеры больше не нужны. Все, имеющие способность к характерности, должны почувствовать трагизм (даже комики) любой роли и должны научиться выявлять себя гротескно»⁹. Отдав дань «характерности» в изображении «живых», режиссер приходит к решительному выводу и соответственно строит партитуру «Гадибука».

Вахтангов осознает гротеск как универсальный художественный метод, способный соединять несоединимое, заставляет противоположности пронзать друг друга. Алогичная логика является той сердцевиной гротеска, где он соприкасается с мифом. Она открывает возможность невозможного, осуществляет неосуществимое.

В «Гадибуке» Вахтангов хотел окончательно «закреть» все разговоры о непонятности языка, на котором играет «Габима». Михаил Чехов впоследствии вспоминал об одной из генеральных репетиций: «В зрительном зале никого, кроме нас, не было. Во время репетиции я несколько раз выражал ему свои восторги, говоря, что понимаю происходящее, несмотр-

ря на незнание языка. Он остался равнодушным к моим похвалам и молча ждал окончания репетиции. Когда последний занавес опустился, он вызвал актеров так, как они были, в гримах и костюмах, в зрительный зал и при всех спросил меня, *все ли понял из того, что происходило на сцене*. Я сказал, что только немногие места остались мне непонятными из-за незнания древнееврейского языка. Он просил меня сказать, какие именно сцены остались мне непонятными. Я перечислил их, и Вахтангов, обратившись к актерам, сказал:

— То, что Чехов не понял в спектакле, зависело не от языка, но от того, что вы плохо играли. Хорошая игра должна быть понятна всем, независимо от языка. Мы будем репетировать снова все сцены, названные Чеховым.

Он репетировал до глубокой ночи и достиг поразительных результатов. Я сам был изумлен, как много может сделать одна игра, если актер перестает надеяться на *смысловое* содержание текста, данного автором, и ищет средств выразительности в *своей актерской душе*¹⁰.

Материалистическое суеверие 30—80-х годов часто заставляло историков доказывать, что Вахтангов боролся с «мистическим материалом». Х.Херсонский отдает щедрую дань этому напрасному занятию, чтобы рядом поместить такое описание: «Вахтангов приходит на репетиции собранный, напряженный, но иногда находит себя и других неготовыми. Тогда он просит рассказывать ему еврейские легенды. Садится за стол и слушает, окруженный актерами. Кто-нибудь начинает рассказывать. Другие продолжают. Проходит час, три, четыре часа. Свет не зажигают. Одна легенда рождает другую. Вокруг стола создается осязаемая атмосфера легенды... Наконец, Евгений Богратионович шепотом просит начать репетицию»¹¹.

Даже при самых больших натяжках описанное нельзя назвать «борьбой». Скорее наоборот, происходит настраивание на мифологизированный материал. Сами рассказы и вся атмосфера призваны заразить участников, пробудить интуицию.

Другое дело, каков способ театрального претворения именно этого этнографического и «мистического» материала.

29 января, в день генеральной репетиции, Вахтангов оставил габимовцам прощальную записку: «Я сделал свое дело, дорогие. До свиданья. Может, встретимся. Где вы теперь? Е. Вахтангов»¹². В этой простой записи на каждое слово падает уже нездешний отсвет. Трудно предположить, что в день

генеральной репетиции Вахтангов не знал, где находятся габимовцы. Да и само слово «теперь» переадресует вопрос к другому времени. А, казалось бы, нейтральная фраза «Может, встретимся» в данном контексте вообще выводит нас за пределы времени. Перед нами не бытовая запись, а экзистенциальное послание человека, заглянувшего за край жизни. В известном смысле Вахтангов сам стал «дибуком». Его голосом кричали изнемогающие и счастливые габимовцы долгие годы. И этот дух им предстояло в конце концов изгнать, чтобы вернуться к нормальной театральной жизни.

Премьера «Гадибука» состоялась 31 января 1922 года. Даже для начала 20-х годов, изобиловавших сильными театральными впечатлениями, вахтанговский спектакль оказался ни с чем не сравнимым эстетическим и эмоциональным ударом, природа которого была ясна и непостижима, бросалась в глаза и ускользала от анализа.

В рецензиях впечатляет преобладающий повышенный тон, причудливые скачки мысли, живописующей неизобразимое. Критики как будто не в силах удержаться в пределах спектакля. Какая-то неведомая сила выбрасывает их в сферы, которые вряд ли можно назвать умпостигаемыми.

Отнюдь не слабонервный и далеко не робкий Михаил Загорский вдруг заговорил странным, несвойственным ему слогом: «С некоторой робостью приступаю я на этот раз к выполнению возложенной на меня задачи <...> Крепкое библейское вино, отстоянное в веках, бросилось в голову, в ушах еще стоит торжественная песня из «Песни Песней» <...> Пальцы дрожат, но вижу яснее и ощущаю глубже». Далее критик делает и вовсе неожиданное заявление: «Гадибук» не имеет ничего общего с русской революцией и нашими днями. Но отчего же я именно в нем понял вдруг очарование и пленительность этих грохочущих и сверкающих лет, и почему на нем я почувствовал величие и смысл созидающегося ныне мифа о нас самих?»¹³

Новое состояние открывает новое зрение («вижу яснее»). Но из нового зрения еще отнюдь не вытекает новое понимание. Критик ничего не может объяснить. Он только описывает свою потрясённость, свои видения.

Необыкновенность ситуации предельно точно выразил Андрей Левинсон во время парижских гастролей «Габимы»: «От нас требуется не анализ пьесы, но понимание чуда»¹⁴.

«Чудо» здесь выступает прежде всего в значении специфически художественного выхода в сферу невозможного — невозможного с позиций существующих представлений о те-

атре. Но оно предполагало и более глубокое измерение. По мере того, как Вахтангов от частного восходил к общему, приближаясь к своей «главной философской проблеме», к «вопросу о жизни и смерти»¹⁵, тема чуда с периферии его искусства неуклонно приближалась к центру. В пограничной экзистенциальной ситуации невозможное выглядит убедительнее здравого смысла.

Николай Бердяев в начале 20-х годов писал: «Русские люди, когда они наиболее полно выражают своеобразные черты своего народа, — апокалиптики или нигилисты. Это значит, что они не могут пребывать в середине душевной жизни, в середине культуры, что дух их устремлен к конечному и предельному»¹⁶.

Бердяевская формула отнюдь не исчерпывает «русского характера». Так, Художественный театр, столь русский по своей природе, укоренен именно в середине душевной жизни, в середине культуры. Дело здесь не в национальном вопросе. Бердяев точно определил ту устремленность человеческого духа, которая властно обнаружила себя в культуре 20-х годов. Именно «конечное и предельное» (можно добавить: бесконечное и запредельное) стали материалом экзистенциального искусства. «Гадибук» явился тому выдающимся подтверждением.

Приглашая В.И.Немировича-Данченко на «Гадибук» («работа стоила мне здоровья»), Вахтангов писал о простых, едва ли не элементарных вещах: «Надо было театрально и современно разрешить быт на сцене»¹⁷. Но спектакль заставлял критиков размышлять о том, что многократно превосходило замысел. «Трагедию современности, отягощенную кровью войны и революции»¹⁸, почувствовал в нем Самуил Марголин. И таких свидетельств множество.

В блестящем и во многом еще не оцененном исследовании «Неравнодушная природа» Сергей Эйзенштейн дал глубокий анализ природы экстатического творчества и патетической композиции. Выведенная им «формула пафоса» была проверена на материале изобразительного искусства (Эль Греко, Пиранези, Пикассо), литературы (Золя), кинематографа («Броненосец «Потемкин»), даже науки (принцип ракетного двигателя) и обнаружила универсальный характер.

Сергей Эйзенштейн ни разу не обратился к опыту «Гадибука» для того, чтобы проиллюстрировать те или иные положения своей концепции. И все же мне кажется, что у истоков тех идей, что выкристаллизовались в «Неравнодушной

природе» (конец 30-х—40-е годы), стоят впечатления и от вахтанговских спектаклей. Косвенным подтверждением может служить тот факт, что, подводя итоги, среди важных событий своей жизни он называет и генеральные репетиции «Эрика XIV» и «Гадибука»¹⁹.

«Формулу пафоса», принцип экстатического построения, Вахтангов проводит через все элементы спектакля. Каждое состояние, каждый сценический момент режиссер дает в предельной наполненности и интенсивности, что делает неизбежным выход в новое состояние, в новое качество, контрастное исходному.

В первом акте в старую синагогу, где ешиботники постигают Талмуд и сумерничают батланы, вбегает рыдающая женщина и, подняв завесу, припадает к ковчегу. Она молится о спасении умирающей дочери. Ее речь преобразуется по общим законам патетической композиции. Бытовая скороговорка под напором чувства ритмизируется. Из горестных повышений и понижений голоса возникает причитание. А затем голос совершает еще один скачок и переходит в пение, возносящееся ввысь. Речь, будучи сколком с психологического состояния, совершает прорыв из прозы в поэзию, а затем из поэзии в музыку. Примечательно, что чем экстатичнее чувство, тем менее описательны и менее изобразительны средства его выражения.

Обостряя все противоречия, Вахтангов в момент наивысшего напряжения заставляет их пронзать друг друга, извлекая из этого взаимодействия мощную динамику.

Ханан, одержимый страстью, умирает. Его смерть представлена не в виде безусловного конца, но как момент перехода в новое состояние. Душа, покинув тело, томится, стремясь назад к земному существованию.

Нищие второго акта даны в такой эмоциональной активности, которая выразима только кубистически интерпретированными масками. Круги, треугольники, ромбы ярких цветов были обведены темными линиями, что сообщало им энергичную особую четкость. Грим подчеркивал выпуклости скул. Глаза были густо обведены концентрическими зонами белого и красного цвета. Носы, закрашенные с одной стороны белым, а с другой — черным, становились асимметричными. Стремительные зигзаги провоцировали мимику и жест. «Застывшие черты обладают сверхъестественной, таинственной яркостью»²⁰. На их фоне динамика вопящих и молящих ртов, сверкающих и незрячих глаз приобретает новое качество. Образ воздействует не схематическим распределением

открытого и закрытого, застывшего и подвижного, а нарастающей энергией единства, взаимопереходами противоположностей.

Во втором акте еще «не поднялся занавес, но мы уже слышим какую-то однообразную музыку и топот»²¹. Так начинается во дворе Сендера свадебный пир для нищих, который, по обычаю, предшествует венчанию. Убогие разумом, слепые, безрукие, горбуны, хромые веселятся и славят щедрого хозяина. Воспаленное веселье лишено веселости, окрашено «ощущением неизбежной жути»²². Славословия полны угрозы. По свидетельству участника спектакля, Вахтангов на репетициях объяснял: «Мне нужны не еврейские танцы, мне нужен танец нищих на свадьбе у богатого купца <...> Мне нужен танец-протест, танец-крик»²³. Свидетельство существенное, хотя и не исчерпывающее смысла сцены.

Режиссер пропускает еврейский обряд через плотный театральный фильтр, очищая его от описательных подробностей. Этнографический мотив Вахтангов переводит в иной, обобщающий план. Сама жизнь как таковая «представлена в виде пиროвания нищих, аллегорией цепи болезней, уродства, гнусной алчности, похотливых ужимок, отвратительного хохота, и коноводом этого «пира жизни» оказывается слепой: безобразный и важный, будто вышедший из могилы»²⁴.

Многие из тех, кто писал о «Гадибуке» в последующие десятилетия, видели в танце нищих классовый, едва ли не революционный протест. Вахтангова невольно стилизовали во вкусе «социалистического реализма». Такая адаптация превращала его в режиссера благонамеренного, но на редкость банального.

Едва ли социальный смысл имел в виду Павел Марков, когда говорил о нем, как о «беспощадном разоблачителе конкретности жизни»²⁵. Подчеркнем, не о конкретных проявлениях жизни сказано, но о конкретности жизни как таковой, не о том, что исторически изменчиво, но об онтологическом строении.

Райкин Бен-Ари, исполнитель роли Далфана, вспоминал вахтанговское предложение: «Мы должны показать калеку совершенно исключительного, образчик калеки. Правда, может быть, на улице на каждом шагу вы не встретите таких горбатых, но это люди не выдуманные»²⁶. Не типическое, «узнаваемое», а исключительное, из ряда вон выходящее становится инструментом познания действительности.

Обостряя контрасты, Вахтангов вырывался за пределы человеческого. Каждому нищему подыскивалась «животная» ха-

ра характеристика и оттачивалась на занятиях по пластической импровизации. Эли Виньяр нашел для горбатого Зундела повадку старого побитого лиса. Бен-Хаим увидел в старом глухом Шоломе хищную птицу. Бен-Ари в кривобоком Далфане обнаружил гиену. Хаяле Гробер для туберкулезной Дрейзл подобрала угрожающую пластику голодного волка. Инна Говинская различила в придурковатой Эльке разъяренную обезьяну. Арон Мескин же в роли слепого Рафаэля предпочел растительный образ и изображал ствол погибшего дерева, на котором он — ветка со своей вытянутой вперед рукой слепца²⁷.

«Животная» характеристика была упрятана в человеческий облик. Со всей полнотой и отчетливостью она выступала лишь в момент театральной метаморфозы, когда из иступленного человека «выпрыгивал» зверь.

Стремление к небывалому уродству менее всего преследовало цели — комические или сентиментальные. Зритель был лишен возможности растрогаться жалким видом «малых сих». «Отчаянные преувеличения» были выходом из инерции повседневности, из бытовой формы существования: «Истерическое возбуждение, мечущиеся существа, болезненное веселье, сомнамбулические движения, метания по краю пропасти создают необыкновенную картину души, оторвавшейся от всего обычного»²⁸. Сатира предполагает дистанцию. Вахтанговский гротеск ее уничтожает, вовлекая зрителя в новую картину мира.

Принцип «многое в едином и единое во многом» организует пластическую партитуру спектакля, сообщая ей эстетическую прерывную непрерывивость и возрастающую плотность.

Фантазия Вахтангова оказалась неистощима на оттенки безобразного. В каждой фигуре было найдено подвижное равновесие экспрессивного уродства и «небывалой сосредоточенности». Силуэты очерчены с жесткой графичностью. Персонаж отграничен от других и несет свое эмоциональное и пластическое напряжение так, что «как только появляется на сцене, полностью овладевает нашим вниманием»²⁹.

В то же время толпа образует единое тело множества, существующее по собственным законам. Вахтангов разгадал магическую силу воздействия монотонного ритма, ритуальных повторов пластических формул. Не случайно в рецензиях проскользнул укор в «шаманстве».

Среди скрученных, деформированных тел в серых ломотях, движущихся как заведенные по кругу, повторяя одни

и те же зафиксированные за каждым движения, возникает белоснежной вертикалью фигура Леи (Х.Ровина). Введение в композицию контрастного элемента резко динамизирует ее. Прямое противопоставление живого и мертвого, белого и серого, искривленного и прямого, стелющегося по земле и устремленного вверх осложняется взаимопроникновением контрастов. В лице Леи уже появилась восковая неподвижность. Движения утратили текучесть и приобрели налет рассеянного автоматизма. «С глазами, устремленными в одну точку, она видит нечто за этими бедняками. Она уступает какой-то другой власти»³⁰.

Каждый нищий имеет право на танец с невестой. И Лея безропотно переходит от мегеры со спадающей губой к горбатуму, затем к слепцу. Ритм «хоровода какого-то убожественного самозабвения и царственной нищеты»³¹ нарастает, оставаясь ритмом театрально разыгранного обрядового события. Но вот вступает обойденная вниманием Дрейзл, ведьма, которая «сорок лет не танцевала», и со скандалом требует своего. Воспользовавшись заминкой, когда нищие подбирают брошенные им деньги (своеобразная цезура, нулевая точка), она подхватывает Лею и увлекает в фантастический, уже ни на что не похожий пляс. Исступление как степной пожар охватывает всех: «Каждый вступает в пляску по-своему, выделяется на минуту из толпы и вновь сливается с нею в вихре движения. Это — Гойя на сцене»³².

Действие совершает скачок из повествовательного раскрытия темы в образное. Происходит ритмопластическая метаморфоза. «Идеальные нищие» выходят из собственно человеческого состояния. Они, «темные подонки жизни, слепой хаос, извечное темное начало, становятся на миг почти призраками, фантомами, мучительными исчадиями ада, олицетворениями жадных низменных сил, взрывающих жизнь из глубины, окружающих ее неразрывным тесным кольцом»³³.

Примечательно, как критика нагнетает определения, пытаясь передать мощь впечатления. Драгоценное в данном случае отсутствие вкуса не мешает быть последовательным в описании собственных переживаний.

Напомним, что, по Эйзенштейну, «закон строения есть одновременно и закон, управляющий теми, кто воспринимает произведение, поскольку и они являются частью органической природы»³⁴. По скачкам зрительского восприятия можно восстановить и «закон построения».

Аким Волынский, высоко оценивший спектакль, остался обескуражен наиболее экспрессивной сценой. Но его раз-

дражение исполнено наблюдательности. Оно подтверждает и уточняет воспринятый всеми закон построения: «танец инсценирован не по иудейскому и даже не по хамитическому образцу. Ничего еврейского. Все окарикатурено до последней степени и производит болезненное впечатление на глаз. У евреев никогда не было носов, подобных птичьим клювам <...> Пляшущая толпа составлена из сатиров и фавнов пеласгического типа»³⁵.

Античные реминисценции не причуда критика. Связь Вахтангова с эллинской ойкуменой осознавалась и главой «Габимы» Наумом Цемахом, который в прощальном слове назвал работу режиссера со студийцами «встречей потомка Платона и потомков пророка Исаии. Две культуры, два мироощущения столкнулись, но между ними не оказалось стен — они слились»³⁶. Да и сам Волынский, в конце концов успокоившись по поводу «нееврейских носов», переводит тему в иной, возвышенный план: «Античная орхестра когда-то своим шумом наполняла древний мир, отдаленный гул этого шума услышит и тот, кто приложит ухо к земле»³⁷.

Экстатическая пляска превращает нищих в фантазмагорический «хоровод людей-чудищ <...> Вахтангов не жалеет белизны: он пятнает ее лапами жаб, обезьяньими прикосновениями»³⁸. В человеке открываются зооморфные черты. Возникает развернутый образ бестиария. Но следует еще один скачок, и действие переключается в неизобразительный и внепредметный план: «слепой хаос, извечное темное начало».

Как заметил Макс Рейнхардт: «Танец нищих со всеми его фантазиями воспринимается как пляска ведьм, существ, не принадлежащих к этому миру. Лишь абсолютная преданность искусству позволяет добиться такого уровня исполнения»³⁹.

Пример «Гадibuка» с буквальной точностью подтверждает основной вывод Сергея Эйзенштейна: в переживании экстаза человек «восходит к самым ранним фазам — поэтому он неминуемо и должен попадать в переживание «Essence» и «Etre» — становления и принципа становления»⁴⁰.

Композиция спектакля напряжена и даже перенапряжена. Все элементы ее выведены из равновесия и выводят из равновесия зрителя, вовлекая его в головокружительный полет трансцендентальных видений. И тем не менее она отвечает классическим пропорциям золотого сечения, которое «состоит в разделении целой линии на два таких составляю-

* сущности и существа (франц.).

щих, из которых меньший так относится к большему, как больший к целому»⁴¹, что выражается в последовательности 2:3, 3:5 и т.д. Сугубо формальный принцип оказался одним из универсальных критериев совершенства. Применение его при анализе временных видов искусства связано с целым рядом методологических трудностей и возможно только в самом общем схематическом виде.

Если применить его к композиции «Гадибука», то окажется, что «контрапогей» (3:5, отмеренных от финала к началу спектакля) приходится именно на сцену празднично-злобешего пляса, достигающего ритуального исступления.

Андрей Левинсон видел в спектакле «наиболее странную амальгаму пророческой ярости и дисциплины, спонтанного и искусственного, фантазии и наблюдательности»⁴². И все же в его приятии ощутимо непреодолимое недоумение. А между тем критик различил в искусстве Вахтангова то знание, которое вновь и вновь стремились реализовать режиссеры авангардной ориентации, опирающиеся на традицию «сакрального театра». Ежи Гротовский размышлял о том, что «спонтанность и дисциплина взаимно усиливают друг друга; то, что стихийно, и то, что взято в рамки «партитуры», приводит к взаимному обогащению и становится подлинным источником излучения в актерской игре»⁴³. Или, как писал Антонен Арто, поворачивая проблему другой стороной, «жестокость — это дисциплина и тщательность»⁴⁴.

Момент высшего эмоционального подъема организован архаической формой мистериального растерзания. «Таинственная бездонность, поднимающаяся на поверхность сегодняшнего дня»⁴⁵, получает структурное воплощение.

Формуле пафоса подчинена и Лея—Ровина. Поставленная в фокус вихреобразной композиции, «центр циклона», она являет цветовой (белое платье) и пластический (движения замедленные, изнемогающие, плывущие) контраст. Но ее пассивное претерпевание страдальческой участи экстатично, зажжено общим огнем. Момент, когда она беззвучно, как осенний лист, падает, теряя сознание, тоже содержит «выход из себя». (В нем контрастно отражена смерть Ханана в мгновении пророческого восторга: «Я постигаю тайну Изначального Имени... Победа! Торжество!»)

Шабаш резко обрывается. Наваждение рассеивается. Перепуганные нищие хлопочут вокруг богатой невесты, приводя в чувство и усаживая. Исчезают. А Лея все еще заморожена небывалым и непостижимым переживанием: «Словно

какая-то неземная сила подхватила и унесла далеко, далеко».

Вахангов переводит мотив души из фабулы в режиссерский сюжет. Душа обладает в спектакле такой же художественной реальностью, как и то, что выражено материально. Она интерпретирована как беспредметный театральный предмет. Зрителю дано пережить, как душа выходит из тела, как томится, плачет и бунтует. Чудо становится чудом театра, совершающего невозможное, позволяющего ощутить неосязаемое.

Юрий Завадский, описывая состояние зрителя, почти вторит героине: «...казалось, что силой искусства вы вырваны за пределы времени и пространства. Вы буквально забывали, где вы и что с вами происходит. И когда вы просыпались, вы понимали: да, это был изумительный театр»⁴⁶. Цитату можно и расширить: «Будто вы прикоснулись к тайнам земного существования, поднялись в сферы доселе вам неведомых переживаний, столкнулись со страшными демоническими силами»⁴⁷. Наблюдения поразительны по сходству с попытками описать состояния, достигнутые с помощью психотехники экстаза в христианской традиции и медитации в восточной. Преобладание страшных сил в глазах строгих носителей этих традиций свидетельствует о недостаточной просветленности и «продвинутости». Но темные экстазы Вахангова неподдельны.

Функция такого искусства не в «отражении действительности», но в приобщении к универсальному бесконечному становлению, все разрушающему и все порождающему, к доначальному первоединству, в котором нет ни жизни, ни смерти, ни пространства, ни времени и из которого они возникают и в которое возвращаются. Здесь ритуал осуществляет себя как «окно» в другое измерение. В таком театре никакой итог не может быть окончательным, что позволило Павлу Маркову сделать вывод о «преодолении трагедии» в «Гадибук».

Космические экстазы Вахангова не только предвосхитили «космический транс» Антонена Арто. Они обладали и тем бесспорным преимуществом перед мечтаниями и заклинаниями французского поэта театра, что явились во всеоружии сценических средств, были воплощены в материи искусства.

Разряженные, бессмысленно сияющие домочадцы ведут к трону застывшую в кукольной красе невесту. Кружат огни

свечей. Волнами прокатывается сдавленный шепот. Подбирается понурый жених с пустой «белесой» мимикой, «безличный, послушный, лично не существующий»⁴⁸. И в тот момент, когда эфемерное и отвратное существо пытается накинуть на невесту брачный покров, Лея, словно пробудившись, стремительно выпрямляется и отталкивает его: «Не ты жених мой!» Отталкивает всех. Из ее груди вырывается низкий стенающий голос Ханана. «Раскинув руки, в великолепном экстазе поет призыв Гадибука. Этот момент прекрасно передан г-жой Ровиной и сразу вовлекает зрителя в магический круг»⁴⁹. Лея уже себе не принадлежит и собой не является. Лицо сковано гримасой напряжения. Движения разорваны. Она пробудилась не для жизни.

«В нее вселился дибук», — возвещает Прохожий, и нищие встречают весть звериным воем, в котором торжество и ужас, восторг и угроза. Смятенная толпа отшатывается от одержимой и не в силах от нее оторваться, бросается врассыпную и не может убежать. Вторит ее конвульсиям: один — болезненно, другой — радостно, третий — изумленно. «Любовь сильнее смерти. В «Гадибуке» она сильнее жизни. Неодолимая трагическая сила «Эроса разящего» влечет обоих к смерти <...> Тщетно пытается Лея остаться в кругу живых, любовь не есть вольное, радостное чувство: обреченный любви лишается своей личности»⁵⁰.

Затянувшаяся работа над «Гадибуком» обусловила его композиционные особенности. Вахтангов создавал каждый акт как самостоятельное, в себе законченное целое и показывал зрителям по мере готовности. (Достаточно сказать, что первая рецензия появилась за полгода до премьеры, — после того как были показаны первые два акта⁵¹.)

В общей композиции спектакля каждый акт относительно предшествующего знаменует смену эстетического качества. Высшая точка одной части становится начальной точкой последующей.

«Конец первого акта оставляет незабываемое впечатление. Не то хедер, не то синагога. Слева за столом пьют батланы и сторож синагоги — их угощает богатый купец Сендер по случаю помолвки своей дочери. Голоса и жесты сливаются в один общий рисунок: чуть поодаль, ближе к середине сцены и на первом плане — сидит на мешке Неизвестный, неподвижный, точно деревянный, угловатый, серый, как бы сливающийся с окружающим — вестник потустороннего. Еще дальше — покрытое черным платком лежит мертвое тело юноши — жертвы своей любви. Компания за столом посте-

пенно разгуливается, движения как бы развязываются, все поют, прихлопывают в ладоши, потрясая в воздухе руками, потом пускаются в пляс хороводом вокруг Сендера. Веселье экстатически нарастает. Вы чувствуете это по тембру голосов, по кадансу жестов и одновременно нарастает впечатление жуткости: все так же неподвижно, точно деревянный, не замечаемый пляшущими, сидит Неизвестный, все так же в нескольких шагах от них — вот-вот наткнутся неуверенно пляшущие ноги — лежит мертвый юноша»⁵².

«Прозрачные ирреальные батланы говорили надломленными голосами марионеток. Они механически покачивались и так же механически выговаривали слова»⁵³. В финале первого акта они, встав в круг и взяв друг друга за плечи, начинали медленно притопывать в такт. Движения убыстрялись. Танцующие подпрыгивали, вскрикивали и взвизгивали, доводя себя до исступления и изнеможения. Ритуальный танец соединял отдельные фигуры в единое тело, сообщая ему новую грозную реальность.

Посвященные знали тайные смыслы этих движений: поднимать колени — значит избавлять сущее от посторонних субстанций, отрывать ступни от земли — очищаться от ереси. Но Вахтангов акцентировал не обмен знаками, но момент художественного преображения, высвобождающий энергию непосредственного эмоционального воздействия.

«Жуткий танец всклокоченных ожиданий»⁵⁴ первого акта обернется ритуальным беснованием в начале второго, где функцию ешиботников и батланов берет на себя, трансформируя ее, агрессивный сброд нищих и попрошаек. Вахтангов вводит в третий акт танец хасидов, когда «радость избавления от дибука переполняет сердце, и толпа уходит с головой в хоровое ликование»⁵⁵.

Тройной повтор образует ритмический каркас спектакля и скрепляет три акта пластическим рефреном. Каждый раз ликующее исступление толпы сопрягается со смертью. Никто никого не убивает. Но становится человеком меньше. И если во втором акте Лея только на миг потеряла сознание (однако и это мгновение смерти, ее тень), то в третьем приходит ее черед уйти из жизни.

Прообразом «формулы пафоса» является поведение человека в состоянии экстаза. В «Гадибуке» им стал Ханан. «От него экстазом заражаются все»⁵⁶. Отвергнув Талмуд, чьи законы должно исполнять, он исступленно домогается тайн Каббалы, познав которые, можно овладеть волей Бога, вмешаться в земной порядок, вернуть себе Лею. Лирическая стихия

соединяется с античным «гибрисом», источником трагической вины. Отдав роль Ханана актрисе Элиас, режиссер смягчил жесткие контуры героической надменности женственной безрассудной одержимостью, «бархатно-контральтовым голосом, неукротимо все время переходящим в пение <...> Руки постоянно взмахивают вверх и открываются к публике своими нежными ладонями. В походке торжественность и приподнятость. В споре с талмудистом артистка чертит в воздухе какие-то пластические фигуры, но вместо определенной резкости в жестикуляции ее наблюдается нежно-мечтательная расплывчатость»⁵⁷. Бурные молитвы и заклинания переходят в экстатическую песню «Ты прекрасна, подруга моя». И чудо происходит: как инобытие песни на пороге появляется Лея в сопровождении старой няни и подруги.

Наиболее полной противоположностью Ханану стал Прохожий. В программке габимовцы описывали его так: «Прохожий — («Посланец») мистическая фигура, как бы олицетворяющая веления народной совести, нечто вроде единичного воплощения хора античной трагедии». Но в образной системе спектакля он приобретал и иные значения, воспринимался в ином контексте. О Прохожем было трудно сказать что-нибудь утвердительное. Он определялся скорее через отрицания. Не радовался, не горевал. Никому не сочувствовал и никого не осуждал. Не был ни добр, ни зол. В нем человеческое сведено к нулю. Его мизансцены, за редкими исключениями, создавали двойной образ: вечного движения и полной неподвижности. Непостижимое для людей всеведение, пронизывающее всеприсутствие, когда Прохожий то растворялся в серой мгле, то в решающие моменты выступал вперед, искусительно нашептывая Ханану, или накрывал труп черным платком, заставляли критиков писать о Танатосе, а еще чаще о Дьяволе. Такой Прохожий создавал свое смысловое пространство, высвечивая то миф о первородном грехе, то миф о Фаусте.

В конце каждого акта долго копившееся напряжение разрешается общим смятением: обнаружение трупа, вселение дибука, смерть Леи. Всякий раз в центре смятенной толпы неожиданно и неизбежно — словно из небытия — возникает всезнающий и бесстрастный Прохожий. Последнее слово остается за ним. Его голос окутан окончательной холодной тишиной. Прохожий говорит медленно, странно подчеркивая последний слог фразы, что сообщает речи легкую выразительную неправильность. Он пребывает здесь пришельцем.

Для того чтобы сохранить единство приема и композиции, Вахтангов отнимает в третьем акте у цадика Азриэля и передает Прохожему ритуальную формулу: «Благословен будь, судья праведный!»

Какими бы inferнальными или конкретными значениями ни играла фигура Прохожего, о ней нельзя было сказать ничего окончательного. В принципиальной невозможности однозначного суждения лежит ключ к образной системе спектакля. Французская исследовательница тонко подметила, что Прохожий появлялся на сцене в тот момент, когда кто-то произносил: «Ни об одном человеке невозможно сказать ни кто он, ни кем он был в прошлой жизни, ни с какой тайной целью он пришел сюда»⁵⁸.

Религиозно-мифологические системы, построенные на ожидании Мессии, видят в каждом человеке тайну. Для них внешность не имеет значения. Костюм может быть только маскарадом. Любой незнакомец может оказаться пророком.

Великая неизвестность приходит к человеку в образе другого человека. Театральная «непрозрачность» Прохожего питалась архаическими представлениями.

Вахтангов ощутил в этнографической пьесе С.Ан-ского живое присутствие древних истин и в полной мере оценил их современное звучание. Режиссер отказался от узнаваемо-характерного. Он как бы «смыл» орнамент бытового рисунка. И неизвестное выступило на первый план, приблизившись к зрителю. Тайна предстала зримой.

Коль скоро каждый акт являет законченное целое, то и к нему применимо правило золотого сечения. Апогеем первого акта стала мимолетная единственная встреча Ханана и Леи. Вахтангов находил «такие сценические краски, благодаря которым вся пьеса озарилась трагическим светом библейской поэзии. Какими-то таинственными неразложимыми художественными средствами сумел он передать здесь и благоговейно сдержанную силу и лилейный аромат этой девственной юношеской любви»⁵⁹. Режиссер добивался предельной сосредоточенности: «Никакого кокетства, даже детски шаловливого, никаких вождений, никакой искусственной игры»⁶⁰. Сия огромными, зовущими, полными тоски глазами, Лея плыла в закрытом наглухо, доверху платье, по которому спускались длинные змеи черных кос, и казалась «как бы замкнутой в каком-то ковчеге чистоты и святости»⁶¹.

Встреча происходила почти без слов. Звучало лишь: «Мир тебе, Ханан... ты опять здесь!! — Да!!!» Говорили не слова. «Говорили взгляды, медленные замороженные жесты артистов,

и холодок пробежал по сердцу — чувствовалось: это трагическая, роковая любовь»⁶².

Сцене встречи, ставшей апогеем первого акта, контрастно соответствует сцена изгнания дибука, то есть разлучения, в третьем акте.

Мучительный смысл происходящего контрапунктически соотнесен с общим изобразительным решением, определяемым «гармонией белого и небесно-голубого»⁶³. Действие разыгрывается в замкнутом, схематизированном интерьере. Но небо словно прорывается сюда и оставляет следы: голубые занавесы, голубые пятна и отблески на платье цадика. Белые стены даны в усиленно сходящемся сокращении. Едва ли не от авансцены длинный узкий стол, покрытый белоснежной скатертью, уходит, расширяясь, вглубь, и он поднят так, что зритель видит его как бы сверху. Фигура цадика за дальним торцом не умалется, но словно вырастает. «Старик кажется очень большим, доминирующим над всеми присутствующими и особенно над Леей, которая сидит в другой стороне, находится у рампы»⁶⁴.

Использование наклонных планов создает такой эффект, когда дальняя фигура воспринимается как более крупная и более значимая и позволяет говорить об использовании закона обратной перспективы. (Того закона, на формообразующие возможности которого опирался художественный авангард 10—20-х годов в борьбе с «правильными» ренессансными пропорциями.)

Азриэль убежден, что «среди живых надо думать о живых». Дибук должен быть изгнан, чтобы жизнь продолжила свой ход. Наум Цемах «дает нам цадика монументального и трагически-величавого. Жесты солнечные, сухие. Голос уверенного в себе призывного рога»⁶⁵. Такой Азриэль уверен не только в возможности чуда, но и в своей способности его сотворить. Он — пастырь, спасающий стадо.

Иначе играл Давид Варди, подчеркивающий снижающие характеристики. Низкорослый, с комическими ужимками, он умалял роль до размеров «маленького хасидического волшебника»⁶⁶. Чем более актер форсировал старческую немощь, сомнения своего цадика, тем мощнее выступали силы, которые тот призывал на помощь. Действовал не он. Действовали через него. Чем острее ирония, тем внушительнее ей отвечал пафос. Двуединство иронии и пафоса Вахтангов доводил до формообразующего принципа.

В хереме (отлучении) участвовали десять наиболее праведных евреев. Только в их присутствии решения, принимаемые

от имени общины, имеют значение. Вахтангов дал всем «праведникам» общий жест и общую интонацию. Полы лапсердаков удлинены, отчего фигуры выглядели утрированными. В «массовке» третьего акта режиссер менее всего был заинтересован в индивидуальных различиях. Из единого пластического рисунка выбивался лишь юноша, почти мальчик, по-клоунски одетый, действовавший невпопад и пытавшийся подстроиться к общему ритму. Юнца играла актриса, что невольно становилось отсылкой и параллелью к образу Ханана.

Хасиды двумя потоками, растекшиеся вдоль стола, жадно ловили каждое слово, каждый жест, каждый взгляд цадика. Трепеща и замирая в страхе и надежде, они вручали судьбу Леи чудотворцу. Раскачиваясь, распевали псалмы с такой сосредоточенностью, будто «за дверями синагоги мира не существовало», как писала Одетт Аслан. Хор облекался в саваны, скрывая под ними засаленные черно-серые лапсердаки. И эта мгновенная метаморфоза довершала «гармонию белого и небесно-голубого». Среди колышущихся масс вздымались священные свитки, зажигались черные свечи, протяжно трубили в шофар.

Предельно интенсивное эмоциональное состояние выражало себя через замедление ритма. Напряжение не могло выплеснуться, разрядиться. Оно сгушалось в пространстве, пронизанное токами волевых усилий. Физически давило на изнемогающую Лею.

Загадочно-скупыми средствами, которые на фоне актерской традиции воспринимались как «не игра», Хана Ровина передавала протест кротких, силу слабых. В Лее прозрачная грация равного себе человека непостижимо соединялась с механическим жестом не принадлежащего себе существа. Восковая бледность превращала лицо в маску и исключала психологическое «раскрашивание», прямое сценическое общение. В наваждении у нее вырывался резкий крик дибука, разрывающий пространство и переходящий в размеренные причитания. «Ровиной удавалось так хорошо подражать голосу Мириам Элиас (Ханан), что даже музыкант Йоаль Энгель не мог отличить одну от другой. Элиас действительно «сквозила» в Ровиной, и это делало еще более фантастическим феномен наваждения»⁶⁷. Лея медленно гладила свое лицо руками, словно руками Ханана. Но все настойчивее становились призывы цадика. И движения Леи утрачивали связность. Мелкая, беспорядочная жестикуляция вписана в ограниченное пространство треугольной формы. Одетт Аслан называет ее

«танцем безумия». Однако когда дибук ослаблял напор, Лея тихо жаловалась, удивленно всхлипывала. Простая «детская» лирика пробивалась сквозь трагическую маску.

Заклинания Азриэля усилены энергией вторящей толпы. Поединок «достигает размеров трагических галлюцинаций»⁶⁸. Цадик словно увеличивался. Его ритуальные обращения звучали с нарастающей силой, тогда как побеждаемый дибук утрачивал звуковую мощь. Его голос звучал все слабее и жалобнее. С протяжным прощальным вздохом дух Ханана покидал Лею. Изумленный хор встречал чудо долгим шипящим криком. И ликующая толпа пускалась в пляс вокруг лежащего ничком безжизненного тела, обведенного магическим кругом.

Когда же Лея оставалась одна, откуда-то издалека раздавался жалобный стон. Ему отвечал стон внутри круга. Очнувшаяся возлюбленная тянулась к слабому голосу Ханана, влекущего знакомым напевом «Песни Песней». В экстазе она разрывала магический круг, круг жизни, и ее душа взмывала вверх, дальше. И вот уже две души сливались в неопишемом полете. Их подхватывала вечность. Всегда являющийся вовремя Прохожий покрывал черным платком упавшее за смертью тело Леи. Возникла и резко обрывалась свадебная музыка, предваряющая появление земного жениха. Последние слова спектакля: «Благословен будь, судья праведный!» — принадлежали Прохожему. В них звучало признание тщетности человеческих попыток вернуть жизнь к «норме» и трагическое приятие неисповедимости бытия.

В фантастической форме Вахтангов схватил существенную экзистенциальную проблематику. Вторжение дибука приводит к отчуждению и деформации личности. Лея собой не владеет. И быть собой перестает. Двигается как загипнотизированная. Кричит чужим голосом. Пластика претерпевает ту же метаморфозу. Человек утрачивает целостность и самоидентичность. Но попытки изгнать дибука, восстановить прежнюю норму жизни столь же катастрофичны. Примечательно, что «Гадибук», причисленный к постановкам, «служившим оформлению духовного наследия революции»⁶⁹, запечатлел беспримерное и необратимое отчуждение человека, преодолеваемое только смертью.

Однако смерть в спектакле не только свидетельствовала о роковой власти любви. Настигая юных, не исполнивших закон жизни героев, она становилась источником хаоса.

Ниссон, покойный отец Ханана, является к цадик и требует к ответу богача Сендера, по чьей вине умер его сын.

Некому теперь прочесть каддиш, молитву, ежегодно произносимую сыном в день смерти отца. Мертвые зовут на суд живых. В свою очередь Сендер, лишившись дочери, утрачивает и возможность иметь внуков. Ему тоже никто не прочтет каддиш. Более того, он сам может превратиться в дибука. Хаос наступает не только на мир живых, но и на мир мертвых. Однако всякий грех заслуживает сострадания. Всякую ошибку можно искупить. Лейтмотивом спектакля стал напев:

«Отчего душа
с высоты вдохновения
упала в глубины бездны?
В каждом падении есть
стремление к новому взлету».

Тема вахтанговских постановок — «сумрачный путь человека — его освобождение в страданиях, боли и преступлениях»⁷⁰ — нашла в «Гадибуке» наиболее полное воплощение. «Освобожденис» стало возможным лишь тогда, когда режиссер «конкретность реальной жизни осветил отсветами всей необъятной прошлой и будущей жизни»⁷¹, вышел за рамки конкретного эмпирического существования и обрел новое зрение, проникающее за пределы видимого мира.

В 1928 году, когда «Габима» была уже далеко, а Алексей Грановский был еще близко, Абрам Эфрос опубликовал статью «Художники театра Грановского». В ней он едко иронизировал над габимовским «благородным евреем, с библейской речью, патетическими жестами и экзотическим одеянием»⁷² как выражением национального и эстетического конформизма и противопоставлял художественную практику ГОСЕТа как выражение национальной и эстетической подлинности: «Грановский действительно развел на сцене «жида». Он бросил зрителям формы, ритмы, звуки, краски того, что носило эту кличку»⁷³. Естественно при этом было умолчать о вахтанговском «Гадибуке», ибо броские антитезы и гипнотизирующие парадоксы здесь давали сбой. Не будь Абрам Эфрос так подчинен своему полемическому темпераменту, ему пришлось бы признать, что именно в «Гадибуке» была найдена музыкально-пластическая формула того, что критик называл «жидом». Именно после него в ГОСЕТе появились такие спектакли, как «Колдунья» по Гольдфадену (декабрь 1922), «200 000» по Шолом-Алейхему (ноябрь 1923) и «Ночь на старом рынке» по И.Л.Перецу (февраль 1925), которые прославили Грановского.

Вахтангову удалось прочертить художественную параболу, способную снять идейные противоречия между высокой топикой «Габимы» и низовой традицией ГОСЕТа.

Павел Сакулин услышал в «Гадибуке» «музыку мировых иных», а «сквозь бытовую колоритность пьесы» почувствовал «высокую мистерию души человеческой и, может быть, души народной. Быт, отголоски далекой истории и мистический взлет духа — все предстало передо мной в художественной гармонии, в оправе высокого искусства»⁷⁴.

15 июня 1924 года Вячеслав Иванов, оказавшийся в Москве проездом из Баку в Венецию, увидел «Гадибук» и был потрясен:

«Под мощным и жутким впечатлением «Гадибука» пишу эти несколько слов на память художникам «Габимы», чтобы выразить все свое восхищение перед художественною подлинностью, выдержанностью и внутренней силой этого поразительного создания, в незабываемых образах воплощающих душу еврейства.

...И рад, что почти не гонима
необычайная «Габима»⁷⁵.

И все же преобладало в спектакле то, что в слове невыразимо и уходит в мерцающую глубину неизреченного. Борис Пильняк так описал коллизию слова и молчания:

«Сегодня был буденный московский день — сумасшедший, бестолковый, советско-российский — и этот день кончился необыденным, первоисточным, — тем, что связано и с Босхом, и нищетой, и хитростью, — тем, что красной нитью иудейства связало человечество, — тем, что было в Западном крае и все-таки на древнееврейском языке.

Надо написать хорошо.

И все же хорошо не написалось, ибо — иногда лучше, должнее молчать, чтобы сказать много.

22 октября (днем шел снежок) 1922 года»⁷⁶.

Достоверная, неряшливая, «узнаваемая» актерская пластика вызывала взрывы сарказма у реформаторов сцены 20-х годов. Соединение драматического искусства с той повышенной выразительностью, которой изначально обладает только балет, стало непреходящей задачей режиссуры XX века. Вахтанговское «характерные актеры больше не нужны», по существу, продиктовано тем же неприятием обыденного, что и таировское восхищение балетом как полным антиподом бытового театра. Характерность — это язык, на котором ак-

тер болтает со зрителем накоротке. Отказ от него связан с поиском новых средств воздействия, нового контакта со зрителем.

Ранящая острота пластического рисунка в «Гадибуке», «исступленность дервишей», подчиненная «дисциплине строгого ритма»⁷⁷, позволяли Андрею Левинсону говорить о «блестящем «балете» нищих и попрошайек»⁷⁸. В устах столь искусственного знатока балета такое признание дорогого стоит.

Вахтангов смог добиться не только художественного единства, но и активного взаимодействия и взаимосоответствия всех элементов. Жаргонная жестикующая доведена до праздничного танца и ритуальной оргии. Голос от бытовой скороговорки переходит к декламации и речитативу. Затем выливаются в пение и исступленные заклятия. «Модуляции жестов сливаются с модуляциями голоса»⁷⁹.

Восходя к ритуальным истокам сценического искусства, спектакль обретает исходное, нерасторжимое синкретическое единство. Театр в «Гадибуке» еще словно не разделился на оперу, балет, драму. Он — театр как таковой в полном изначальном, священном объеме. Именно в «воскрешении традиции целостного античного театра» видел Сергей Волконский тайну «потрясающего действия, производимого на зрителя»⁸⁰.

Многочисленные рациональные попытки «собрать» театр в последующие десятилетия были предвосхищены вахтанговским интуитивным восхождением к тому моменту, когда театр еще не распался на отдельные виды.

Мечтая о мифе, Вахтангов пришел к ритуалу как «свернутому» мифу. Восхождение к истокам театра стало одной из самых магнетических и многообещающих задач.

Одни видели в нем возможность преодоления раздробленности и восполнения ущемленности человека в пошлой, прозаической, избыточно упорядоченной действительности.

Другие находили в нем структуру, адекватно передающую натиск на человека освобождающе-порабощающих стихийных сил, вырвавшихся в результате резкого разрушения традиционных социальных, психологических и культурных норм. И тогда ритуал принимает на себя энергию перенапряженного человеческого сообщества, вышедшего из исторической колеи и оказавшегося перед лицом разверзшейся неизвестности. Приобщая к вечности, он создает новое равновесие и вписывает человека в бытие.

Ритуал возвращается как реакция на крайности порядка и беспорядка, инспирируя стихию как подлинную жизнь в одном случае и обуздывая ее — в другом.

Восприняв революцию как взрыв стихийных, разрушительных сил, Александр Таиров в «Федре» и Евгений Вахтангов в «Гадибуке» на контрастном и совершенно разнокачественном материале как бы помимо своей художественной воли воспроизвели ритуальные структуры.

Во время гастролей 1923 года «Федра» расколола Париж. Антуан, бывший революционер, возглавил тех, кто решительно не принял спектакль. Новое художественное поколение решительно поддержало Таирова. Свою поддержку оформило в виде манифеста. Среди подписавших — Леже и Кокто. В нем утверждалось: «...живость их (артистов Камерного театра. — В.И.) попыток дать новый блеск старым формулам несомненно войдет в список наиболее интересных попыток обновления и усовершенствования форм духовного творчества». Раскололась и русская эмиграция. Андрей Левинсон оказался непревзойденным ценителем «Федры». Тогда как узкое неприятие лишило дара речи обычно красноречивого Сергея Волконского.

«Гадибук», показанный в 1926 году, покорила и объединил «весь Париж». Он удовлетворял различные, казалось, взаимоисключающие требования. Вызывал восторг как архаистов, так и новаторов. Что свидетельствует не о компромиссности и эклектичности, но об универсальности предлагаемого синтеза.

Среди восторженных зрителей «Гадибука» был и Марк Шагал, который убедился в том, что «яд» художественного искушения, в свое время поднесенный Вахтангову, действовал и его предсказание оказалось вещим. В знак окончательного примирения Шагал подарил Цемаху свой автопортрет с надписью: «Дорогому Науму Цемаху — Директору Чудесной «Габимы» на память обо мне. Марк Шагал. Париж, 1926».

Вероятно, у Шагала было достаточно оснований для удовлетворения. Так, Херт Хатфилд рассказывал мне о том, как в 1938 году, во время вторых английских гастролей «Габимы», Михаил Чехов возил своих студийцев из Дартингтона в Лондон на просмотр «Гадибука». Как об одном из самых запомнившихся впечатлений, он говорил о фантастической пластической партитуре, заставляющей воспринимать персонажей парящими, почти не касающимися земли⁸¹.

Несколько иначе связывал спектакль с Шагалом Арнольд Цвейг: «Выйдя из картин Шагала, разукрашенные по примеру танцевальных масок диких народов, в одеждах, которые одновременно кажутся произведением искусства костю-

ма, живописи и колдовским предметом, эти евреи прыгают, говорят, ссорятся. Они крадутся, разбиваются на группы, сталкиваются друг с другом, вновь разъединяются, чтобы затем объединиться в новые цепочки и группы»⁸².

В примечательном контексте парижские гастроли упомянуты в автобиографии Нины Берберовой «Курсив мой»: «То зеркало в фойе театра Шан-з-Элизе, в котором я отразилась в антракте, в тот вечер балета, все еще цело. Я много раз смотрела в него — в вечера спектаклей Дягилева, Анны Павловой, Шаляпина, в вечера «Габимы», в вечера гастролей МХАТа...»⁸³. То, что речь идет не о спектаклях, но о зеркале, «в котором отразилась я», не о восприятии другого, но прежде всего и почти всегда о себе самой, существенная характеристика мемуариста. Для нас же здесь важен сам культурный и ценностный ряд, который Берберова выстраивает.

Что же касается французской критики, то от нее не осталась скрыта эстетическая связь вахтанговского универсализма и таировского авангардизма, сохранившаяся еще со времен «Эрика XIV», по поводу которого Ю. Анненков иронично заметил, что Первая студия «упала в объятия Таирова»⁸⁴.

Теперь уже о «Гадибуке» писали: «Техника театра «Габима» очень современна. Она напоминает технику постановок Камерного театра. Когда последний гастролировал в Париже, мы были потрясены счастливым использованием наклонных планов»⁸⁵.

Испытывая воздействие Таирова, Вахтангов с недоверием и раздражением относился к прямой и самодостаточной красоте его спектаклей: «Камерный театр когда-нибудь станет противной и выраженной, подмалеванной и разодетой по последней моде кокеткой»⁸⁶. Резкость выражений продиктована, вероятно, приватным, рабочим характером записи. И именно в резкости заключена несправедливость оценки. Но несомненно неприятие искусства, боящегося показаться некрасивым, уклоняющегося от неснимаемых противоречий, заключенных в самой природе вещей. К слову сказать, премьера «Федры», наиболее глубокого и совершенного создания Таирова, способного если не поколебать, то смягчить непримиримость Вахтангова, тогда еще не состоялась.

Для создателя «Гадибука» была приемлема только красота, прошедшая через крайнюю степень отрицания, через все ступени ее разрушения. В «Гадибуке» безобразное, доведенное до максимальных проявлений, вспыхивало неожиданной и новой красотой, красотой по ту сторону возможного, красотой, способной пластически объективировать хаос, даю-

ший начало новому становлению. Николай Волков, писавший о «красоте безобразного», схватил существо вахтанговского метода.

Вахтангов отвергал иллюстративный и описательный жест во имя экспрессии непосредственного эмоционального воздействия. Само слово, звучащее на мало кому известном иврите, Вахтангов интерпретировал как первослово, акустическое тело, воздействующее не семантикой, но перепадами ритма.

В начале спектакля был хаос странных, сдавленных, жалобных, гнусавых звуков, издаваемых бормочущими сквозь зубы батланами. Лишь постепенно они складывались в слова, подсказанные оркестром, ведущим хасидскую мелодию. Гортанно варьируя слоги, батланы подбирались к слову, ощупывали его границу, разгадывали его тайны. И наконец голоса сливались в заунывно-страстном песнопении, в котором содержался экзистенциальный «шифр» спектакля:

«Отчго душа
с высоты вдохновения
упала в глубины бездны?
В каждом падении есть
стремление к новому взлету».

Обретенное слово Вахтангов снова расшатывал, вычитая те или иные свойства, разрушая привычные связи. «Ритмы были очень разнообразны и могли изменяться несколько раз в одной фразе. Предложения были разорваны, презирая всякую семантику, и заставляли думать о поэтах-футуристах, которые разрушали слова, делая их гибкими, сверхвыразительными, или же о некоторых экспрессионистах, которые швыряли слова словно булыжники»⁸⁷. Слово вырывалось из хаоса и возвращалось назад, обрушивая на зрителя то энергию рождения, то энергию распада.

Танцы, пение, восклицания и заклятия, жесты обладали собственной грозной физической реальностью. Их смысл исчерпывался непосредственной, сложно организованной жизнью здесь же, на сцене. «Ничто не оставлено в плане прилизительности, все доведено до последней точки выразительности, из каждого момента выжат сок до последней капли»⁸⁸. Но всякая «последняя точка» неизбежно оказывается первой точкой нового измерения, нового качества. Начав репетировать «Гадибук» по «системе», Вахтангов от «переживания» приходит к новому способу актерского существования: экстатическому, сверхличностному. Природу такого

существования наиболее точно определил Михаил Эпштейн: «Актер ориентируется не на персонажа-персону, не на индивидуальный характер, а на самые общие закономерности духовного и физического мироздания, которые он должен проявить в своем теле»⁸⁹.

Говоря о типологии, Эпштейн в качестве иллюстрации приводит положения Антонена Арто, манифестировавшего идею, и теряет Вахтангова, ее реализовавшего. Печальный парадокс, связанный с самой природой театра, когда для потомков часто манифест обладает большей реальностью, чем само искусство.

Габимовцы вкладывали в игру столько энергии и расчета, что она переставала быть игрой и достигала законченности полного собой действия.

Каждый момент существования был настолько целостен и интенсивен, что, будучи остановлен, образовывал картину, в которой дисгармонические элементы приведены к напряженному равновесию.

Изобразительность сценических средств заставляла говорить о том, что «тщательной точности, столь дорогой сердцу Станиславского, так же как и Антуана, театр «Габима» предпочитает игру линий и поверхностей и добивается совершенно удивительных эффектов»⁹⁰.

Павел Гайдебуров по поводу «Гадибука» коротко заметил: «Противоположности сходятся, указывают на нечто общее в последних глубинах (натурализм и новейшие приемы живописи)». Соотносимость вахтанговской поэтики с изобразительным авангардом была очевидна и рецензентам. На этом фоне впечатляет едва ли не полное отсутствие художественных ассоциаций и реминисценций как в собственных записях Вахтангова, так и в его театральном обиходе, о чем свидетельствуют его сподвижники. Самое развернутое свидетельство содержится у А.Карева: «Он вспоминает знаменитый портрет Репина — Толстой. Толстой стоит в своей длинной рубаше, повязанный поясом. Руки заткнуты за пояс. Так прожил он жизнь, связанный по рукам»⁹¹. Да, в связи с «Гадибуком» мемуаристы отметили привязанность Вахтангова к Гойе.

Притом что режиссер имел вкус к работе с художником (И.Нивинский, Н.Альтман) над конкретным спектаклем, выраженного интереса к живописи как таковой и к новейшим ее течениям он не обнаружил. Не сохранилось никаких свидетельств и о посещении им выставок.

Вахтангов интуитивно приходил к созданию таких выразительных средств и такой структуры сценического действия, которые вписывались в широкую картину авангарда. Иными словами, он создавал, а не использовал.

Будучи на редкость непрограммным художником, Вахтангов не стал адептом конкретного чистого направления. В его интуитивно схваченном синтезе различимы и кубистическое разложение человеческого лица, и экспрессионистское напряжение в изображении живого и мертвого. А сцена середины второго акта, когда «на площади вдруг оказалось пусто, нищие вырастают из-под земли как фантастические существа, да именно, как химеры, и набрасываются остервенело на пустой стол, на котором уже нет никаких свадебных яств»⁹², несла энергию сюрреалистических видений.

«Гадибук» позволял во всем находить «общий знаменатель экспрессионистически-футуристической линии»⁹³, при этом не исключал «совершенно рембрандтовских световых подробностей»⁹⁴.

Вахтанговский гротеск, соединяющий несоединимое, разрушительный в созидании и созидательный в разрушении, отрицающий видимый мир во имя его становления, аккумуляровал разнородные художественные тенденции 20-х годов и стал голосом нового искусства XX века.

Бялик предложил свое объяснение универсальной силе воздействия «Гадибука», как, впрочем, и других спектаклей «Габимы»: «Игра габимовцев покоряла каждого, попавшего в орбиту театра. Это происходило сразу, без всякого логического анализа. Без всякого спора зритель покорялся этой могущественной силе творчества, его внутренней правде. И я не знаю, содействовали ли этому исключительность талантов отдельных артистов или этому содействовало содержание самой драмы. Возможно, что это был экстаз, прорвавшийся из какого-то источника, полного сокровенного огня, плавящего все, что попадает на его пути, превращающего лигатуру в золото. Иногда мы читаем в Библии сложную главу, не постигая сути каждого слова в отдельности. Даже каждое предложение в отдельности остается неясным. Но тем не менее глава захватывает вас целиком, она воспламеняет вашу мысль и зажигает ваши чувства. Все становится необыкновенно ясным, воспринимается с поражающей четкостью. И вот этот экстаз, это желание, превращенное в живую плоть, эта колоссальная вера, все в совокупности захватывает каждого, кто попадал в пределы этого театра. Все по-

коряло зрителя. Ты начинал верить в этот театр, в его артистов, в пьесу. Верить несокрушимой верой»⁹⁵.

«Гадибуку» была суждена долгая и счастливая жизнь. После того как количество сыгранных спектаклей перевалило за тысячу, сами габимовцы сбились со счета. Спектакль продолжал жить уже вне исчислений и в известном смысле вне времени. Его играли вплоть до 70-х годов.

«Гадибук» был признан шедевром режиссуры XX века. Его художественное излучение сказалось в искусстве Антонена Арто, Питера Брука, Ежи Гротовского, Эудженио Барбы.

Для того чтобы спектакль оказал влияние, он должен быть увиден, воспринят. Только тогда он может быть вовлечен в вереницу осмыслений и переосмыслений. Беспрецедентное турне «Габимы» сделало реальным присутствие Вахтангова в мировом театре. О том, какой резонанс вызвали европейские гастроли театра, можно судить по статьям Гордона Крэга. Одна была опубликована в связи с первыми гастролями в Лондоне — театр «Феникс», 29 декабря 1930 (8 января 1931) в газете «Daily Telegraph»: «Габима» отважно преодолела все трудности, которые ставит перед актером жалкое время. Она ответила: «Мы будем действовать таким образом, который считаем наилучшим!» С самого начала они пытались выразить то, что они чувствовали, видели и думали; и при этом оставались неподражаемо оригинальными. Это именно то, что испокон веков делают все великие художники, а великих художников было не так уж много»⁹⁶.

Позже, когда «Габима» приехала в Лондон во второй раз (театр «Савой», 15 ноября — 13 декабря 1937), Гордон Крэг снова выступил со статьей, где еще раз подчеркнул достоинства труппы, связанные для него прежде всего с именем Вахтангова:

«Какова цель «Габимы»? Идти собственной дорогой к новому театру и не смотреть ни направо, ни налево, не слушать пустой болтовни в Лондоне и Париже от множества любителей и профессионалов, режиссеров и критиков, которые общаются в том кругу, из которого не смогут вырваться, потому что никогда не захотят... Поэтому они и пытаются очернить любое благодатное развитие. Это первое, что непосредственно касается «Габимы».

Что такое еще «Габима»? Это группа актеров, которая защищает свой союз, чтит память своего замечательного руководителя Вахтангова и даже, несмотря на то, что он уже

давно не с ними, помнит, что он говорил и чему учил их, и следует его заветам и учению.

Что такое «Габима» кроме этого? Это группа людей, которая хорошо знает, что такое ансамбль, а ансамбль означает совместную работу всей группы. Групповая совместная работа всегда очень ценна, но группа, которая должна тянуть общий плуг, не может состоять из одного или двух козлов, кошки, собаки и осла. Все должны быть быками или все лошадьми, если вы хотите ансамбля за плугом. А в театре все должны непременно быть талантливыми актерами — не любителями и не энтузиастами, шокирующими на сцене публику, а людьми целеустремленными, чья цель добиваться высокой художественности совместными усилиями — годом раньше, годом позже, много лет. «Габима» состоит из таких людей и держит высокую марку вот уже долгие двадцать лет»⁹⁷.

Об успехе «Гадибука» можно судить по тому, с какой энергией западные режиссеры обратились к никому прежде не ведомой пьесе С.Ан-ского. Назовем только некоторые опыты. В Париже Гастон Бати предложил три версии «Гадибука» (Студия Елисейских полей, 1928, февраль; Театр Авеню, 1928, апрель; Театр Монпарнас, 1930). Лотар Валернстайн дважды показал в «Ла Скала» оперу Лодовико Рокко (1931, 1934). Позже «Гадибук» инспирировал вторую волну авангарда — спектакли Андре Вилье (Париж, Театр в круге, 1977) и Джозефа Чайкина (Нью-Йорк, Шекспировский фестиваль публичный театр, 1977). Вахтанговский спектакль эхом отозвался и в балетном искусстве. Достаточно упомянуть постановки Джерома Роббинса (Нью-Йорк сити балле, 1974) и Мориса Бежара (Бежар балле, Лозанна, 1988).

В результате сложилась парадоксальная ситуация. На протяжении многих лет Вахтангов был развернут к России «Принцессой Турандот», в разных редакциях продолжающей жить по сей день. Тогда как в историю мирового театра Вахтангов вошел прежде всего как создатель «Гадибука». Лики эти столь несхожи, что порой кажется, что речь идет о разных режиссерах. Тем важнее «собрать» художника, заключить столь разные манифестации человеческого духа в рамки единой художественной личности.

Плач Вавилонский и Интернационал

«Гадибук» вывел габимовцев на авансцену всеобщего заинтересованного внимания. Актеры в известном смысле стали жертвой великого успеха. Они оказались носителями театральной тайны, в которой сами были не властны. Так и не выработав собственной эстетической программы, они колебались на распутье.

Многие проблемы, подспудно копившиеся в театре, выплеснулись на поверхность: «После Вахтангова в «Габиме» наступило смутное время. Основой для разлада стала борьба за власть. Наум хотел остаться главным руководителем с правом решающего голоса — «вето» — в важных ситуациях; большинство труппы стояло за «правление», коллективное руководство. Внутренний конфликт сказался и на трудностях в выборе пьес и распределении ролей. Менялись режиссеры: приходили Григорий Рошаль со своими экспериментами (запуска летающего аэроплана в темноте) и Смышляев, который как-то по-мальчишески отнесся к нам. Был обаятельный украинец Курбас, но ему надо было возвращаться домой. Большое впечатление произвел на нас Л.Леонидов, начинавший ставить пьесу Геббеля «Ирод и Марианна». Но конфликт помешал и в этой работе. Наум хотел, чтобы главные роли играли М.Гольдина и М.Галеви, а Галеви и большинство хотели видеть Цемаха и Ровину в этих ролях (Гольдина была женой Наума, а Ровина — женой Галеви). Все это тянулось до тех пор, пока однажды Наум не пришел и не объявил, что пьеса снимается с репертуара. Еще раньше у Наума был конфликт с Гнесиным. Гнесин написал первую большую статью на русском языке о возникновении «Габимы»¹ — и не упомянул Цемаха. Цемах хотел, чтобы Гнесин выступил с опровержением этой статьи, но тот не согласился. На одном из наших собраний Гнесин говорил в своей речи: «Что случилось, дорогой Наум, почему мы не вместе, как это было раньше?» — и Наум сказал ему: «Потому что ты поступил по отношению ко мне, как Яго к Отелло». Лицо Гнесина «упало», и он замолчал. Вскоре после этого он оставил «Габиму»².

Вслед за Гнесиным (1923) театр покинули Давид Варди (1923), Мириам Элиас (1924), Моше Галеви (1925), Шошана Авивит (1925). Кончилось время встреч. Наступило время прощаний. Узы, которые еще недавно казались нерасторжимыми, вдруг начали рваться с видимой легкостью.

Когда во время гражданской войны родители Ханы Ровиной собирались в Америку и уговаривали ее ехать с ними, та отказала им с необычайной жесткостью: «Мой дом там, где «Габима». В ту пору едва ли не каждый габимовец думал так же. Теперь же для многих театр перестал быть домом. Нельзя сказать, что идеалы «Габимы» померкли. Ведь в последующие годы и Гнесин, и Варди, и Галеви пытались помимо «Габимы» продолжать ее дело.

Новых пьес, способных вновь объединить труппу, не находилось. И тогда приняли решение вернуться к «Вечному жиду», чьи возможности далеко не были исчерпаны.

Свою пьесу (1907) Давид Пинский построил на легенде о том, что «в тот день, когда был разрушен Храм — родился Мессия». Действие происходит в городе Бират-Арба, через десять дней после разрушения Второго Иерусалимского храма. На базарную площадь ранним утром стекаются жители. «Они с ожесточением и азартом отдаются своим мелким повседневным делам: торгуют, ссорятся и истязают нищих. С восторгом и пьяным развратом встречают блудницу Марту». Появляется незнакомец, разыскивающий человека, у которого родился сын Менахэм (Мессия) в тот день, когда погиб Храм. Новая весть вызывает у жителей то отчаяние, то готовность забросать камнями вестника. Нищие видят в нем пророка. Богатые считают лжецом.

Но прохожий такой же грешник, как и все они. Он признается в том, что «из-за любви к земле не пошел защищать свободу с мечом в руках». И когда он работал в поле, ему было видение. Явился старец, сообщивший о гибели Храма и рождении Мессии. Поиски последнего и привели его в Бират-Арбу.

Хохоча и издеваясь, толпа объявляет пришельца лжепророком и готова растерзать его по воле своих вождей. Пророк просит дать ему три дня, и если он не найдет Мессию, пусть его осудят.

На рыночной площади появляется женщина, которая рассказывает о том, что она родила сына в день разрушения Храма.

Все слышнее плач гонцов, возвращающихся из Иерусалима со страшным сообщением. Толпа падает к ногам про-

рока и молодой женщины. Но на город налетает смерч и уносит ребенка.

Прохожий смиренно принимает кару господню: «За то, что я не пошел защищать свободу, я из края в край, из страны в страну вечно буду странствовать, искать Мессию»³.

Субтильная и назидательная постройка Пинского мало соответствовала габимовским планам и скорее была только поводом для далеко идущих художественных проекций.

Георгий Якулов, приглашенный вместо А. Мигаджаяна и П. Узунова, опубликовал в журнале «Зрелища» статью «Ex oriente lux. «Вечный жид», или Второй исход евреев в Палестину». Характер публикации позволяет предположить, что Якулов хлестким слогом сформулировал тогдашние настроения габимовцев: «Цель постановки «Вечного жида» — убрать из человеческого сознания представление о «мещанском жидовстве» и создать Жида — Вечного Человека. Не от худосочия, золотушности и загнанности аборигенов черты оседлости, а от изощренности пафоса, богатства, продуктивности и силы того еврейского гения, которому мир обязан Библией и всеми всечеловеческими образами, питавшими, наравне с эллинской культурой, европейский мир в течение веков».

Якулов категорически противопоставляет «Вечного жида» «Гадибуку»: «Тонкая пунктирная наметка «еврейских переживаний» в черте оседлости, с налетом самодельного символизма Леонида Андреева из «Жизни Человека» — в «Гадибуке» не может по заданию равняться значению и смыслу постановки «Вечного жида».

Ставя в заслугу Пинскому то, что он «догадался извлечь легенду, вскрывающую трагедию иудейства, трагедию нарушенного равновесия, не менее чем Софокловы трагедии вскрывают трагедию неизбежности космического равновесия», Якулов не закрывал глаза на ее художественную маломощность: «Пинским взята легенда, но он не создал никакой конструкции трагедии, оголив лишь нерв ее существа. «Габима» все же решилась укреплять корпус своего ковчега хотя бы фанерным Пинским, но — от древа иудейской философии».

На свои непосредственные задачи Якулов намекнул лишь в одном абзаце: «Перейти через quasi-еврейское творчество, являющееся жаргоном современной европейской живописи, и вернуть его восточной манере эстетического мышления — это переход, по сложности равный переходу через Черное Море»⁴.

Косые взгляды в сторону «Гадибука» понятны. Вахтангов художественно абсолютизировал ту самую жизнь гетто, которую габимовская идеология требовала уничтожить. Возникла коллизия, почти трагическая для «Габимы».

«Вечный жид» стал первой работой театра после смерти Вахтангова. Давнее стремление к монументальному спектаклю сдерживалось помещением «театра-табакерки». Теперь же «Габима» наконец получила возможность показать себя на сцене Камерного театра, труппа которого была на зарубежных гастролях. Под нее строилась и сценическая конструкция Якулова. Премьера состоялась 5 июня 1923 года в атмосфере повышенных ожиданий. Ведь «Гадибук» вывел габимовцев из безвестности и сделал героями прошедшего театрального сезона. Новый спектакль и вольно и невольно сравнивался с вахтанговским шедевром. И у Мчедлова, усиленного Якуловым, почти не было шансов выдержать сопоставление с Вахтанговым. На смену вахтанговской выразительности пришла декоративная пышность «ложного, неприятного по существу, дешевого ориентализма»⁵.

Вахтанговское двуединство иронии и пафоса вытеснила открытая патетическая форма. Там, где габимовцы предполагали «синтез», А. Кугель находил лишь «ассимиляционные способности евреев», «блестящие переповторения пройденного курса Московской ново-театральной эстетики». Его резюме: «иерусалимский театр по-московски есть *contradictio in adjecto**»⁶. Но кутелевские инвективы остались гласом вопиющего в пустыне. С теми или иными оговорками критики признали в спектакле «национальную еврейскую трагедию, трагедию скитаний и мессианизма»⁷.

Габимовцам многое удалось. Та «стихия множества», намеки на которую Загорский пронизательно угадал в ученической, зализанной первой редакции и которая была художественным открытием в «Гадибуке», здесь стала достоянием театрального мастерства и получила прямое воплощение: «Вечный жид — это не отдельный персонаж, а вся Иудея. Старики и молодые, мужчины и женщины, матери и распутницы, слепые и нищие, ремесленники и богатые — все они лишь голоса одного хора»⁸. Хотя хор часто гнула к земле разница даже не в уровне мастерства, но, как остроумно выразился Самуил Марголин, разница «между теми, кто в теле носит дух «Габимы», и теми, кто в теле носит лишь груз своего тела»⁹.

* противоречие между определяемым словом и определением (напр., сухая влага); внутреннее противоречие (*латин.*).

«Праведниками» (С.Марголин) спектакля стали прежде всего те актеры, кому выпали персонажи, приближенные к Богу. То выступая из хора, то сливаясь с ним и никогда от него не отделяясь, вели свои партии два солиста: Пророк — Н.Цемах и Мать Мессии — Х.Ровина.

Пророк Наума Цемаха «в неожиданных поворотах своей безумной головы, в своей непоколебимости и в своей фанатичности»¹⁰ стал образом библейской силы и экспрессии. Фигура, толкаемого сзади, но и влекомого вперед. Так не идут, так покидают. Изгиб спины изгнанных. Обугленный взгляд устремлен в лишь ему известную даль и этой далью заморожен. Взгляд не под ноги и не на дорогу, а куда-то за горизонт. Но движение тормозит далеко отставленный посох. На него Пророк опирается, вонзая в землю, подчеркивая свое присутствие здесь. Бег проклятого и избранного, бег вины и искупления, состоящий из остановок.

Лев Никулин писал тогда: «Цемах — трагический актер, полнозвучный, патетический, не приторный, не истерический. Он светится мыслью, она всегда в нем, в каждом его движении, в каждом слове и в самом молчании»¹¹. С критиком можно согласиться с одной поправкой. В актере был не свет, но тлеющие уголья. В его взгляде столько же пепла, сколько и пламени.

Правда, Цемах был признан не безоговорочно. Величие его Пророка казалось Андрею Левинсону слишком преднамеренным, подчас декларативным, а его суровость — бесстрастной¹².

Иное дело — Хана Ровина. Если в 1920 году она вызывала недоумение критики неуместными «чеховскими интонациями», то теперь она собрала венок критических похвал. В роли, которую можно назвать эпизодической, она обнаружила «совершенно исключительный артистизм»¹³ и была безусловно признана Павлом Марковым трагической актрисой: «...может быть, только в одной Ровиной звучит подлинная трагическая настроенность; эту настроенность Ровина передает отдельным взглядом глубоких глаз, усталой одинокой нотой, медленным, недоумевающим движением руки, звуками своего спокойного голоса. Освобожденная от всего лишнего, игра Ровиной — лучшее во всем спектакле. В ней явственно говорит то духовное наследство, которое оставил «Габиме» Вахтангов»¹⁴.

«Эта девушка с чистым и тонким лицом, с длинной шей мученицы живет глубокой внутренней жизнью. Она излучает свет. Ее ясный взгляд обращен в себя и не видит то, что

зримо, она прислушивается к себе. Ее естественность трагична, ее позы полны чувств. «Она инстинктивно обладает глубоким чувством скульптурности поз», — писал Теофил Готье о Рашель, другой великой еврейской актрисе. Я бы не смог лучше сказать о Ровиной. Ее голос, переходящий от речитатива к рыданию, обладает колдовской силой. В сцене, где несчастная мать проклинает небеса, в ее взгляде — протест и вечная боль еврейского народа. Однако когда она слышит пророчество о ее божественном назначении, взгляд Ровиной озаряется сладким блаженством, и публика не может остаться равнодушной, глядя на то, как она угасает как свеча», — писал Андрей Левинсон.

Голос Ровиной «приобретает в причитании совершенно трагический диапазон. Ее плач перед стеной восхитительно «сделан» с музыкально-голосовой стороны. В музыкальном смысле это лучший момент»¹⁵.

Открытия Вахтангова в области голосоведения с переходами от бытовой скороговорки к речитативу и мелодекламации, а затем к пению были положены в основу «Вечного жиды», где главным стало «музыкальное согласованное антифонное пение; из декламации вырастают арии, из арий — терцеты и многоголосые мотеты. Если театральный стиль Таирова олицетворяло единство танца, то стиль «Габимы» проявляется в этой пьесе прежде всего в единстве звука»¹⁶. Но то, что у Вахтангова было гениальной интуицией, здесь было превращено в метод, используемый иногда весьма «механистично» (А. Левинсон).

Именно «единство звука», поддержанное «прекрасной музыкой» Александра Крейна, собирало пеструю ориентальную толпу в единое целое и позволила берлинскому критику Бернхарду Дибольду увидеть в спектакле «образец «коллективной» драмы, как, например, фильм «Потемкин» явился первым величайшим образцом грандиозного «массового» фильма».

Создатели спектакля попытались, избежав и этнографизма и стилизации, пробиться к подлинности особого рода, к «каменному языку, на котором могли бы разговаривать пирамиды». Поэтому и Восток здесь архаический, дикий, печальный и пустынный. Пляшущая блудница, ведущая за собой целый хоровод, стала «этакой мужиковатой вавилонской башней, которая не может совратить жителей Вавилона, она обольщает сыновей пустыни».

Критики как одну из главных удач спектакля отмечали крохотную роль Эли Виньяра (Слепой нищий): «Так еще ни-

кто и никогда не играл на сцене слепого». В нем словно звучал вахтанговский голос: «Мы должны показать калеку совершенно исключительного... но это люди не выдуманные».

В «Вечном жиде» слепец был слеп абсолютной слепотой. Пустые белые глазницы и резкий экспрессионистский грим превращали лицо, обращенное к небу, в маску слепоты. Физическая слабость едва балансировала на грани жизни и смерти. «В каждом движении — интуиция осязания невидимого»¹⁷. И из глубины отверженности в нем взывало предчувствие Мессии. Пальцы словно силились открыть грудную клетку: «Вот он я, Господи!»

Критики отмечали, что актеры уже не существуют на сцене экстатично, как в «Гадибук», и все же они играют вдохновенно.

«На фантастических наклонных площадках, у подножья конструктивно усеченных пирамид, уходящих в далекое небо»¹⁸, рыдала, скакала и проклинала архаизированная толпа.

Кульминацией спектакля стал массовый плач по падению Иерусалима и разрушению Храма, когда старейшины «повергнуты в прах у ног пророка вместе с последним презираемым ими нищим»¹⁹. «Это нечто непередаваемое, монументальное и псалмодическое. Иеремия не мог плакать иными слезами. С такими слезами он бежал в Египет. Такое же рыдание, увековеченное в человечестве, раздавалось и на берегах Вавилонских. Изумительно плачет еврейский народ, каждою своей частичкой индивидуально и лично запечатлено, соборно же в целостном неразрывном массовом выражении. Это смертельный плач над собственным грехом, повлекшим за собою гибель»²⁰. В этом трагическом библейском плаче назидательная идея сошлась с поэзией и стала театром, внехудожественное и художественное слились.

Если «Гадибук» всегда был визитной карточкой театра, то «Вечный жид» надолго остался его эмблемой. Его сыграли 304 раза: Рига и Вена, Париж и Берлин, Нью-Йорк и Лондон.

Спектакль пережил своего режиссера. После смерти Вахтангова В.Мчеделов недолго осуществлял художественное руководство «Габимы». Он умер 19 мая 1924 году, едва дожив до сорока лет. Не прошло и двух лет, как театр осиротел во второй раз.

В меру своих сил Мчеделов проделал тот же путь, что и Вахтангов: от психологического натурализма к театру буффонады и трагедии. Он многое дал «Габиме», но и воздалось

ему сторицей. По мнению Юрия Соболева, «Вечный жид» стал «одним из удачнейших и, может быть, наиболее для него как режиссера выразительным достижением»²¹.

Сами габимовцы сохранили преданность Мчеделову, достаточно точно понимая ту роль, которую тот сыграл в жизни театра: «Он помог привести «Габиму» к Вахтангову до «Гадибука» и посильно утешить ее в потере Вахтангова после «Гадибука»²².

В 1923 году заведующий Театрально-музыкальной секцией Главреперткома Владимир Блюм изобрел замечательную формулу попустительства: «Репертуар студии «Габима», поскольку она не является театром еврейских трудящихся масс, возражений не вызывает»²³.

Но блюмовский либеральный силлогизм, позволявший из скверной политической репутации театра извлечь хоть какую-то пользу, применялся недолго.

В новых обстоятельствах, когда уже заработала идеологическая молотилка, сама мысль о «библейском театре» выглядела по меньшей мере неуместным анахронизмом. Даже благоволящая «Габиме» Театральная подсекция ГУСа на заседании 8 июля 1924 года запрещает постановку «Голем» в следующих выражениях: «Считать недопустимым дальнейшее введение в репертуар этого театра новых пьес с резким мистическим и религиозным уклоном. В связи с этим «Голем» не утверждать, а предложить театру пересмотреть свой репертуарный план и сделать его более созвучным современности»²⁴.

Нельзя сказать, что решение было направлено только против «Габимы». На том же заседании повелели снять с репертуара «Саломею» Уайльда в Камерном театре, тоже, вероятно, за библейский сюжет, а вахтанговский «Эрик XIV» Стриндберга с Михаилом Чеховым в заглавной роли постановили известить медленной смертью, позволив играть не более одного раза в месяц.

Разрешение же на постановку «Голема» все-таки было получено, хотя и нигде официально не зафиксировано. Дали его только тогда, когда вопрос о зарубежных гастролях был решен. Но возможно и то, что Цемах добился его, ссылаясь на революционные заслуги автора. Они действительно были.

Гальперн Лейвик родился в 1888 году в местечке Игумен (Белоруссия). Получил религиозное образование. В 1905 году стал активным членом Бунда. Но уже в 1906 году арестован за хранение нелегальной литературы и приговорен к четы-

рем годам каторжных работ и пожизненной ссылке. В 1912 году он был этапом доставлен в поселок Витим на реке Лена, откуда весной 1913 года бежал в США. Здесь он, даже став признанным писателем (идиш) и выступая в прокоммунистической прессе, продолжал работать маляром-обойщиком. Его поездка по Европе (Англия, Франция, Германия, Польша) в конце 1925 — начале 1926 года завершилась посещением Советского Союза, где прогрессивного американского писателя с российским революционным прошлым радушно встретили. Но после выхода книги его путевых заметок стремительно началось охлаждение. Впечатления оказались «не те», клеветнические. Поэтому после поездки в Советский Союз Лейвик, по свидетельству «Литературной энциклопедии», «неуклонно деградирует как поэт»²⁵.

«Голем», опубликованный в 1921 году, Цемах привез из своей европейской поездки зимой 1922/23 года. Однако новинка еврейской драматургии задержалась на пути к зрителю.

Премьера «Голема» состоялась 15 марта 1925 года. Ей предшествовало знаменательное событие, увенчавшее долгие и, казалось, уже бессмысленные усилия по выколачиванию нового театрального здания. Ленинградская газета «Жизнь искусства» в номере от 2 декабря 1924 года сообщила о том, что «театр переехал в новое помещение, специально оборудованное для «Габимы» в бывшем Лазаревском институте. Новый зрительный зал вмещает около 400 человек. Репертуар: «Гадибук» Ан-ского, «Вечный жид» Пинского»²⁶. (От себя напомним адрес: Армянский пер., д. 2. Сейчас здесь, в Москве, находится армянское посольство.)

Переезд в новое здание габимовцы решили отметить премьерой и потому, отменив все спектакли, денно и нощно репетировали «Голем».

Режиссером спектакля стал Борис Вершилов, ученик Вахтангова по Мансуровской студии. Последнее обстоятельство, вероятно, явилось решающим при приглашении его на постановку. Вершилов ничем не был примечателен в ту пору. Как актер в лучшем случае средний, он стал замечен скорее как деятель студийного движения. К этому времени в качестве постановщика он выступил в спектаклях Второй студии «Разбойники» Шиллера (1923) и «Дама-невидимка» Кальдерона (1924), которые не создали ему определенной режиссерской репутации. Вес придавала лишь причастность вахтанговскому окружению. Его звезда затеплилась в 30-е годы, когда чувст-

во театральной формы перестало быть определяющим режиссерским качеством, и на первый план выдвинулась работа с актером над ролью.

В качестве художника был приглашен Игнатий Нивинский, за плечами которого тоже стоял опыт интенсивного сотрудничества с Вахтанговым в «Эрике XIV» и «Принцессе Турандот». Встреча режиссера и художника показала, сколь разное можно у Вахтангова брать.

В Музее имени А.А.Бахрушина сохранилась большая коллекция эскизов Нивинского к «Голему». И если в одну сторону откладывать те эскизы, на которых стоит автограф Вершилова «принято», а в другую — все остальные, то принцип вершиловского отбора станет несомненным. Режиссер отказался от всех фантастических и фантазмагорических предложений в пользу наиболее умеренных, вписывающихся в общетеатральные представления о «стиле эпохи XVII века, несколько преломленном через театральную условность»²⁷.

В «Големе» ему предстояло иметь дело с драматургической обработкой средневековой легенды достаточно сложного метафизического содержания.

Голем — в переводе с иврита — «неоформленное тело», «болванка» — человекоподобное существо, реже — любое живое существо, созданное из девственно-чистой материи посредством магического акта. Слово «голем» встречается в Библии лишь один раз и обозначает бесформенный зародыш человека. В Талмуде термином «голем» определяются незавершенные предметы и существа, не готовые или не приступившие к выполнению своих функций. Из всех легенд позднего Средневековья наибольшую известность приобрела легенда о Големе, созданном Иехудой Лива б. Бецалем (Махарал) из Праги. Она легла в основу многих литературных, музыкальных и сценических произведений XX века. Самое известное среди них — роман Густава Мейеринка «Голем» (1915), русский перевод которого был опубликован в 1922 году.

Можно предположить, что не только «резкий мистический и религиозный уклон» насторожил советских функционеров в пьесе Лейвика. Тема «искусственного человека», «нового Франкенштейна» бросала пятнающую тень на «нового человека», зарождающегося как в идеологической пробирке, так и в результате массовой «перековки» сознания. Повесть «Собачье сердце», в которой Михаил Булгаков сатирически прокомментировал идею второго сотворения человека, не увидела тогда свет.

«Габима», всегда успешно избегавшая прямой идейной конфронтации, постаралась задрапировать рискованную проблему лояльной фразеологией, которая вовсе не была глубоко внешней для спектакля, но и не исчерпывала его.

Накануне премьеры режиссер был немногословен. Пережая обвинения в мистицизме, который был ему и правда весьма далек, он заявил:

«Пьеса Г. Лейвика написана по еврейской народной легенде, повествующей о великом ученом Марале, жившем в Праге и боровшемся с инквизицией. Отвергнув Мессию и идею его ожидания, Марал создает из глины сверхчеловека — Голема, отличающегося необычайной физической силой, и провозглашает лозунг «Око за око, зуб за зуб». Стремясь достичь освобождения только индивидуальным путем, не вовлекая в борьбу самый народ, Марал в итоге терпит поражение. Голем обращает свое оружие — топор — против тех, кого призван спасать. «Спасители, спаситесь сами», — кричит пьеса. Изгнан Мессия, кончился Марал, народ вопрошает «Кто же спасет?» А впереди уже маячат огни грядущего освобождения угнетенных.

Тема мистическая, но театр стремится убраться от мистики и заменить ее здоровой фантастикой»²⁸.

Драматическую поэму Лейвика габимовцы подчинили жесткой схеме, имитирующей признаки социологизма: «В поэме участвуют три разнородные «силы», представляющие собой три разноликих мироощущения»²⁹.

«Пролог», первая часть которого игралась на просцениуме, перед занавесом, а две другие — на высвечиваемых практикаблях, что создавало впечатление симультанности, вводил в ситуацию.

Одна «сила» была персонифицирована в инквизиторе Тадеуше, задумавшем дьявольскую провокацию. Его монахи должны были подбросить в синагогу бутылки с кровью христианского младенца, чтобы, обвинив евреев в ритуальных убийствах, устроить погром.

Другую представляют Мессия и пророк Илья, приходящие на землю, чтобы спасти евреев от наветов.

Третья — старый раввин Марал, который лепит из глины чудовищного монстра, способного защитить евреев, а тот умоляет не вдыхать в него жизнь, избавить от ужаса рождения.

И ту, и другую, и третью «силу» театр обещал разоблачить: «Пьеса утверждает как отрицательную силу не только Тадеуша, но и Мессию, и Голема, и самого Марала. Пьеса

разоблачает безнадежность мессианской веры и молитвенных упований (Мессия) и одинокого ратоборства (Голем с Тадеушем) вне участия в этой борьбе народных масс, живой и творческой нации. Финал пьесы в вопросе юродивого Танхума: «Кто спасет?» Автор не дает на этот вопрос никакого ответа. И театр «Габима» заставляет самую аудиторию своего спектакля «Голем» ответить, что спасение всегда в самих массах, в ее объединенных усилиях»³⁰. Последнее заявление отнюдь не было голословным. На иных представлениях зрители и правда в ответ на вопрос безумца «Кто спасет?» принимались петь «Интернационал».

Режиссуру Вершилова можно назвать честной. Свое обещание свести постановочную часть до минимума, а «главное внимание режиссера» обратить «на актеров» он выполнил. Даже самые взыскательные критики спектакля, считавшие, что «в «Големе» гораздо ярче сквозит влияние старой школы МХТ, чем Вахтангова»³¹, признавали «взлет актерского мастерства. Начиная с центральных ролей и кончая массовыми сценами, на всем протяжении спектакля, лежит печать своеобразной, крепкой и уверенной в себе актерской культуры»³². Надо сказать, что этот поворот «Габима» совершила в ногу с русским театром, который покинул «формальный рай» (П.Марков) начала 20-х годов и на новых идеологических основаниях принялся восстанавливать психологическую школу.

На смену вахтанговской экстатичности и мchedловской вдохновенности пришло всеми отмеченное мастерство. Пластические символы и бурлескные деформации уступали место более прямой игре и обычной дикции.

«Выпрямленным» оказалось и оформление И.Нивинского, которое «уводило спектакль из плана легенды в план обычного «советского зрелища»³³: «первый акт — комната Марала, второй — «Пятая башня» — уступы и камни заброшенного здания, третий — коридор синагоги, переплет стены, за которыми синагогальные люстры и надписи амвона. Пролог из элементов второй картины, остающихся фоном действия, предполагаемым даже за узкими верхними окнами комнаты Марала»³⁴.

Что такое вершиловская «здоровая фантастика» и чем она отличается от вахтанговского «фантастического реализма», хорошо определил Андрей Левинсон: «В «Гадибуке» мы восхищались преображением знакомой реальности. В «Големе» нам предложена реалистическая трактовка воображаемого.

Миф вживлен в подлинную историю. На сей раз мы не видим, как душа воспаряет в эмпиреи, но как чудесное нисходит в юдоль слез. По лестнице Иакова тут не поднимаются, а спускаются»³⁵.

Но под актуализированным панцирем спектакля Вершилову удалось организовать жизнь, полную неожиданных превращений.

Драму мага, который продолжает творение и бросает вызов Творцу, затмевали страдания вылепленного им подобия, жаждущего воочеловечиться.

На одном из эскизов Нивинского Голем словно сошел со страниц нынешнего научно-фантастического романа. Бело-снежный гигантский гомункулус, вокруг которого змеятся энергетические разряды. Вершилов тот эскиз отверг, но по-своему учел в психологической разработке.

Кстати, не случайно в своем интервью он называет Марала именно «великим ученым», а не раввином и не магом. Для своего героя А. Прудкин подобрал «великолепно сделанный грим, подчеркивающий глубину глаз и тонкость лицевых костей», и акцентировал «гибкость всего слегка как бы утонченного тела»³⁶. Контраст духовной, пусть и безблагодатной, силы и физической немощи доводился до крайнего экспрессионистского напряжения.

В этом Марале критики видели «дух ясности и земной власти». «Редко можно увидеть на сцене столь удивительно серьезное лицо: серьезность, которая может убить и воскресить мертвого. Он заклинает, и в этом нет волшебства; как физик использует формулы, так и он создал синтез жизни и анализ смерти»³⁷. Сотворив из глины живое существо, Марал отказал ему в душе. Ему нужна военная машина, а не человек. Отказ от души в эпизоде творения закольцовывался с изгнанием Мессии в третьем акте. Марал верит больше в Голема, чем в Мессию, в земное, чем в небесное.

Для Иегошуа Бертонова инквизитор Тадеуш стал первой крупной ролью. Его провинциальное мастерство здесь озарилось почти ирреальным светом: «Разве в этом грубо и резко очерченном черепе, в этой как бы из камня сложенной фигуре, в этих длинных, тонких и слегка змеящихся губах не виден сразу же инквизитор средневековья, со всей его подлостью изуверства?»³⁸

То, что театр собирался разоблачать как «силы», обладало почти магической неотменимой властью как образ. «А Ровина, играющая Мессию? Разве эти, как бы скошенные слегка щеки, эти продолговатые большие глаза и мягкий, теплый

голос не дают в своем сочетании крепкий образ небожителя на ущербе, слегка напоминающего врубелевского падшего ангела?»³⁹ — вопрошал Михаил Загорский, в целом спектакль не принявший.

Критики отмечали, что символы в спектакле не несли в себе никакой аллегории: «Здесь витают лишь образы и прочинства»⁴⁰.

Великий рационалист Марал связался с духами ночи во имя благой цели. Он вторгается в тайну мироздания, не зная и предчувствуя возможность ответа. Вызывает к жизни силы, пугающие его самого. Не менее велик и ответный страх Голема перед своим творцом.

Голем — первая крупная роль Аарона Мескина, ставшего впоследствии великим трагическим артистом. Именно благодаря ему сомнительный пафос разоблачения всяческих «сил» в спектакле был вытеснен трагическим состраданием.

Голем—Мескин появлялся на сцене «еврейским Калибаном»: «низкий лоб, едва выглядывающий из огромной копны волос, эти грубые, вот-вот, только что вылепленные из глины куски лица, эти длинные и неуклюжие руки и тупой, прямой и бычий взгляд только что вот вставленных, как бы стеклянных глаз»⁴¹. Его лицо было выбелено. Глаза обведены красными кругами. Все в нем было преувеличено. Мощный бас артиста рокотал на феноменальных низах как природная стихия. Да и весь он при всей замедленности движений был воплощением стихии.

Он застывал на пороге. И приходилось объяснять, что нужно наклониться, чтобы войти. Он ел как существо, никогда в жизни не евшее. И снова приходилось учиться. У него не было имени. И Марал давал ему имя. В пьесе этим именем было Иосси. Габимовцы заменили его на Иуду, как одно из колен Давидовых, которое часто сравнивали со львом и являвшегося символом боевого духа. Голем быстро и охотно очеловечивался. Ему не вдохнули душу, и тем не менее он жаждал любви и пытался поцеловать внучку своего учителя. Хотел участвовать в богослужении и быть человеком. Но после того как во втором акте он, как Самсон, сокрушил инквизиторов, спасая евреев от погрома, Голем оказывался никому не нужен и забыт. В нем бунтовали и тосковали стихийные силы. Ему «противно собственное тело, противны собственные стеклянные глаза, противен свой темный язык»⁴², а главное, мучает «невозможность вырваться из собственного тела»⁴³. И тогда он брался за топор и крушил евреев так же, как только что крушил монахов.

Спектакль завершался двойным крахом.

Марал, изгнавший Мессию и вылепивший монстра, хулит Бога за плачевный исход своей затеи.

Голем, отталкивающий в первых сценах, в финале возвращаемый в прах, умирает как человек. В нем кричала и хотела жить та самая душа, в которой ему отказали. И этот крик находил неожиданный отклик в зрителе: «Мы все как бедные Големы. Чудо, создавшее нас, затем уничтожает нас. И никому не уйти от этого. Все вновь превращается в пыль»⁴⁴. Спектакль, декларированный как иллюстрация к брошюре про «этапы освободительного движения», заканчивался горечью Экклезиаста.

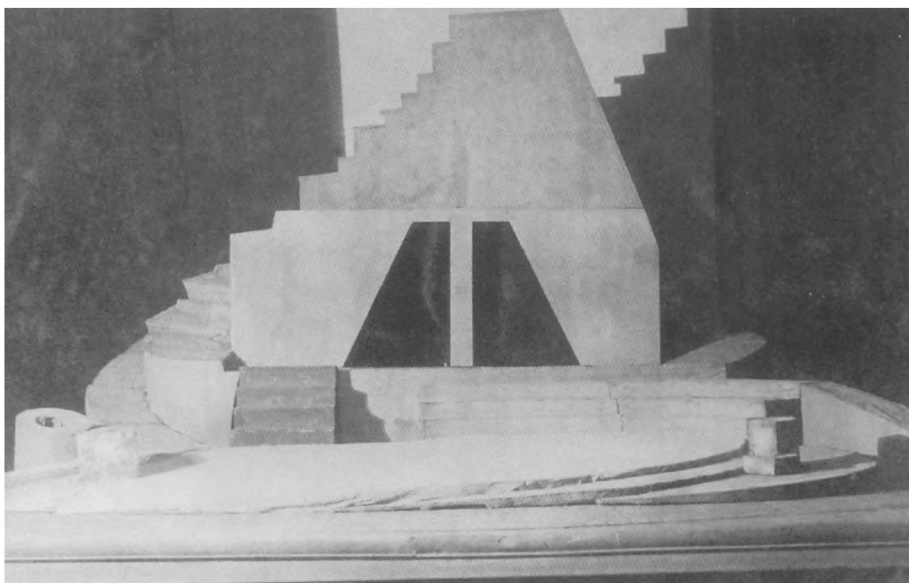
Вывод Павла Маркова о том, что «спектакль воспринимался как рассказ о личной судьбе Марала и Голема, а не как желаемое автором раскрытие той отсутствующей идеологии, о которой рассказывала программа»⁴⁵, представляется вполне убедительным. Трудно только разделить сожаление по поводу того, что габимовцы не вполне совпали с обещанной «идеологией».

Спектаклю было суждено пережить вторую мировую войну и увидеть создание государства Израиль. Последний раз его играли в 1955 году. По количеству представлений (339) он уступал лишь «Гадибуку».

Позже в попытках продлить успех «Голема» габимовцы обратились к другой пьесе Лейвика, «Сны Голема» (1935). Для постановки был приглашен известный шведский режиссер Линдберг, ученик Рейнхардта. Но расчеты не оправдались. Спектакль прошел всего 37 раз и не пережил своего предшественника, ставшего уже легендарным.

«Габиме» часто приходилось выслушивать упреки в случайности и незначительности используемой драматургии. Но театру удалось хотя бы частично оспорить обвинения и доказать правомерность своего выбора.

Так, в сборник лучших еврейских пьес, выпущенный в 1966-м и дважды переизданный (1972, 1986) под редакцией Джозефа Лэндиса, вошли «Гадибук» С.Ан-ского, «Бог мести» Ш.Аша и «Голем» Г.Лейвика⁴⁶. Из трех лучших еврейских пьес две получили сценическое рождение на габимовских подмостках. То, что «Гадибук» и «Голем» были признаны классикой еврейской драматической литературы XX века, в немалой степени было заслугой театра.



Макет декораций художника Г.Якулова. 1923



М.Гнесин (Гурион)



Х.Падуит (Тирца)

«Вечный жид»

Сцены из спектакля →

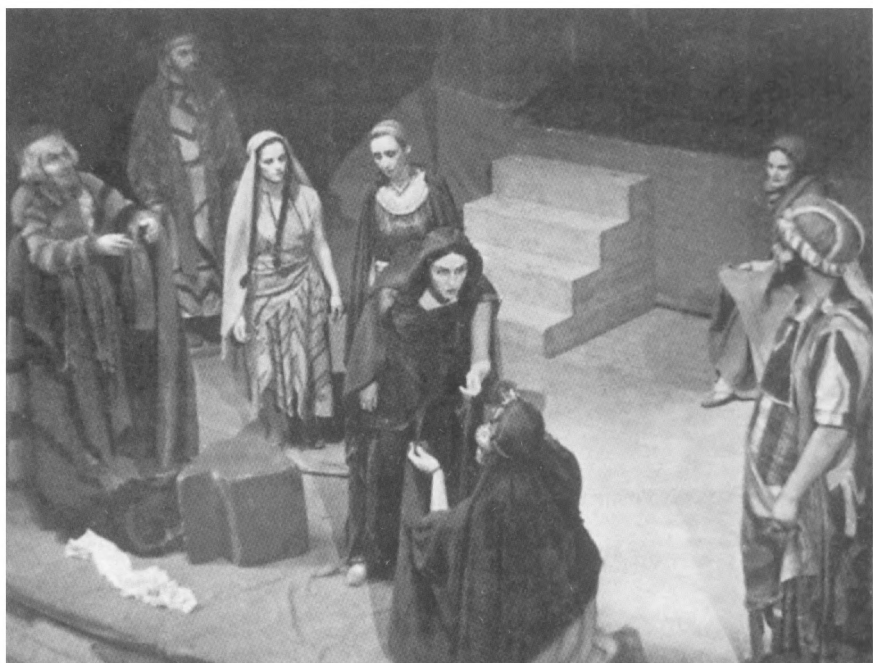


Ш.Авивит (Танцовщица)

Л.Пудалова (Марта)

Э.Виньяр (Слепой)







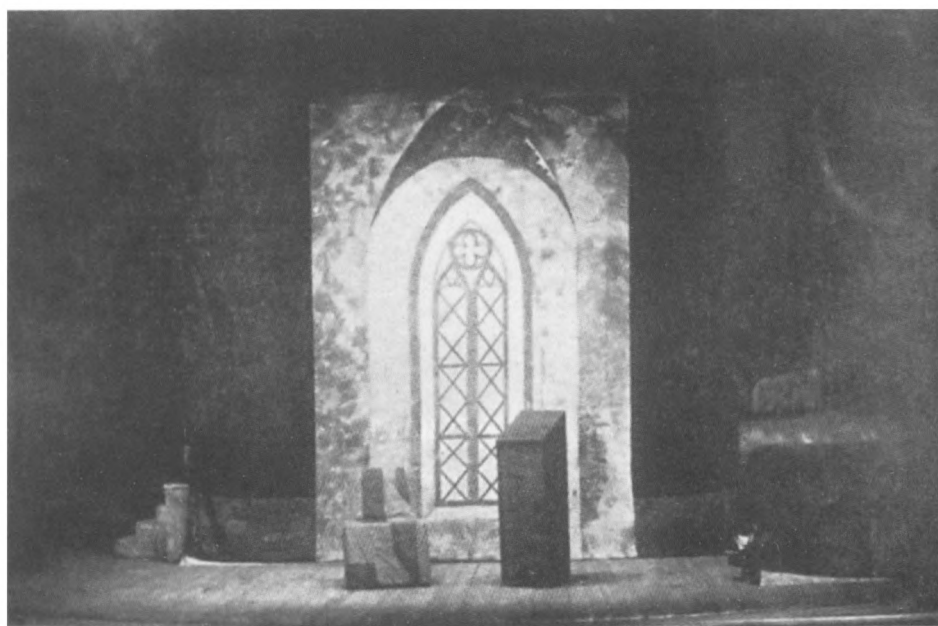
Х.Ровина (Мать Мессии)

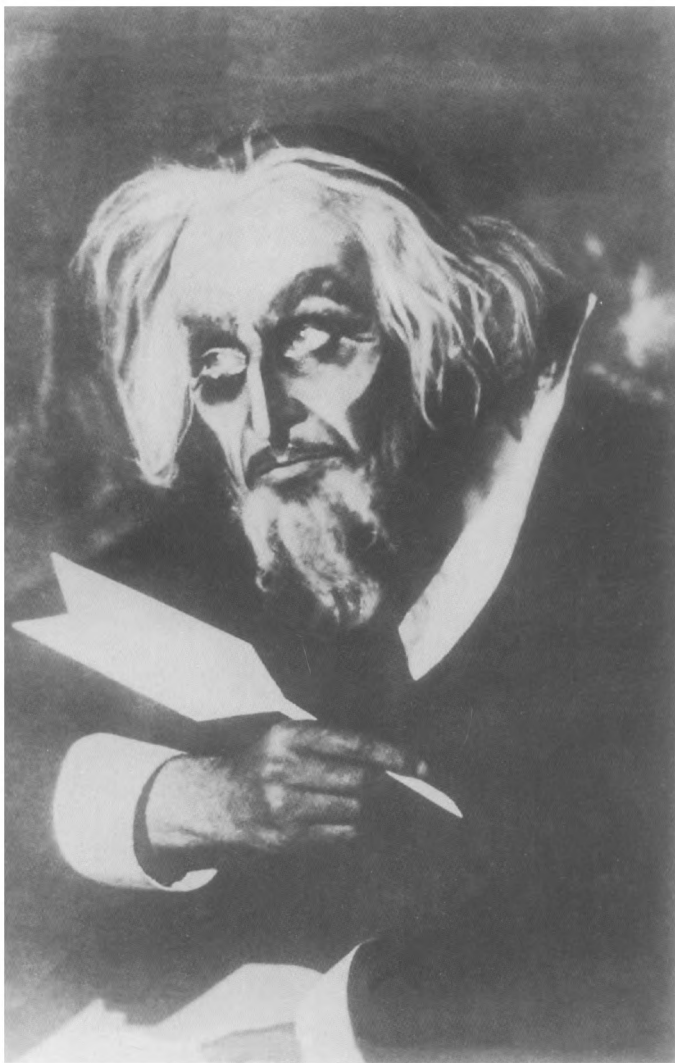
«Вечный жид»



Н.Цемах (Пророк)

«Вечный жид»





Б.Чемеринский (Марал)

← Декорации пролога и первой картины
художника И.Нивинского. 1925

«Голем»



А.Мескин (Голем)

«Голем»



И.Бертонов (Инквизитор Тадеуш)

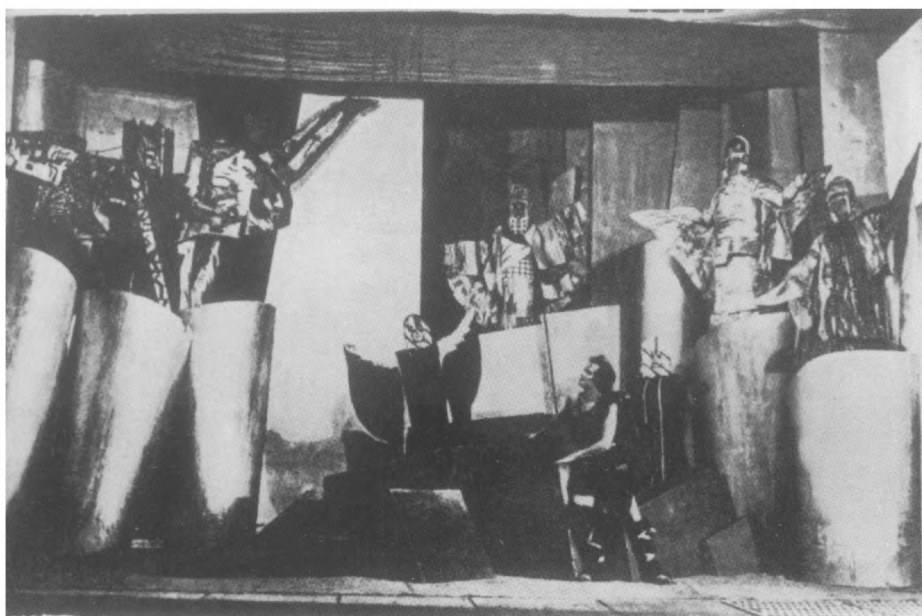


Х.Ровина (Мессия)
Ц.Бен-Хаим (Танхум)
А.Барац (Красный)





Б.Чемеринский (Марал) и А.Мескин (Голем)





М.Гольдина (Басмат)
Х.Гендлер (Агалибама)
Н.Цемах (Исав)
и А.Варшавер (Иаков)



← Макет декорации
художника
Р.Фалька. 1925
Сцена из спектакля

«Сон Иакова»



Н.Цемах (Сатана)

Х.Гробер (Лиззи) и Ц.Фридланд (О'Нил) →

Сцена из спектакля

«Сон Иакова»

«Потоп»





Труппа «Габимы» по прибытии в США. 1926

Библейские сны Станиславского

Между тем слухи о вахтанговском «Гадибуке» дошли до Германии и привлекли внимание к пьесе. Импресарио Леонид Леонидов, который вел переговоры с немецкими издателями по поводу публикации «Моей жизни в искусстве», в берлинском письме от 30 ноября 1924 года пишет Станиславскому:

«Теперь позвольте сделать Вам совершенно определенное предложение от имени Макса Рейнхардта. Ответ на это предложение должен быть ясный и точный, т.к. дело идет о работе, которая в плане всего дела Рейнхардта.

Рейнхардт предлагает Вам весной или осенью 1925 года выступить в его театрах в Берлине и в Вене в качестве гастролера-режиссера. Он предлагает, если Вам будет угодно, поставить «Гадибука» или какую-нибудь пьесу Чехова.

Впрочем, он охотно согласится на то, чтобы поставили и «Гадибука», и пьесу Чехова. Конечно, мне важно знать Ваше принципиальное согласие принять такое предложение, а приняв его, можно будет выбирать пьесу.

Получив от Вас ответ, я выясню условия, на которых Вы могли бы принять это предложение»¹.

Судьба вновь пыталась вернуть Станиславского к «Гадибуку», над которым ему уже приходилось немало размышлять и от которого в свое время он отказался и передал в «Габиму». Тогда пьесу поставил Вахтангов, им же и рекомендованный для руководства студией. Все происходило по его собственным начертаниям и все же временами вызывало взрывы мучительной ревности. Так, осенью 1922 года, вскоре после смерти Вахтангова, Станиславский пишет: «Работал, мучился с Вахтанговым. Его не признавали, выгоняли из театра, а под конец поманили, и там он давал уроки, обещал режиссировать; в «Габиме» работал по ночам, а для меня во всю свою жизнь нашел только два вечера, чтобы вместе поработать над Сальери. Все, что ни сделаю, ни заготовлю, — у меня вырывают из-под рук, а я — на бобах»². А теперь Рейнхардт предлагал ему следовать вахтанговской славе. Ведь да-

же если Рейнхардт еще ничего не слышал о спектакле Вахтангова и остановил свой выбор на этой пьесе по каким-то другим причинам, то здесь, в Москве, его предложение читалось вполне однозначно. И все же в этом взрывоопасном сочетании любви и ревности верх взяло благородство.

В архиве Художественного театра сохранился ответ Станиславского от 9 января 1925 года:

«Дорогой Леонид Давыдович, я Вам телеграфировал уже, что принципиально я согласен на предложения Рейнхардта. Вернее осенью, чем весной. Остальное будет зависеть не от меня. С одной стороны, от Театра, с другой, — от властей, у которых я и стараюсь узнать, возможно ли мне будет принять это предложение.

«Гадибук» поставлен моим учеником, сама постановка принадлежит «Габиме». Поэтому я бы предложил следующее: пусть всю подготовительную работу сделает, по моему указанию, главный режиссер «Габимы», г. Цемах, который знает всю пьесу чуть ли не наизусть. Я бы смог просмотреть ее перед принятием. Сам же я мог бы ставить одну из пьес Чехова или «Горе от ума», которым очень заинтересовался Моисси и который об этом все Вам расскажет»³.

Однако к исходу весны выяснилось окончательно, что приезд Станиславского в сроки, оговоренные Рейнхардтом, невозможен. Скорее всего дело было даже не во властях, а во внутритеатральных обстоятельствах. Можно предположить, что главным из них было то, что именно осенью 1925 года В.И.Немировичу-Данченко вместе с Музыкальной студией предстояло отправиться на длительные гастроли в Германию и США, и на Станиславского падала вся полнота ответственности за Художественный театр.

В день открытия гастролей Художественного театра в Одессе, 31 мая 1925 года, он посылает письмо Леонидову: «Теперь выяснилось, что осенью меня не выпустят к Рейнхардту. Может быть, недели на две мне можно было бы выехать после января, для предварительных подготовок по постановкам у Рейнхардта (если он не переменял своего намерения), с тем, чтобы весной закончить начатую работу. На это, думается, мне можно выхлопотать разрешение на выезд, тем более, что в будущем году, по возвращении Владимира Ивановича, предполагается, что нас могут отпустить целой труппой на гастроли в Европу»⁴.

Немирович-Данченко же вернулся в Москву не в «будущем» (то есть 1926 году), а 22 января 1928 года. Той самой

осенью 1925 года, о которой вел речь Рейнхардт, Станиславскому предстояли репетиции не «Гадибука» в Берлине, а «Сна Иакова» Бер-Гофмана в «Габиме» в Москве.

Рейнхардт же в свою очередь от «Гадибука» не отступил: 26 января 1926 года «в лучшем драматическом берлинском «Лессинг-театре» состоялось первое представление переведенной на немецкий язык пьесы Ан-ского «Гадибук». Спектакль прошел с большим успехом. Центральную роль цадика играл Владимир Соколов, бывший премьер московского Камерного театра, перешедший на немецкую сцену»⁵.

Однако этот успех вскоре померк. В день берлинской премьеры в Ригу уже прибыла труппа «Габимы». Начиналось мировое турне театра, в котором Германии отводилась центральная роль. Берлину вскоре предстояло увидеть вахтанговский «Гадибук».

Пьеса Рихарда Бер-Гофмана долго ждала своего часа в портфеле «Габимы». Можно предположить, что именно «Сон Иакова» вместе с «Големом» подразумевались в хроникальной заметке 5 октября 1922 года: «Приезжает также из Берлина член правления М.Галеви, приобретший для «Габимы» целый ряд новых пьес»⁶. Поначалу «Сон Иакова» планировался к немедленной постановке. Первое упоминание о пьесе появилось в журнале «Театр и студия» тогда же, в 1922 году, в информации о репертуарных планах на сезон 1922/23 года: «В «Габиме» приняты к постановке пьесы «Сон Иакова» Рихарда Бер-Гофмана (перевод с немецкого) и трагедия В.М.Волькенштейна «Ахер». Работа над этими пьесами начнется с августа после летнего перерыва»⁷. Вероятно, тогда габимовцы сочли себя еще недостаточно подготовленными к работе над библейским сюжетом и надолго отложили пьесу.

Объяснимы и промедления габимовцев, и поспешность, с которой они впоследствии принялись за работу.

Провозглашая идеалы «библейского театра», они на протяжении нескольких сезонов ходили вокруг да около. И «Вечный жид», и «Голем», не говоря уже о «Гадибуке», имели косвенное отношение к Библии.

Вахтанговский спектакль оборвал недолгую пору ученичества и сразу вывел студийцев на авансцену всеобщего и взыскующего внимания. От «Габимы» ждали уже не деклараций, но символа веры.

Атмосфера повышенных ожиданий заставляла артистов быть особенно осторожными. Для того чтобы театр встретился с Библией, необходим был драматург, адекватный устрем-

лениям артистов. Но именно его габимовцы и не могли найти. Обращение к пьесе «Сон Иакова» стало видимым выходом.

Ее автор, Рихард Бер-Гофман, фигура в России практически неизвестная. Из модернистского пантеона дряхлеющей Австро-Венгерской империи русская театральная публика выбрала и полюбила его друзей и коллег по литературному объединению «Молодая Вена» — Артура Шницлера и Гуго фон Гофмансталь.

Рихард Бер-Гофман начинал вместе с ними в кругу литературного импрессионизма и символизма, но, быть может, гораздо решительнее, чем они, вторгся в экспрессионизм.

Модернистская, актуализированная трактовка древних сюжетов стала в этой среде естественным средством осмысления расплывающейся современной реальности.

Так, Гуго фон Гофмансталь, написав собственные вольные версии трагедий Софокла и Еврипида («Электра», «Царь Эдип», «Эдип и Сфинкс», «Алкеста»), облюбывал античную мифологию.

Рихард Бер-Гофман, быть может, под влиянием своего друга Теодора Герцля, венского журналиста и драматурга, ставшего пророком сионистского движения, обратился к Ветхому завету. Пьеса «Сон Иакова» (1918) стала первой частью грандиозной библейской трилогии, так и оставшейся незавершенной. Вторая часть «Молодой Давид» была закончена только в 1933 году. А в третьей части «Царь Давид» был написан только «Пролог» (1937).

Как знать, быть может, Бер-Гофман не довел свой замысел до конца, потому что идею в каком-то смысле «перехватил» его великий современник Томас Манн в «Иосифе и его братьях». Размеренность эпоса не могло поколебать даже то обстоятельство, что в то самое время, когда писатель укладывал эпитеты, библейски нагие «сыны израилены», потомки Иакова, бесконечной вереницей уходили в газовые камеры и возносились к небу жертвенным дымом.

Рихард Бер-Гофман свою пьесу закончил в 1918 году, когда безвестный ефрейтор Адольф Шикльгрубер еще влачил фронтную лямку, а национал-социализм не родился вовсе. Тем не менее «Сон Иакова» полон страшных предчувствий. Писатель как будто и не пересказывает хрестоматийный сюжет, известный всякому, иудею и христианину, да и любому грамотному человеку, но визионерствует и пророчествует. «Сон Иакова» — пьеса-воплъ, в которой то пропуска-

ются целые фрагменты канонического повествования, то одни эпизоды накладываются на другие.

Драматург трансформирует и переиначивает библейское предание, спрессовывая эпическое время и концентрируя события.

Так, в Книге Бытия встреча Иакова с братом-близнецом Исавом, жаждущим мести, происходит много лет спустя после того, как первородство было похищено. Бер-Гофман же заставляет Исаву настигнуть Иакова по свежим следам, едва только тот покинул отчий дом.

Два ключевых библейских эпизода, в которых Иаков получает благословение и обещание того, что его потомство станет богоизбранным народом, — «Лестница Иакова» и «Борьба с ангелом» — Бер-Гофман объединил в одной сцене и дал ей неканоническое истолкование. Как олицетворение сил, борющихся в душе Иакова, появляются один за другим Гавриил, Рафаил, Уриил и Михаил, чтобы «сообщить ему радостную весть». Торжественное пение ангелов прерывает появление Самаэля (Сатаны). «Кто ты? — обращается к нему Иаков, — ты не из тех. Ведь на твоих губах лежит печать мне близкого страдания»⁸.

Встревоженные ангелы становятся между Самаэлем и Иаковом.

Михаил предрекает: «Все исчезнет, только ты, его вечный народ, будешь жить вечно, даже в изгнании».

«Слышишь, Иаков, — бросает ему Самаэль, — избранник Божий, ты избран для изгнания. К какому ты народу ни прижмешься, тебя он будет вытравлять, как гнойный нарыв»⁹. И будто угадывая будущее, Самаэль произносит заключительные слова: «Жертва кровавая, жертва невинная».

Диалектика избранничества-отверженности выворачивалась Рихардом Бер-Гофманом устрашающей апокалиптической стороной. Литературный экспрессионизм здесь подпитывался еврейским экзистенциальным катастрофизмом.

Сами нестройность и несовершенство создания поэта словно свидетельствовали о непереносимом, все сминающем чувстве будущего.

Но тогда, в начале 20-х годов, в пору нежного цветения «весны ивритского возрождения», многим казалось, что все самое страшное в прошлом. Энтузиасты из «Габимы» и пленник боли, Рихард Бер-Гофман, существовали в разных измерениях.

Габимовцы два сезона медлили со «Сном Иакова», но к началу 1925 года ситуация изменилась. Вопрос о зарубежных

гастролях получил свое разрешение, в связи с чем и упоминается пьеса Бер-Гофмана в марте 1925 года: «Театр едет на 1 год на гастроли по Западной Европе и Америке. Маршрут поездки: Литва, Польша, Западная Европа, Америка. Репертуар следующий: «Вечный жид», «Гадибук», «Голем», «Сон Иакова» (по Гофману) и «Гамабул». Две последние постановки будут осуществлены еще в этом сезоне. Премьера «Голема» состоится 17 марта»¹⁰. Но театр явно не рассчитал свои силы и обещал больше, чем мог. В сезоне 1924/25 года он показал только премьеру «Голема». «Сон Иакова» был перенесен на следующий сезон.

На вопрос, кто был режиссером спектакля, не существует однозначного ответа, а временами он приобретает захватывающую детективную остроту. Официально режиссером значился Борис Сушкевич, что подтверждено как программой спектакля, так и рецензиями. Но весьма настойчиво тогдашняя пресса связывала работу над спектаклем с именем Станиславского.

Первым подтверждением того факта, что участие Станиславского по крайней мере намечалось, служит «Список текущего репертуара и предполагаемых постановок нового сезона московских академических театров», хранящийся в РГАЛИ, где рядом с названием пьесы Бер-Гофмана от руки приписано «Постановка Станиславского»¹¹.

Одним из немногих документов, способных предложить более или менее внятное, хотя и не исчерпывающее изложение событий, является стенографическая запись «Беседы с художником Р.Р.Фальком о его совместной работе с К.С.Станиславским», происходившей в Кабинете актера и режиссера научно-теоретического отдела ВТО, хранящаяся в РГАЛИ. Беседа была опубликована вдовой художника А.Щекин-Кротовой в альманахе «Художник и зрелище»¹². Правда, публикатор позволила себе практически изложить текст своими словами. Хотя существенных смысловых искажений ей удалось избежать, аутентичность документа была утрачена. В силу этого мы вынуждены давать цитаты по архивному источнику.

Использование документа требует определенной осторожности. Беседа датирована январем 1944 года. Прошло почти двадцать лет со времен «Сна Иакова». «Габима» была решительно и, казалось, навсегда вычеркнута из истории советского театра. Этот факт сознательно или бессознательно влиял на Фалька, корректируя его рассказ. Во-вторых, не могла не сказываться личная обида художника на габимовцев, само-

вольно изменивших его макет: «Со мной Сушкевич поступил отвратительно: взял и срезал низ моих конструкций, укоротив их чуть ли не в два раза, не говоря мне об этом. Совершенно исказил мои декорации, их ритм. Все пропало! Я разорвал договор, снял имя с афиши»¹³.

Его речь проникнута резко отрицательным отношением к театру. Из репетиционных трудностей и недоразумений, которые в действительности могли быть вполне невинными, Фальк делал далеко идущие выводы: «...актеры были уже все насквозь испорчены славой, каждый из них считал себя замечательным явлением»; «Цемах — посредственный актер <...> От работы театра у меня осталось впечатление самое дилетантское, репутация театра совершенно незаслуженная <...> Раздутая слава «Габимы» — это мировое недоразумение»¹⁴.

По его описанию «Габимы» 1925 года нельзя понять, как стало возможным его более позднее сотрудничество с театром в 1930 году, когда уже в Берлине Алексей Грановский ставил «Урисля Акосту». Кстати, об этой встрече с «Габимой» в беседе 1944 года Фальк, по понятным причинам, не упомянул даже вскользь.

Так или иначе, Фальк свидетельствует об интенсивной работе Станиславского: «К.С. приезжал туда три раза в неделю, должен был оставаться по три-четыре часа, оставался по пять-шесть часов, увлекаясь, не жалея себя». «В течение месяца, полутора, двух шла работа с К.С. в этой труппе»¹⁵.

Естественно, что возникает вопрос о том, какие именно это были «месяц, полтора, два», когда в 1925 году Станиславский нашел «окно» в своем плотном расписании.

Начиная с 9 апреля по август месяц он практически отсутствует в Москве. Сначала едет в Ленинград, а затем — на гастроли: Тифлис, Баку, Ростов-на-Дону, Одесса, Харьков, Екатеринослав, Киев. Во второй половине июля «совершает поездку по Волге из Горького до Астрахани и обратно на пароходе «Ленин»¹⁶. С 1 по 7 августа «живет в дачном местечке «Дарьино»¹⁷. После этого приезжает в Москву, где 15 августа предстоит сбор труппы МХАТ и подготовка к открытию сезона, которое приходится на 19 сентября. Вот именно здесь, после открытия сезона и вплоть до ноября, в доскональнейшей летописи «Жизни и творчества К.С.Станиславского» И.Виноградской возникают пробелы. Сообщения о какой-либо регулярной репетиционной работе отсутствуют, но место ее не заполнено ничем другим. Если учесть, что премьера состоялась 12 декабря, а завершал работу над спектаклем Бо-

рис Сушкевич, то возможности для наших предположений относительно участия Станиславского ограничиваются промежутком между 20 сентября и началом ноября 1925 года.

Независимо от того, репетировал Станиславский два месяца или полтора, прежде чем передал работу своему ассистенту Борису Сушкевичу, несомненно, что объем проделанной работы был существен.

Скорее всего нам уже никогда не станет доподлинно известно, почему Станиславский начал репетировать в «Габиме» и почему прервал свои репетиции. Каких-либо свидетельств и объяснений он нам не оставил.

По поводу возможных мотивировок мы можем выдвигать только осторожные предположения.

Яснее всего мотивы «Габимы». Накануне заграничных гастролей театр впервые приступил к тому библейскому спектаклю, который так долго обещал миру. В «Сне Иакова» делались самые большие ставки и потому требовались максимальные гарантии. Такой гарантией для габимовцев в отсутствие Вахтангова мог быть только художественный авторитет Станиславского. В него они верили безраздельно.

Относительно Станиславского догадки становятся совсем зыбкими. Его режиссерская работа в «Габиме» была сколь таинственна, покрыта завесой умолчаний, столь и естественна. К ней вели все предшествующие события.

Именно к Станиславскому явился Наум Цемах за театральным благословением осенью 1917 года.

Именно Станиславский рекомендовал габимовцам Е. Вахтангова, а вслед В. Мчедлова и Б. Вершилова.

Именно Станиславский первым подписал заявление в защиту театра, адресованное В.И. Ленину.

Именно Станиславский с октября 1920 по апрель 1921 года вел занятия со студийцами «Габимы», Армянской студии и студиями Вахтангова и Михаила Чехова.

Можно предположить, что Станиславский, по возвращении из Америки ставший свидетелем новой волны преследований «Габимы», решил укрепить пошатнувшееся положение театра личным участием в его работе.

Кроме того, быть может, накануне длительного турне он хотел укрепить габимовцев в своем учении. Зная о мечте габимовцев в конечном счете вернуться в Палестину, Станиславский отводил театру важную роль в продвижении «системы» на Ближний Восток.

Вероятно и то, что Станиславскому хотелось всем доказать, что его неудача в «Каине» Байрона — тоже ведь «библейский спектакль» — была случайной.

Совместное чтение великого библейского сюжета таило в себе не только сугубо театральные трудности. Библия для Станиславского не была тем же самым, что Библия для габимовцев. Но общность представлялась обеим сторонам несравненно более значительной, чем различия.

Многовековая традиция чтения и толкования Ветхого завета определила четыре основных смысла истории Иакова: «буквальный смысл — древние исторические повествования о патриархе, который удостоился любви Божьей и совершил великие дела; символический смысл — в лице Иакова представлена история его потомков, народа израильского; прообразный смысл — Иаков указывает на Мессию — Иисуса Христа; и, наконец, аллегорический смысл — Иаков изображает внутреннего человека»¹⁸. И если габимовцы видели в Иакове легендарного родоначальника «двенадцати колен Израиля», а в его судьбе — обещание победы «внутреннего человека» над «внешним», духовного над телесным, то Станиславский вольно или невольно, уже в силу полученного воспитания, шел к Ветхому завету от Нового завета. Для него было очевидно, что как кроткий Иаков прообразует Иисуса Христа, так и «зверолов» Исав, родившийся в красной рубашке и склонный к насилию, прообразует Антихриста.

К несовершенной поэме Бер-Гофмана Станиславский отнесся с доверием, о чем свидетельствует тот же Фальк: «Когда же я предложил К.С. некоторые, как мне казалось, наивности выбросить, он резко запротестовал и сразу проявил такое свойство — к творчеству относиться с исключительным уважением и искать не «плохое», а «хорошее». Он постарался меня помирить с пьесой и найти какие-то оправдывающие положения в ней».

Несмотря на то, что его любимым художником так и оставался привычный Симов, — о чем свидетельствуют материалы той же беседы, — Станиславский предоставил Фальку полную творческую свободу:

«Я работал с различными режиссерами современного типа, с Грановским, потом с Михоэлсом, встречался с Вахтанговым, несколько раз должен был начать работать с Таировым (но не получалось взаимного согласия). Вскоре я убедился, что наиболее склонен ко всяким экспериментам творческим именно К.С.

Никакое желание, никакая идея не встречали с его стороны отказа, если он был уверен, что она исходит не от трюкачества, а от внутренней необходимости. В шутку я говорил, что самый «молодой» режиссер, которого я знаю (по состоянию психологическому), — это именно Станиславский».

Подробнее всего Фальк описал макет третьего акта, в котором и должна была возникать лестница, ведущая с неба на землю. Но если в Библии по ней спускался Бог, то в пьесе Бер-Гофмана вместо него приходили архангелы Гавриил, Рафаил, Уриил и Михаил, чтобы сообщить Иакову весть о том, что его народ обречен на скитания.

«Никакой лестницы я не делал. Я поставил вершушку горы, и уступы вершины должны были дать впечатление лестницы, но в то же время это была вершина храма.

Небо — просто дать небо я не считал возможным.

Предполагалось, что в этом небе должны быть и четыре архангела, какие-то могучие существа.

Я поставил вокруг этой вершины на круглых, полукруглых формах разного размера и разных окружностей этих архангелов; и за ними спустил целый ряд плоскостей, покрытых алюминием, и решил всю сцену провести на свете.

Когда появлялся архангел, вспыхивали одни участки плоскостей, когда уходил — другие участки. Получалось впечатление, как будто молнии скользят по небу. Круглые выпуклые формы, на которых стояли архангелы, напоминали условно облака».

Соединение библейских персонажей и сверхсовременных фактур было сильным и неожиданным предложением Фалька, и совсем удивительна поддержка «традиционалиста» Станиславского.

Вопрос о вероисповедании архангелов в спектакле «Габимы» был решен в пользу режиссера: «Теперь, когда столько лет с тех пор прошло, я могу сказать, что я сделал ошибку в данном макете, и тут, в некоторой степени, вина К.С. У него было представление об архангелах церковно-православное, я же должен был бы исходить из библейско-еврейского ощущения. Получился поэтому некоторый церковный образ архангелов».

Христианско-иудейский синтез Станиславский представил как православно-иудейский.

Настоял режиссер на том, чтобы у архангелов были крылья. Фальку казалось, что «нужно было дать какие-то условные крылья <...> как будто сильно раздвинутые не руки, а массы».

Уступил Фальк и в следующем вопросе: «К.С. хотел, чтобы крылья у архангелов двигались, работали». И художнику пришлось придумать «специальный механизм, который приводил в движение колоссальные крылья, четыре метра длиной каждое. Крылья были расцвечены, сверкали и горели. Ес-

ли бы я теперь делал этих архангелов, то сейчас сделал бы их более аскетическими».

Технические ухищрения Станиславского и Фалька были призваны создать атмосферу чудесного и принесли свои результаты в самой трудной сцене.

Роберт Фальк: «...наверху горы стоит Иаков, одетый в овечьи шкуры. Красивый молодой актер Варшавер, способный декламировать, хорошая фигура — внешность и ничего больше. Метрах в двух стоят архангелы, он с ними как бы борется, это перефразировка библейской борьбы. Идет целый диспут в словах и в жестах.

Внутренний смысл этой борьбы, воздействие на душу, на волю Иакова космических сил, архангелов, Станиславский, как ни бился, не мог втолковать Варшаверу.

Вначале К.С. старался втолковать, воздействовать на его [переживание], но, видя, что это бесцельно, в конце концов пришлось обратиться к внешнему воздействию. К.С. сказал: «Смотрите на этих архангелов. Когда они опускают крылья — пусть Вам кажется, что Ваши руки протягиваются за ними как будто невидимыми цепями, нитями. Ваш организм тоже за ними тянется. Своими словами и движениями они с огромной силой Вас тянут, а Вы сопротивляетесь, упираетесь». И вдруг я вижу, что этот дурак начинает что-то делать, плечи его зажали, невидимые нити протянулись к нему и осмыслили его движения, и получилось очень многое. Поверилось, что в этих небесах, в этих скалах происходит борьба. Это очень трудно передать — не реальную борьбу, а борьбу через пространство.

Когда К.С. ушел, Сушкевич совершенно испортил его замысел, и получился ряд бутафорских движений, «красивых» в кавычках и бессмысленных»¹⁹.

В намерениях Станиславский и габимовцы были практически единомышленны. Можно предположить, что расхождения возникли позже и были вовсе не творческого происхождения.

Станиславский в эти годы репетировал подолгу, часто превращая репетиции в уроки и далеко уходя от конкретных режиссерских задач. Педагогика постепенно вытесняла работу над спектаклем. Последний переставал быть главной целью. В иной ситуации габимовцы были бы и рады поучиться. Но каждый новый урок вгонял их во все более жесткий цейтнот. Гастроли уже подготовлены, день отъезда назначен, а перспектива премьеры выглядела туманной.

Повторяю, все это только наши домыслы, призванные предложить какое-то объяснение тому факту, что репетиции, дружно начавшиеся, стали разваливаться. Ими, судя по всему, не удовлетворены были ни Станиславский, ни габимовцы. Вероятно, совсем не беспочвенны были ощущения Фалька: «Чем дальше, я все больше чувствовал, какое раздражение им овладевает, и я совершенно не удивился, когда в один прекрасный день узнал, что он не может дальше продолжать»²⁰. Райкин Бен-Ари в своих мемуарах рисует картину безмятежного сотрудничества и объясняет уход Станиславского болезнью²¹. В пользу последнего объяснения свидетельствует и заметка, промелькнувшая в прессе 27 октября 1925 года: «Руководитель Московского Художественного театра К.С.Станиславский заболел. Врачи установили сильное ослабление зрения. Тов. Станиславский совершенно лишен возможности читать какие бы то ни было рукописи и книги, что в значительной степени затрудняет его работу. Тем не менее артист продолжает выступать на сцене»²². Вероятно, именно в эти дни Станиславский и прекратил репетиции в «Габиме».

Спектакль был передан Борису Сушкевичу, работу которого Фальк описывал крайне иронически: «Тут у меня остался горький осадок. Он сразу угодил всем актерам. Никаких тренировочных упражнений не заставлял делать. Эту красавицу — жену Исава — поставил возле двери в красивую позу: «Руку повыше, ножку отодвиньте» — и все. В свое время он считался более «прогрессивным», чем К.С. Мне он совершенно испортил декоративный замысел, ничего не понял в освещении»²³.

Хроникер «Нового зрителя» сообщал 8 декабря: «С 12 декабря «Габима» начинает свои прощальные спектакли перед отъездом в заграничное турне. Спектакли будут в театре б. «Альказар». Пойдет старый репертуар, а также законченные две работы: «Иаков и Эдом» и «Гамабул». В библейском примитиве «Иаков и Эдом» «Габима» впервые поставила своей задачей дать театральный синтез музыкальной пьесы как возможное в будущем разрешении первичной еврейской оперы. Композитором Мильнером написана оригинальная музыка, хоры и т.п. «Иаков и Эдом» поставили К.С.Станиславский и Б.М.Сушкевич.

«Сон Иакова» — так называется пьеса, которой в этом сезоне открывается театр «Габима»²⁴.

Несмотря на путаницу в названиях, когда пьеса именуется то «Иаков и Эдом», то «Сон Иакова», заметка позволяет нам установить день премьеры спектакля (12 декабря 1925 го-

да), место премьеры (театр б. «Альказар»). А кроме того, она всего лишь за несколько дней до премьеры наряду с Б.М.Сушкевичем называет К.С.Станиславского режиссером спектакля. Таким образом, имя Станиславского было снято с афиши буквально накануне премьеры. Объяснением этому может быть то, что последовало потом.

Спектакль прошел при выразительном молчании лучших критических перьев. Ни П.Марков, ни М.Загорский, ни С.Марголин, обычно внимательно следившие за творческими перипетиями «Габимы», на этот раз не высказались. Появились всего две рецензии.

Одна принадлежала перу Владимира Масса и была безжалостна: «От захватывающего, исполненного необычайного лиризма «Гадибука» до неумной и плоско модернизированной олеографии — «Сна Иакова» — какое грустное и досадное падение! «Сон Иакова» очень неудачный спектакль».

Гнев критика вызвало все: и пьеса, и игра, и сценография: «Декорации Р.Фалька так же, как и весь спектакль, оказались лишены элементов самостоятельного творчества, они не прибавили ничего к знаменитым беспредметным установкам Алппиа, которые являли собой новый декоративный принцип лет пятнадцать тому назад. Как в театре, в котором шел и идет «Гадибук», могли появиться эти квадратные головы ангелов, эта бессмысленная оратория машущих крыльями духов, эта олеографичность и провинциализм в качестве основного тона спектакля?!»

Была отвергнута сама суть усилий театра как «претенциозное, неинтересное и пустое толкование старого библейского мифа о Иакове»²⁵.

Другая рецензия была написана одним из самых бледных защитников «Габимы», Матвеем Ройzmanом, и свидетельствовала о глубокой растерянности автора: «Некоторые мизансцены (особенно первый акт) вышли скучными, если не больше. Кроме того, неладно обстоит дело со светом в третьем акте и с крыльями ангела Гавриила, которые в самые трагические моменты делали несоответствующие движения».

Критик подводил итоги: «Театр «Габима», так неуклонно продвигающийся на путь еврейской трагедии, этим спектаклем подошел к ней вплотную. Он не на словах, а на деле показал, что имеет таких актеров, которые в настоящее время, может быть, единственные в мире целым коллективом действительно создадут театр еврейской трагедии. Но когда это случится — покажет будущее»²⁶.

Его лояльное упование на будущее вряд ли могло утешить габимовцев.

И все же второпях показанная премьера не исчерпала всех возможностей постановки. С течением времени замыслы и импульсы, вложенные в спектакль, раскрывались со все более осязаемой силой и отчетливостью. Хотя «Сон Иакова» так и не вылился в творческое свершение «Габимы», он по крайней мере состоялся как спектакль.

Еще во время рижских гастролей (январь—февраль) отзывы критиков были чрезвычайно сдержанны. Констатировали лишь, что «Габима» эту сизифову работу (над пьесой Бер-Гофмана. — *В.И.*) не только выполнила, но и вышла из нее с честью», и отмечали лишь «исключительную игру Вениамина Цемаха (Сатана)», спасающую «феерический третий акт»²⁷.

Но уже во время гастролей в Париже (июнь) и в Берлине (октябрь) характер критических отзывов заметно изменился.

Впрочем, это не коснулось пьесы. В Бер-Гофмане видели лишь «современного эпигона Шиллера, попеременно излагающего тезисы гуманной и разрушительной философии и ради этого пренебрегающего великими библейскими образами»²⁸.

Иное дело спектакль. Увидев его, Сергей Волконский отчеканил: «Перед нами не детская Библия». Сквозь «сусальную патоку библейских картинок театр устремился к изначальной стихийной жизни»²⁹. Как выразился берлинский критик Макс Осборн, «люди «Габимы» с помощью простых средств создают сценическую картину героического мира»³⁰.

О первой же сцене спектакля, в которой жены Эдома Басмат (М.Гольдина) и Агалибама (Х.Гендлер) ждут возвращения мужа с охоты, чтобы сообщить ему о коварстве его матери Ревекки, похитившей у него первородство, Волконский писал: «Как эти женщины ненавидят, как они язвительны, какое богатство иронических интонаций и как они близки к животной первобытности! Какое жуткое хихиканье! Если бы обезьяна говорила, она так бы смеялась, если бы кошка говорила, она так бы издевалась»³¹.

Свирепый, закутаный в рваные шкуры Эдом — Н.Цемах бросается к умирающему отцу за справедливостью. Но на его пути торжественно застывает фигура матери, старухи Ревекки (Ш.Баракас): «Ни с одной из виденных мною трагических фигур не могу сравнить эту родоначальницу «рода Иакова». Вся будущая история библейская в ней, и какая властность материнства!»³²

Сборы Эдома в погоню за Иаковом были обставлены как ритуал травли: «Агалибама с луком в зубах, словно пес, подползла к господину», отправляющемуся на охоту, да и самого Эдома «терзает невидимая свора»³³. «В этом примитивная сила и дикая стихия азиатских кочевников»³⁴.

«Близость к первобытности» не исключает «проявления тонкости». В первую очередь это касается Цемаха, который «в роли Эдома выказал себя большим актером»: «Совершенно восхитителен, ни с чем еще виданным не сравним во втором акте тот детский, добрый смешок, с которым он обнимает младшего брата, которого только перед тем собирался резать. Иаков принимает его с такой благостной незлобностью, что злодей обезоружен. Иаков подносит ему ковшик — он пьет, и в глотках уже слышен его смешок. Когда выпил, бросается его обнимать, хлопает его по щеке. Нельзя противостоять прелести этой звериной шутовности, и нельзя вместе с тем не ощущать всю жуть ее поверхности: это только пленка, под которой дремлет на мгновение усыпленный зверь. Но удивительно, как именно в приближении к звериности обретает этот человек свою доброту... К каким страшным тайнам все это подводит нас. Ведь это внук Авраама. А от Авраама, как кто-то выразился, до Адама рукой подать»³⁵.

Станиславский приблизил к себе библейский сюжет не только в конфессиональном смысле. Та психологическая разработка образов, которую запечатлел С. Волконский, дышит реминисценциями из Достоевского.

Лестно оценивая исполнение Варшавером роли Иакова, критик называет его «вторичным Авелем и будущим Парсифалем» и приходит к выводу, что «вся сцена двух братьев проведена с потрясающей глубиной. И как приятна в наши дни эта картина победы Добра над Злом. Вот настоящая «месть» — та, которая заставляет противника выронить оружие из рук. Да, эту сцену можно было бы назвать и не «борьба Иакова с Эдомом», а — «месть Авеля». И все это ведет нас по высотам духовным, столь же высоким, сколь низко все звериное»³⁶. Оценки Волконского здесь разделил и Макс Осборн: «...возникают картины такой красоты, которые не так скоро забываются»: «кубистические» декорации первых двух актов воспринимались как «скалистое плато, среди странно отличающего серебром нагромождения камней»³⁷.

Кульминацией спектакля стал третий акт, в котором протца настигает видение — сон не о лестнице, ведущей с неба на землю, но о борьбе с ангелом.

«Появление ангелов приятно в той степени, в какой они именно не похожи на «ангелов», на романтических немецких ангелов с ангельскими лицами и лебяжьими перьями»³⁸.

В потоках зеленого и фиолетового света являлись архангелы, чьи узкие лица еще более «удлиняли многоярусные головные уборы, полупарики-полутиары»³⁹ и жесткие костюмы-доспехи. Сверхъестественный натиск на Иакова длился во взмахах гигантских синих и красных крыльев, в сверкании меча Гавриила. Финал был поставлен с «такой концентрацией жестов, которая напоминает «Федру» Таирова»⁴⁰.

Но в то же время театру удалось то, «чего пока не удалось самому Таирову: полное слияние пространства, жеста и слова в сне Иакова. Все сценическое пространство, все эти цилиндрические и кубические тела сверхчувственного мира представлений начинают звучать, шептать, петь; лучи света двигают звучащий воздух, зрение и слух соединяются, а человек (этот великолепный Иаков г-на Варшавера) оказывается всего лишь частью целого, его жесты становятся ритмом света, а его слова — мелодией музыки»⁴¹.

Волконский отмечал «прекрасную голосовую разработку всей этой сцены», выделяя отдельные «находки»: «Когда Гавриил (кстати, у Голянда прекрасный голос и музыкальное умение) кончает одну из своих фраз, ее подхватывает Самаэль (Сатана); подхватывает в тон, но совершенно иначе и заканчивает каким-то ироническим завитком»⁴².

Предуготовления габимовцев к «еврейской опере» были воплощены не только в богатстве и красоте голосоведения, но и в самом «театральном синтезе» всех элементов сценического действия.

Поэтому уже неудивителен и вердикт Макса Рейнхардта: «В первом акте «Сна Иакова» мне казалось, что «Гадибук» — это высшее достижение «Габимы», самое дорогое ее достояние, но после третьего акта «Сна Иакова» я убедился в том, что и в этой постановке коллектив «Габимы» добился необычайного успеха»⁴³.

Автор пьесы Рихард Бер-Гофман, посетивший спектакль во время венских гастролей, также был потрясен именно третьим актом: «Когда же <...> появилась музыка и меня захватила божественная сила, доминирующая над словом, то я позабыл, что являюсь автором произведения. То, что мне казалось особенно чуждым в языке, которого я не понимал, стало доступным через музыку, показавшуюся мне издавна знакомой; теперь же все в целом стало достоянием моей души и крови. Я почувствовал, что моего произведения коснулось нечто неповседневное: любовь и преданность людей, жи-

вущих далеко от меня, на другой почве, в другой среде; вот они-то и встретились с моим творением»⁴⁴.

«Духовно выстроенная игра всего ансамбля» была приведена к торжественному единству, возвращающему к культовым источникам театра, и позволяла критику сделать вывод: «Из религиозных празднеств, которые в лучшем смысле слова становились празднествами сообщества, выростали начала театра. Исполнители «Габимы» одарили нас такими религиозными праздниками»⁴⁵.

На примере «Сна Иакова» можно видеть, на каких гигантских качелях судьба швыряла «Габиму» то вниз, то вверх. Еще недавно труппу заставляли стыдиться спектакля как неудачи. Спустя всего несколько месяцев его уже несет волна успеха.

Так или иначе, в «Сне Иакова» вспыхивала жизнь вечная, которая поднимала «Габиму» над преходящими радостями театра исторической темы.

В конечном счете «Сон Иакова», хотя так и не встал в один ряд не только с «Гадибуком», но даже с «Вечным жидом» и «Големом», был показан 90 раз.

Наум Цемах имел все основания утверждать: «Сон Иакова» — это первая попытка взмыть ввысь на крыльях библейского духа; это произведение, все состоящее из страстных желаний, томления духа, построенное по принципу «круг в круге». И здесь наш театр закладывает камни в новое здание. В «Сне Иакова» действующие лица изваяны из одного материала. Полные достоинства, они крепко стоят обеими ногами на земле, а руки их отнюдь не перелистывают страницы «книги тощих». Иаков говорит с Богом не нараспев и не шепотом, как разговаривает, к примеру, Азриэль в «Гадибуке» — он борется с Богом. Эта постановка доказывает, что возможна современная обработка Библии, возможно наполнение библейским вином новых сверкающих сосудов»⁴⁶.

Что же касается свидетельства Роберта Фалька о жестоким разочаровании Станиславского в габимовцах, то оно, судя по всему, сильно преувеличено, если не сказать — навязано мемуаристом. В пользу нашего предположения говорят те несколько слов, которые Станиславский адресовал габимовцам накануне их отъезда из России: «Мне пришлось сыграть маленькую роль в истории Еврейского театра. И я этому чрезвычайно рад, так как этим я исполнил одну из важных миссий артиста. Искусство — это та область духа, в которой люди сходятся с самыми чистыми и возвышенными помыслами, вне политики, вне мелких личных целей, а ради красоты и эстетической радости. В искусстве нет различия в по-

ложении, в религии, в национальности. Искусство — та область, где может существовать братство народов. В этой возвышенной и чистой сфере искусства я встретился с членами театра «Габима» и с талантливейшим руководителем — моим другом — Н.Л.Цемахом. Теперь при временном расставании я шлю им сердечные и дружеские пожелания продолжать проповедовать за границей нашей родины то, что мы вместе с ними и с моим учеником Е.Б.Вахтанговым (главным руководителем «Габимы» при его возникновении) любили, ценили и создавали»⁴⁷. В 1926 году, когда уже было принято говорить об искусстве в совсем других понятиях, слова Станиславского звучали неуместным архаизмом. После того как габимовцы опубликовали записку Станиславского в варшавском театральном журнале (*Comoedia*, 1926, N 7), ленинградская газета «Жизнь искусства», отнюдь не самая воинственная по части коммунистической идеологии, перепечатала этот «характерный образчик политической «грамотности» народного артиста СССР К.С.Станиславского», выделив жирным шрифтом наиболее возмутившие ее обороты. Сам текст выделялся столь вопиющим, что «комментарии, как говорится, излишни. Идеология основоположника МХАТа, видимо, настолько твердокаменна, что тут никакие резоны не помогут. Это лишний раз свидетельствует о том, что работа художников, имеющих заслуги в прошлом, никогда не может стать работой нашей, работой, нужной нам и нашему времени»⁴⁸.

Но именно благодаря таким неактуально прекраснотушным, вызывающе идеалистическим представлениям об искусстве стала возможна встреча Станиславского и «Габимы».

Последней премьерой «Габимы» в Москве стал «Гамабул» («Потоп») Ю.Бергера, сыгранный 20 декабря 1925 года, во время предотъездных гастролей на сцене театра б. «Альказар». Пьеса эта была хорошо известна в Москве по спектаклю Е.Вахтангова, поставленному ровно десять лет назад в Первой студии и еще не сошедшему со сцены. Так что выбор был ориентирован прежде всего на зарубежную публику. Можно предположить, что, собираясь на европейские гастроли, габимовцы хотели подстраховать свой «библейский репертуар» спектаклем, более приспособленным к обычным театральным вкусам.

Но и в своем компромиссном нехарактерном спектакле «Габима» оставалась собой. Историю о людях разнообразного положения и состояния, застигнутых в баре «потопом»,

перед лицом гибели преобразующихся и потом, когда опасность минула, снова приобретающих свое обычное лицо, режиссер Борис Вершилов и художник Александр Шульрихтер приблизили к еврейской среде: «Не джентльменов во фланелевых брюках, они играли в еврейском баре евреев». Соответственно, и «потоп» стал библейским. С той поправкой, что прежде весть о спасении приносил голубь с масляной ветвью в клюве, теперь — телефон.

Вершилов соединил вахтанговский гротеск с мхатовским «настроением», но к новому художественному единству привести столь разнородные элементы так и не смог.

«Крошечный романтической эпизод» Сергей Волконский признал одним «из лучших цветочков театрального искусства»: «Уличная девка Лизи (г-жа Гробер), с гитарой в руках, поет и вдруг видит человека, которого когда-то знала, который даже «обещал жениться»... Она поет вальсик, пустяшный вальсик, одну из тех банальных мелодий, которые иногда становятся руслом великого, небанального горя... Перед глазами надвигающейся смерти он, этот человек (Прудкин), снова испытывает ее притяжение <...> Ее песня звучит издевательски-пренебрежительно... Он говорит — в ее песне дрогнули струны, звучит обида, оскорбление, то слеза, то смешок... Она умолкает, но пальцы машинально перебирают... И вдруг он начинает чуть-чуть, едва слышно посвистывать... Он свистит, она нет-нет зацепит струну, и в этих совпадениях такая тоска, такая щемящая потребность забвения, прощения, сближения, — любви».

Столь прямое отступление «Габимы» от библейской суровости не осталось незамеченным: «В их ритуально-бытовом и зверино-героическом репертуаре эта сцена раскрывает нечто милое, близкое, общечеловеческое, нежное и сильное, захватывающее»⁴⁹.

И все же заветы Вахтангова оказались сильнее. В общих сценах преобладал «подчеркнутый гротеск»⁵⁰ и «фатализм, разукрашенный прибаутками, плясом и тонкими, иногда даже едва уловимыми проявлениями ритма»⁵¹. «Таинственное приговление пунша, пение, движения плясового характера — все это очень напоминает вахтанговскую работу»⁵². И когда в финале персонажи совместно готовятся к смерти, «можно было подумать, что здесь соблюдается какой-то ритуал»⁵³. Притом что «в этом траги-пустячке проявилось то типичное, присущее, другим не доступное, в чем габимовская сила»⁵⁴, спектакль в репертуаре держался недолго и прошел всего 45 раз.

Исход. Раскол

В середине 1924 года над «Габимой» снова сгустились тучи. Теперь уже прежние враги из ЦБ Евсекций были вроде бы и ни при чем.

На заседании коллегии Наркомпроса от 23 июня 1924 года снова «слушали» среди прочего и «о театре «Габима». И такое услышали товарищи М.Покровский, В.Яковлева, И.Ходоровский, С.Сырцов, В.Мещеряков, О.Бем, М.Эпштейн, Ю.Славинский, А.Росский, что снова решили: «Создать комиссию под председательством т. Эпштейна в составе гг. Трайнена, Виноградова (Главнаука), [ЦБ] Евсекции, Совнацмена и представителей Цекрабиса и Управления актеатрами, которой поручить обследовать театр «Габима» с точки зрения целесообразности его оставления в составе актеатров. Комиссия представляет [выводы] в президиум коллегии Наркомпроса вместе с заключением Научно-художественной секции ГУСа»¹.

Трудно и предположить, какие новые и чрезвычайные грехи «Габимы» так взбудоражили членов коллегии. Но еще труднее понять, зачем было создавать очередную комиссию, когда тут же, на том же заседании принимается постановление, где во втором пункте уже все сказано: «Принимая во внимание, что устремления театра «Габима» идут вразрез с общими культурными задачами трудящихся еврейского населения в СССР, считать нежелательным включение этого театра в состав государственных театров»².

Бюрократическая заковыка же, вероятно, заключалась в том, что «Габима», исключенная из состава государственных театров, по какой-то причудливой логике оставалась в составе академических.

Снять же с нее последнее прикрытие формально было никак невозможно без вердикта уполномоченной на то комиссии.

По обычной волоките, его готовили, несмотря на всю предопределенность, почти три месяца. На заседании 10 ноября 1924 года коллегией на основании доклада В.Н.Яков-

левой было принято постановление, удаляющее «Габиму» из Академического центра³. Председательствовал А. В. Луначарский, который продолжал колебаться вместе с направляющей линией. А она теперь колебалась совсем не в пользу «Габимы».

Ломая голову над конкретными поводами новой опалы, нужно помнить и то, что она пришлась на новую волну репрессий против сионистов. 2 сентября 1924 года в результате спланированной акции одновременно в 150 точках страны было арестовано 3000 сионистов. Аресты продолжались вплоть до конца октября. И сроки раздавались уже недетские: от 3 до 10 лет лагерей. Хотя «карающий меч» трудился без отдыха, в органах, которые держали его в руках, возникали сомнения в целесообразности этой неустанной работы. Так, в феврале 1924 года Ф. Дзержинский в письме, адресованном Р. Менжинскому и Г. Ягоде, размышлял:

«Просмотрел сионистские материалы. Признаться, точно не пойму, зачем их преследовать по линии их сионистской принадлежности. Большая часть их нападков на нас опирается на преследования их нами. Они преследуемые в тысячу раз опаснее для нас, чем непреследуемые и развивающие свою сионистскую деятельность среди еврейской мелкой и крупной, спекулирующей буржуазии и интеллигенции. Их партийная работа поэтому для нас вовсе не опасна — рабочие (доподлинные) за ними не пойдут, а их крики, связанные с арестами, долетают до банкиров и «евреев» всех стран и навредят нам немало.

Программа сионистов нам вовсе не опасна, наоборот, считаю [ее] полезной.

Я когда-то был ассимилятором. Но это «детская болезнь».

Мы должны ассимилировать только самый незначительный процент, хватит. Остальные должны быть сионистами. И мы не должны мешать под условием не вмешиваться в политику нашу. Ругать евсекции разрешить, тоже и евсекции. Зато нещадно бить и наказывать спекулянтов (накипь), всех, нарушающих наш закон»⁴.

В этом документе любопытно многое. У Дзержинского созревает свой план, основанный на смелом для тех лет допущении, что программа сионистов может быть полезной. Но полезна она лишь в том смысле, что позволит освободить СССР от евреев. Предлагая одних ассимилировать, остальным «стать сионистами» (значит, вернуться в Палестину), Дзержинский, собственно, не предполагает третьего пути для тех, кто не собирается ни ассимилироваться, ни уезжать из

России. Правда, при этом не очень понятна участь «рабочих (доподлинных)», которые за сионистами «не пойдут». Трудно, конечно, требовать исчерпывающей четкости для эскизных набросков руководителя карательных органов. Впрочем, они получили некоторое развитие. Так, в 1926 году секретариат ЦК рассматривал вопрос «об организации общества содействия эмигрирующим евреям в Палестину». Надо сказать, что при таком видении еврейского вопроса в Москве не оставалось места ни «Габиме», ни ГОСЕТу. Не исключено, что настоятельные попытки перевести ГОСЕТ из Москвы куда-нибудь поближе к черте оседлости в 1925 году имеют отношения к тому решению «еврейского вопроса», которое наметил Ф.Дзержинский. Избавление от «детской болезни» еще не свидетельствует о здоровье.

Можно предположить, что заключение Научно-художественной секции ГУСа, о необходимости которого была сделана запись в решении от 23 июня, 10 ноября не рассматривалось и, вероятно, не было представлено.

Государственный ученый совет при Наркомпросе, где преобладали культурные и академические силы, оставался единственной организацией, поддерживающей «Габиму», хотя и он был вынужден обставлять свое покровительство определенными требованиями: «Театральная подсекция считает правильным поддержать заявление театра «Габима» об оставлении его в составе Государственных академических театров при условии приближения репертуара к современности»⁵.

Бросается в глаза то, что театральная подсекция Научно-художественной секции ГУСа принимает свое заключение 30 декабря 1924 года, то есть спустя полтора месяца после того самого заседания коллегии, на котором оно должно было быть рассмотрено. Более того, решение ГУСа возникает в ответ на заявление «Габимы», а вовсе не на запрос коллегии. Так что не исключена даже некоторая интрига, целью которой было отстранить ГУС от участия в этом деле.

Следующий документ, вероятно, и был тем заявлением, которое рассматривали 30 декабря. Ниже приведенное обращение Н.Цемаха стало последней попыткой «Габимы» получить место под советским солнцем:

«Шесть лет тому назад⁶ Владимир Ильич Ленин, тов. Сталин и тов. Каменев постановили включить театр «Габима» в Академический центр, дабы предотвратить несправедливые гонения и травлю против «Габимы». Наш театр, рожденный

революцией, известен в Европе и Америке и также дорог трудящимся Востока.

Мы уже стали готовиться к гастрольной поездке за границу, [как] неожиданно, по совершенно непонятным причинам, коллегия Наркомпроса постановила исключить театр «Габима» из Академического центра, что равносильно нашей гибели. Об этом нами 30 ноября 1924 г. послана телеграмма заместителю Предсовнаркома тов. Каменеву и в настоящее время вопрос о включении «Габимы» в Академический центр будет вторично рассматриваться в коллегии Наркомпроса.

Не получая никаких субсидий, мы просим лишь об одном — отстоять выстраданное нами звание государственного академического театра, звание которого мы будем и впредь носить с честью.

Ввиду изложенного просим Вас высказаться по данному вопросу и заключение свое направить в коллегия Наркомпроса»⁷.

Воззвание Цемаха к Каменеву на этот раз не возымело последствий, и обнаружить свидетельства вторичного рассмотрения на коллегии Наркомпроса не удалось.

Результаты долгосрочной кампании против «Габимы» были вписаны во всеобъемлющий план реорганизации государственных театров. Согласно постановлению Совнаркома от 7 августа 1925 года, театры Москвы и Ленинграда делились на две категории. В первую входили государственные театры, за которыми сохранялось право на субвенции. В Москве таких оставалось всего два: Большой театр и Малый театр. В Ленинграде таковыми, соответственно, стали Государственный академический театр оперы и балета (б. Мариинский) и Государственный академический драматический театр (б. Александринский). Во вторую категорию вошли театры, де-юре сохраняющие статус государственного, но переводимые «на самоокупаемость, — без права пользования какой-либо дотацией со стороны государства»⁸. Но даже этот список безвозмездно государственных трупп оказался убийственно короток. В нем всего три ленинградских театра и восемь — московских. Среди последних Художественный, Камерный, МХАТ Второй, Вахтанговский и ГОСЕТ. Как и следовало ожидать, «Габима» оказалась в числе аутсайдеров. Правда, туда же попали и Театр имени Мейерхольда, и Театр Революции, и многие другие. Заключался декрет следующим пунктом: «Все не перечисленные в настоящем списке зрелищные предприятия, числящиеся к настоящему времени как государственные, из такового списка исключаются. Впредь вся-

кого рода изменения в сети государственных зрелищных предприятий могут последовать лишь с разрешения Совета Народных Комиссаров РСФСР по предварительному заключению Народного комиссариата просвещения РСФСР»⁹. Создавая новый список, власть позаботилась о том, чтобы механизм пересмотра этого списка был предельно изолирован от посягательств со стороны обойденных государственным вниманием трупп.

Новых писем в защиту «Габимы» не последовало по разным причинам. Ф. Шаляпина и М. Горького в России уже не было. Мнение театральных кругов, к которому приходилось прислушиваться в 1920 году, вполне можно было оставить без внимания в 1925 году. А главное, теперь положение «Габимы» было отнюдь не исключительным. В таком же положении оказались многие. Да и сам Академический центр довольно долго, по понятиям того быстро меняющегося времени, прикрывавший «Габиму», был ликвидирован осенью того же, 1925 года.

Уже к исходу 1922 года стало ясно, что в той постоянной битве за жизнь, несмотря на высоких покровителей, невозможно победить. Слишком политизирован оказался сам факт существования «Габимы». Слишком влиятельные и вездесущие силы были настроены против театра. Еще можно было справиться с кознями и на яд найти противоядие. Но что можно сделать с составом воздуха, с давящим на всех прессом?

Победив ЦБ Евсекций де-юре, «Габима» обнаружила, что против нее весь складывающийся порядок вещей, и проиграла де-факто.

Дела наводили на мысль об отъезде. Тем более что идея возвращения в Палестину была заложена в основу театра.

Но можно предположить, что если бы положение театра было более устойчивым, вопрос о «гастролях» вряд ли был бы поднят уже в 1922 году, как то произошло на заседании правления театра 25 октября. Члены правления М.Гнесин, Д.Варди, И. Виньяр заслушали доклад председателя Н.Цемаха и постановили:

«Признавая, что невозможно в будущем ограничиться только имеющимся репертуаром, осуществить во что бы то ни стало намеченные к постановке пьесы до конца текущего сезона, для чего немедленно приступить к занятиям и подготовительным работам.

Также единогласно решено приступить к организации гастрольной поездки театра «Габима» в полном составе по России, Европе и Америке начиная с весны 1923 года.

Председателю Н.Цемаху предоставляется право принять все меры к устройству этой поездки, для каковой цели он вправе приглашать нужных сотрудников и изыскать денежные средства путем займов как у государства, так и у частных лиц.

Единогласно одобряется и подтверждается приглашение Н.Цемахом Вениамина Ивановича Никулина главным организатором указанной гастрольной поездки.

Все договоры и обязательства, подписанные для вышеуказанных целей Н.Цемахом единолично или совместно с В.Никулиным, правление и весь состав работников «Габимы» принимают к безусловному исполнению, неся за все полноту круговой ответственности»¹⁰.

Редко какие постановления исполняются с такой неуклонностью.

Первые гастроли в Петрограде на сцене Малого оперного театра прошли блестяще. Свидетельством тому рецензии Сергея Радлова, Акима Волынского, Николая Евреина и материалы диспута о «Гадибуке».

Но еще до того, как было принято решение о гастролях, Наум Цемах в 1921 году хлопотал о зарубежной командировке, объясняя ее необходимость в письме Горькому:

«Всеми уважаемый и дорогой Алексей Максимович!

Вопреки моему ожиданию, мне отказали в особом отделе. Если бы дело касалось лично меня, я не стал бы Вас беспокоить. Как Вы знаете, моя поездка вызвана кровными интересами всей «Габимы», и от этого зависит дальнейшее ее нормальное существование.

1) Мы задыхаемся от безрепертуарья и после «Гадибука». Я должен повидаться с нашими писателями, у которых есть пьесы, весьма подходящие для «Габимы» в настоящий момент.

2) Уже три года, как вся «Габима» выбивается из сил [в борьбе] за свое существование, но это прошло не бесследно. Из сорока двух артистов восемь студийцев больны туберкулезом. Нужно мне во что бы то ни стало поправить их материальное положение. Это я сумею сделать, надеюсь, если обращусь к американскому комитету еврейского «Джойнт», который работает в России уже два года, но Еврейский комиссариат мешает ему помочь «Габиме».

Но мотивы, которые должны мне дать право на доверие ко мне, следующие:

1) Я уроженец Литвы, если бы я хотел уехать совсем, я бы мог спокойно уехать со всем моим семейством. Тем не ме-

нее я оставляю мое семейство в Москве, ибо не мыслю развитие моей «Габимы» в другой стране, нежели в театральной Мекке. И, может быть, это не случайно, что она пока единственная во всем еврействе.

2) Второе мое семейство, саму «Габиму», я не оставил бы так на произвол. Я же у них не приглашенный руководитель, а кровно сросшийся со дня основания.

Именем завтрашней «Габимы», которая, надеюсь, будет великой, прошу Вас позвонить Ягоде или кому еще нужно, [чтобы] пересмотреть первое решение и выпустить меня на один месяц.

Звонить можно [в] ВЧК, телефон Ягоды. Прошу извинить за беспокойство. Осмеливаюсь это сделать, потому знаю Вас и Ваше отношение к нам, «Габиме»¹¹.

Границы советской России были на замке, и разрешения на выезд давались в исключительных случаях. Цемах обращался не наобум. В 1921 году Горький добился личного разрешения Ленина на выезд группы ивритских писателей во главе с Бяликом. Заступничество Горького¹² помогло и на этот раз. Хотя и с большими проволочками, поездка все-таки состоялась. Московская газета «Рампа» в отделе хроники сообщила: «26 декабря [1922 года] возвратился из зарубежной поездки руководитель театра «Габима» Н.Л.Цемах»¹³. Съездил Цемах не напрасно. Вскоре в репертуаре появились «Голем» Лейвика, «Сон Иакова» Бер-Гофмана. Несомненно и то, что кроме переговоров с драматургами он активно занимался и подготовкой зарубежных гастролей, которые смогли бы укрепить авторитет театра и улучшить его финансовое положение.

Но вполне вероятно, что возможность функционирования в Москве оценивалась достаточно пессимистически и уже с самого начала гастроли рассматривались как шаг на пути в Палестину. Ведь реальные советские условия требовали от «библейского театра» безоговорочного отказа от своих репертуарных и идейных установок, что вряд ли прибавляло оптимизма.

Разрешения на зарубежные гастроли в ту пору выдавал Особый комитет по организации заграничных артистических турне и художественных выставок при Комитете заграничной помощи, а последний в свою очередь существовал при ВЦИК. Решения едва ли не по каждому случаю принималось в тесном сотрудничестве с Художественным отделом Главнауки, чьи рекомендации имели основополагающее значение. Оформление гастролей в Особом комитете обычно был

весьма длительный и мучительный процесс, обставленный всевозможными протоколами, запросами, требованиями финансовых гарантий бездефицитности зарубежной поездки и, естественно, всякого рода идеологическими заковыками. Скажем, в ту же пору происходившая подготовка зарубежных гастролей ГОСЕТа оставила след в десятках документов.

В случае с «Габимой» впечатляет прямо-таки феноменальная скудость документов. В документах Особого комитета (ГАРФ, фонд Главнауки) сохранилось обращение Наума Цемаха в Художественный отдел Главнауки: «Прилагая при сем список сотрудников театра «Габима» и справку Губрабиса об отсутствии с их стороны возражения на выезд за границу членов Союза, театр «Габима» просит Художественный отдел Главнауки выдать справку с вашей стороны об отсутствии препятствий на выезд «Габимы» в турне по Европе сроком на один год со своим репертуаром: «Гадибук», «Вечный жид» и «Голем»¹⁴. К этому заявлению действительно была приложена справка: «Дана настоящая московским Губотделом профсоюза работников искусств в том, что со стороны Союза не встречается препятствий к выезду за границу на гастроли 43 человек членов Союза работников Государственного академического театра-студии «Габима»¹⁵. Далее в ней перечислялись фамилии всех сорока трех отъезжающих габимовца¹⁶. К списку Мосгубрабиса Наум Цемах прилагает свой, пополненный именами членов семей, выезжающих вместе с театром. В нем уже сорок семь фамилий.

В сущности, в этих документах не содержится даже просьбы о разрешении гастролей. Наум Цемах обращается в могущественную организацию с предложением оформить бумаги и прилагает при этом весьма хилую справку. Возникает впечатление, что решение уже принято какой-то высокой инстанцией и его остается исполнить не только без лишних, но даже и без положенных обсуждений. Гораздо менее значительные вещи Особый комитет рассматривает на своих заседаниях. А здесь разрешение на годичные зарубежные гастроли не проводится даже через протокол.

Примечательно и другое. Когда в 1928 году, во время европейского турне ГОСЕТа, возникла даже не опасность невозвращения, а только тень ее, Москвой была организована едва ли не военная операция по возвращению труппы. Совершенно иначе обстояло дело с «Габимой». На протяжении четырех лет коллектив разъезжал по Европе, Америке и Палестине под маркой «Московский театр «Габима», оттягивая момент окончательного выбора. И за все это время

советские власти не ударили даже палец о палец, чтобы вернуть театр в Москву: никаких гонцов и комиссаров, никаких угроз и требований.

Театр был выдавлен из России, где ему просто не было места. Недаром в интервью, данном уже в Варшаве (1926), Цемах сказал о том, что «коллектив «Габимы» оказался ввергнут в плавильный тигель скитаний и странствий»¹⁷.

18 января 1926 года «Габима» прощалась с театральной Москвой. Был сыгран трехсотый спектакль «Гадибука».

25 января 1926 года с Рижского вокзала труппа отправилась в Ригу, где предстояло начать гастроли.

Впереди было покорение Парижа и Берлина, Нью-Йорка и Лондона. Впереди была работа с Михаилом Чеховым, Алексеем Диким и Алексеем Грановским.

Турне «Габимы» без преувеличения можно назвать триумфальным, хотя и далеко не всегда успешным с финансовой точки зрения. Труппе удалось добиться восхищенного признания мировой театральной элитой прежде всего художественным качеством спектаклей, а вслед за тем и самого существа своей миссии.

Среди восторженных поклонников театра оказались Альберт Эйнштейн и Гордон Крэг, Макс Рейнхардт и Мартин Бубер, Тайрон Гатри и Артур Шницлер, Бруно Вальтер и Томас Манн, Франц Верфель и Альфред Деблин.

Приведем лишь мнения главных европейских театральных авторитетов.

Во время венских гастролей (1926) Макс Рейнхардт признавался:

«Эти постановки произвели на меня огромное впечатление; актерская игра и игровая дисциплина просто поражают. Воля постановщика и воля актеров вместе образуют симфонию, создающую атмосферу подлинного искусства»¹⁸.

Гордон Крэг и вовсе ставит «Габиму» в пример своим театральным современникам:

«Европа ценит «Габиму» так высоко не за организационные способности — это не самое главное, — а за способность создавать прекрасные спектакли.

Мы в Англии знаем, что значит играть достоверно, держать ансамбль, идти за лидером, не смотреть направо и налево. И у нас нет ни одной компании в театральном мире, руководимой здравым смыслом, которая сумела бы сделать все это за двадцать лет»¹⁹.

Однако жизнеспособность театра все более подрывалась тяжелыми внутренними противоречиями. Они обозначились

уже весной 1922 года. Пока жив был Вахтангов, вопрос о лидерстве, о праве решения не только не обсуждался, но и просто не существовал. Воля Вахтангова для габимовцев была свята. Ей подчинялись беспрекословно.

Со смертью учителя на первые роли, естественно, выдвинулся основатель «Габимы» — Наум Цемах. Но бронзовая статуэтка Наполеона, которую еще в 1912 году Бертонов заметил на столе местечкового учителя, сыграла свою дурную роль.

Во многом благодаря полководческому темпераменту Цемаха «Габима» выжила, но в силу одного же и едва не погибла. Его пророческая одержимость собирала вокруг него людей, а его авторитарные методы отталкивали.

После смерти Вахтангова Цемах сосредоточил в своих руках всю полноту власти, и уже в 1922 году, чтобы как-то ее ограничить, по требованию труппы было создано правление. Наряду с Цемахом как главы правления в него вошли М.Гнесин, И.Виньяр. Но противовес оказался слишком слабым. Цемах стремительно подмял их под себя. В этом отношении показательно решение правления, принятое на заседании от 25 октября 1922 года и связанное с подготовкой к гастролям: «Все договоры и обязательства, подписанные <...> Н.Цемахом единолично или совместно с В.Никулиным, правление и весь состав работников «Габимы» принимают к безусловному исполнению, неся за все полноту круговой ответственности»²⁰. Однако в вопросах художественно-творческих Цемах вовсе не обладал безусловным авторитетом в труппе. Тем более что к этому времени сложились и другие артистические личности, получившие безусловное признание в театральной Москве. Цемах же продолжал себя вести так, будто его окружает студийная молодежь, и утверждал за собой право «вето» на решения, принятые большинством голосов.

В результате «Габима» начала нести потери. Ее покидали те, кто не мог принять методов Цемаха: М.Гнесин, М.Галеви.

Начавшиеся гастроли только обострили ситуацию. Успех никого не примирил, но привел к борьбе за передел власти. Уже 19 апреля 1926 года актриса Нехам Винар в письме из Лодзи сообщает: «Какой-то калейдоскоп спектаклей, людей, городов и театров. Речи почти все одинаковые: воспевают коллектив и восхваляют Цемаха. Ему все мало. Возможности у него большие, ну, а мы его урезаем. Так что война не на жизнь, а насмерть»²¹.

«Война» привела к тому, что уже в Париже Наум Цемах подал в отставку. Актриса Л.Пудалова в письме от 14 сентября

1926 года сообщала: «Сегодня произошло отречение от престола. Цемах отрекся от звания руководителя. Не знаю, как пойдет дальше. Послезавтра собрание. Будем выяснять»²².

Уйдя с поста руководителя театра, Цемах оставался членом правления. С приездом труппы в Берлин конфликт возобновился с новой силой: «Теперь такая волынка с Цемахом, отчаянная, неизвестно, чем кончится. Вплоть до его ухода из театра. Теперь он ни в правлении, нигде. Отрекся <...> Он в настоящее время только актер. И в афишах его нет. Здесь организовалась целая комиссия примиренческая из всяких берлинских обществ и еврейских, и немецких»²³.

Арон Мескин, настроенный еще более непримиримо по отношению к Цемаху, в письме бывшему габимовцу Цви Рафаэлю, к тому времени уже обосновавшемуся в Палестине, так описывал ситуацию: «В нашем театре, уже тебе известно, переворот. В начале дворцовый, т.е. рассчитанный на семейный масштаб. Он сам отказался, учитывая трудный момент в делах театра и рассчитывая совершенно на другой эффект — хотел получить единоличие абсолютное, но мы сказали «хорошо» и приняли отставку, взяли ретиво за дело, и когда он увидел, что мы совсем даже не шутим, что в газетах публикуем, что имя его снято с афиши, либретто и т.д., тут взъерепенился. Стал рвать и метать. Страшно пожалел об отказе. Распоясался во всю свою подлую натуру. Не можешь себе представить. Сколько грязи, пакостей и подлостей он пустил против нас в Берлине. Трудно бывало и даже очень. Чужой город, чужие люди, которые знали «Габима—Цемах» и вдруг такой пассаж! Мы тоже не поскупились и выложили все о нем: и московские штучки, и уход товарищей, и все-все, расписали его гениальную личность достойными его красками, и понемногу удается привлечь на свою сторону людей, мнение общественности и прессы»²⁴.

Уже в Нью-Йорке враждующие стороны предприняли попытку примирения. В письме от 25 февраля 1927 года Л. Пудалова продолжила хронику раскола: «Что касается Цемаха. Я писала, что в Париже, в конце Парижа, он отказался от председательства в правлении и до сих пор был просто актером театра. Было очень трудно. Правление работало в поте лица своего без него. Трудно им было безумно оттого, что внешний мир знает только Цемаха, и приходилось все переводить с него. Теперь опять в правлении он и еще двое: Арон [Мескин] и Шабай [Пруткин]. И это, конечно, легче и лучше. Не хотеть его диктатуры — это одно, и хотеть, чтоб он работал — это другое. Другого такого у нас нет»²⁵.

Финансовый крах гастролей сорвал хрупкое равновесие. Цемах объяснял неудачу утратой веры в его лидерство и снова требовал всей полноты власти. «Коллективизм», выдвигаемый как контраргумент, также страдал целым набором изъянов. Каждый из них со временем проявился сполна.

Последний раз в полном составе труппа собралась в июне 1927 года в нью-йоркском отеле «Анзония»²⁶. Предлагаемую роль главы правления Наум Цемах не принял и выдвинул свой план. Он состоял в том, чтобы разделить труппу на две части. Одна остается в Нью-Йорке во главе с Цемахом. Другая едет в Европу. Через какое-то время они встречаются в Палестине с тем, чтобы объединиться, предварительно сравнив итоги работы и убедившись в том, кто же все-таки оказался прав.

Так оформился раскол «Габимы». В группу большинства вошли многие уже известные актеры. Цемаха поддержали десять актеров, включая его жену Мириам Гольдину, брата Вениамина Цемаха, сестру Шифру Баракас-Цемах и преданных друзей. Некоторые актеры, оставшиеся в Нью-Йорке, не примкнули ни к той, ни к другой группе. Так, Ицхак Голянд вскоре уехал в Берлин, где сделал карьеру оперного певца. А Хая Гробер стала актрисой и певицей, выступающей на идише в Канаде и Южной Америке.

С оставшимися актерами Цемах попытался организовать в Нью-Йорке «американскую» «Габиму». Но «Сон Иакова», премьера которого состоялась 12 ноября 1927 года на подмостках Нейбохуд Плейхауз, сошел через несколько представлений. После этой неудачи группа рассеялась. Оставшиеся в Нью-Йорке приступили к «Венецианскому купцу». Но дальше нескольких репетиций дело не пошло. В Америке театр на иврите был никому не нужен.

Безработица сделала то, что не смогло ЦБ Евсекций: заставила играть на идиш. При финансовой поддержке Леона Пружанского труппа сыграла на идиш «Принцессу Турандот» Гоцци в постановке недавно прибывшего из России Бориса Глаголина. Премьера состоялась на сцене «Метрополитен-опера» в январе 1929 года, но спектакль продержался всего лишь неделю. «Принцесса Турандот» стала последней попыткой работы под вывеской «Габимы» в США. Наум Цемах в ней уже участия не принимал. Он уехал в Сан-Франциско, где с большим успехом поставил английскую версию «Гадibuка».

Идея «американской «Габимы» умерла стремительно и бесславно. Теперь каждый решал свою судьбу сам.

Прежняя близость Художественному театру, уроки Станиславского позволили многим преподавать «систему», в эти годы немисливо популярную в Америке.

Бенно Шнайдер занялся режиссурой и связал свою судьбу с театром на идиш. Начал в любительском театре «Фолксбине», а затем перешел в театр АРТЕФ (Арбетер театралер фарейн) и стал его художественным руководителем.

Давид Иткин подался в театр Гудмана в Чикаго.

В 1930 году Цемах обосновался в Голливуде в тщетной надежде снять фильм по «Гадибуку». Затем организовал молодежный клуб, где выступал с концертами. В 1933 году вернулся в Нью-Йорк и поставил на идиш драму Лейвика «Героические годы» с непрофессиональными актерами. Цемах, настаивая на том, что он создал «Габиму», забывал, что и «Габима» создала его. Цемах был уверен, что «Габима» без него не обойдется. Но не обошелся без «Габимы» и он.

Раскол практически уничтожил Наума Цемаха и до основания потряс театр, поставив его на грань гибели.

Группа большинства, морально раздавленная случившимся, вернулась в Европу и в августе 1927 года прибыла в Берлин.

Еще в Нью-Йорке было принято решение в конечном счете обосноваться в Палестине. Но финансовый крах американских гастролей отодвинул возвращение на неопределенное время. Денег «Кружка друзей «Габимы», возглавляемого банкиром и меценатом Отто Каном, хватило только на то, чтобы добраться до Европы. Здесь пришла на помощь группа влиятельных немецких и голландских евреев, которая и помогла «Габиме» выжить.

Теперь же планировали временно обосноваться в Берлине и уже отсюда выезжать на гастроли.

В декабре 1927 года группа благотворителей учредила в Берлине секретариат «Габимы», который функционировал как организационный центр. Из тех, кто был в него вовлечен, особенно значительную роль сыграла Маргарита Клаузнер, которая позже, в 30-е годы, уже в Палестине стала директором «Габимы».

В задачи секретариата входил сбор денег на возвращение в Палестину, а также приглашение известных режиссеров, способных поддержать высокий художественный уровень труппы.

Недостаток средств был не единственным препятствием на пути в Палестину. Далекое не вся труппа туда стремилась. Театр оказался на грани очередного раскола. Идею возвра-

щения отстаивала большая часть труппы, в которую входили ведущие актеры. Для Ровиной, Мескина, Чемеринского Палестина выглядела спасением и надеждой «Габимы». Другого мнения придерживалась группа артистов, стойко верившая в идеалы советской революции. Споры о будущем, перенесенные в Берлин, приобрели новый драматизм.

Но даже у тех, кто стремился в Палестину, не было ясного представления, как следует строить жизнь театра. Некоторые считали, что «Габима» не сможет работать в Палестине круглый год и ей следует оставаться там только шесть месяцев, а остальное время гастролировать в разных еврейских общинах диаспоры. Другие члены труппы считали, что Палестину следует посетить на короткий период, что-нибудь около восьми недель, а затем продолжить путешествие по Европе. Они воспринимали театр как передвижную труппу.

Второй приезд в Берлин в августе 1927 года с тем же московским, уже отыгранным здесь репертуаром, казалось, немецкую публику не смутил. Критики были только благодарны за возможность вновь видеть спектакли: «Еще раз в течение двух недель «Габима», которая давно уже стала в Берлине незабываемым понятием, играет пьесу «Гадибук» Анского. Снова сцену наполняет мощная магия фантастики, снова танец нищих во втором акте звучит как недостижимая вершина сценического искусства с его зигзагообразными, жесткими прыжками и вращениями гротесковых фигур, с его тяжелым ритмом глухой музыки, с марионеточной пластикой неподвижных масок и костюмов. Это немислимо ювелирное, согласованное единство между самыми примитивными рамками и самой элементарной всепоглощающей страстью (бешенством, темпом). И Ровина, с ее безумием на прекрасном неподвижном лице, как бы порхает подобно вспугнутой белой птице по узкому пространству. Беспомощно трепещут узкие белые крылья, голосок щебечет, срывается, ломается. Нечто сверхъестественное захватывает. И все это театральное переживание именно из-за экзотического материала производит огромное впечатление. Непонятный язык кажется совершенно ясным. Не создает проблем. И в то же время кажется всеобщим»²⁷.

И все же по документам видно, как постепенно дробится маршрутный ритм и мельчает масштаб гастролей. Все менее значительны города, все короче остановки в них. Уже не гастроль, а наезды на один-два спектакля. Вопросы будущего приобретали тревожную остроту. За все годы своего существования «Габима» так и не смогла выдвинуть режиссера из

своей среды. Все ее спектакли были поставлены приглашенными постановщиками, с той или иной степенью успешности постигавшими пьесу по пересказу. Еще более сложным был вопрос о драматургии. Провозглашая одной из своих целей инициирование оригинальной ивритской драматургии, театр на практике имел дело только с переводной литературой. «Гадибук» переводился с русского языка. «Голем» — с идиш. «Сон Иакова» — с немецкого.

В марте 1928 года «Габима» впервые приезжает в Палестину. Это именно приезд, а не возвращение. Театру необходимо было осмотреться в реальной стране и оценить возможности конкретного функционирования. Брожение в труппе продолжалось. Единого понимания будущего театра не было, и обсуждались самые различные проекты.

В газете «Известия ВЦИК» от 9 августа 1928 года после долгого перерыва появилась информация о «Габиме»: «В Москву возвратилась группа артистов театра «Габимы». Московский еврейский театр «Габима» во время своих гастролей за границей посетил крупнейшие города Европы и Америки. В настоящее время театр гастролирует в Палестине, куда приехал режиссер А.Д.Дикий, приглашенный в «Габиму» для постановки пьесы Шолом-Алейхема «Пурим-Шпиль». Театр возвратится в СССР не позже весны будущего года и привезет с собой ряд новых постановок. В первой группе вернувшихся в Москву артистов театра «Габима» — А.Барац, Н.Виньяр, И.Говинская, А.Пруткин, Л.Пудалова и Е.Факторович»²⁸.

Сообщение о предстоящем возвращении «Габимы» выглядит достаточно сенсационно и тем убедительнее, что рядом перечисляются фамилии артистов, уже вернувшихся.

Александр Пруткин под фамилией Карев был принят в Художественный театр как актер и режиссер. Впоследствии преподавал в Школе-Студии МХАТ. Любовь Пудалова после неудачной попытки примкнуть к ГОСЕТу навсегда оставила сцену. Тогда как Абрам Барац и Инна Говинская, вероятно, были теми «артистами театра «Габимы», по поводу отъезда за границу которых Максим Горький хлопотал перед заместителем народного комиссара по иностранным делам Максимом Литвиновым в октябре 1928 года²⁹. Судя по тому, что Барац и Говинская уже через несколько месяцев продолжили свою работу в «Габиме», можно заключить, что хлопоты Горького вновь не были напрасны. Но можно также и предположить, что, вернувшись, они рассказали нечто весьма

неутешительное, после чего вариант с переездом в Москву перестал рассматриваться вовсе.

Нехама Виньяр вернулась в «Габиму» тогда же, осенью 1928 года, чтобы вместе со своим братом Эли Виньяром окончательно приехать в Россию в 1932 году.

Осенью 1928 года театр отмечал свое десятилетие. Казалось, то будущее, о котором грезили габимовцы холодными московскими зимами, наступило. Театр существует, и он наконец прибыл на землю отцов. О торжествах в Палестине узнали в Москве из хроники журнала «Современный театр»: «8 октября театр «Габима» праздновал в Палестине свое десятилетие. Поездка в Палестину представила для местного еврейства большой праздник. В Палестине театр играл в Яффе в новом амфитеатре под открытым небом. Впервые за десять лет существования «Габимы» его язык звучал не как мертвый. В настоящее время театр прекратил спектакли и занялся подготовкой нового репертуара»³⁰.

И действительно, «Габима» пережила нечто подобное шоку, впервые играя перед зрительным залом, понимающим то, что ему говорят. Именно эта публика и была главным оправданием того факта, что «Габима» играет на иврите, а не на каком другом языке.

Палестинские письма Л. Пудаловой хорошо передают сочетание поэзии и прозы в новых впечатлениях: «Поехали на телеге в театр. Театр — это подмости под открытым небом. Первые ряды — стоги сена, вторые ряды — железные трубы, третьи — какие-то доски, затем идут бочки, потом бочки с досками наверху, а потом — стоят где кто может 5 000 человек. Приходили, приезжали из соседних деревень. Хорошие ребята в этих кибуцах. И не потому что именно к нам хорошо относятся, а потому, что видать, что они всегда такие»³¹.

«Вчера шел спектакль «Вечный жид». Так вдруг портится динамо[машина]. Света нет. Актеры делают грим у себя в комнатах при маленькой керосиновой лампочке. Грим уже сделан, в театре еще темно, приходим туда — 8.30 уже давно позади, 3-тысячная толпа безропотно ждет, когда заработает динамо. Жалко их безумно — работают как черти и пришли и приехали из разных других мест. Как заставить динамо работать? До 11 час. народ ждал. И ждал бы еще, если бы не объявили, что динамо сегодня работать не будет. А мы, усталые, в гримах, раздели костюмы и поплелись домой снять грим»³².

В Палестине театр с мировой известностью ожидал не только восторженный прием. Споры вызывало все, начиная

с афиши, объявлявшей спектакли «Московского театра «Габимы». Местные критики усмотрели противоречие в сочетании слов «Московский театр» и «Габима» и символическое предпочтение мирового национальному. Для них были не так уж важны художественные достижения театра. Главной считалась способность «Габимы» осуществить свою миссию национального института. Под сомнением оказался и репертуар. «Вечный жид», «Голем», «Сон Иакова» были расценены в лучшем случае как искусство для диаспоры, в худшем — для неевреев. Исключение было сделано для «Гадибука». Но даже вахтанговский спектакль вызывал возражения. Ведь он напоминал о гетто, о котором многие хотели забыть, начиная новую жизнь в Палестине.

В Москве габимовцы были слишком «евреи». В Палестине они долгое время оставались слишком «русскими».

Евреи строили новое общество и требовали театра, воплощающего дух и ценности этого общества. Прагматичный и социологизированный подход, от которого удавалось отмахнуться в России, здесь было игнорировать гораздо труднее, ибо он находил внутренний отзвук у артистов.

Еврейская община в Палестине в ту пору была меньше московской и к тому же рассеяна по всей стране. «Габима», приехавшая с репертуаром в четыре названия, очень скоро начала задыхаться. Нужны были новые спектакли, а габимовцы к этому времени уже забыли, что такое премьера. Последняя состоялась в Москве. Но выбор пьесы был чреват еще более серьезными осложнениями. Барух Чемеринский предложил «милую вещицу» Шолом-Алейхема «Клад», которая вызвала раздраженный отпор даже в самом театре: «опять про гетто». Пьеса все же была принята к постановке хотя бы уже потому, что оппоненты не смогли предложить ничего — ни про героическое прошлое, ни про строительство новой жизни. Пьесу решили ставить для того, чтобы «покончить с гетто», доказать, что так жить нельзя.

Так или иначе, сезон 1927/28 года стал черным для «Габимы». Никогда еще гибель не подступала так близко к театру, никогда еще ее присутствие не было столь физически ощутимо.

Центральное бюро Евсекций, положившее столько сил в 1920—1921 годы на изничтожение «Габимы» как контрреволюционного, буржуазного и сионистского учреждения, так и не добилось успеха, а только сплотило габимовцев. Теперь же, когда исчезла угроза извне, внутренние конфликты едва не разрушили театр.

В эту пору, когда во мгле будущего, казалось, почти не видно было просвета, габимовцы снова обратили взгляд на Москву в поисках творческой поддержки. Именно там были созданы все спектакли, с которыми театр объездил Европу и Америку. Встреча с московской школой режиссуры (К.С.Станиславский, Е.Б.Вахтангов, В.Л.Мчеделов, Б.И.Вершилов, Б.М.Сушкевич) позволила приблизить мечту о «библейском театре». Парадокс заключается в том, что именно в земле обетованной, недостижимой для извечных противников — ЦБ Евсекций и Главреперткома, — идеалы «библейского театра» стали утрачивать безусловную притягательную силу. Обращение к московской режиссуре вряд ли могло разрешить идейные сомнения, но обещало продлить существование театра.

Для новых спектаклей был приглашен режиссер Алексей Дикий.

Алексей Дикий в Тель-Авиве

В ту пору имя Алексея Дикого было на устах у театральной Москвы в связи с его конфликтом во МХАТ Втором. Артист принимал активное участие в «группе семи», которая боролась с «диктаторством» Михаила Чехова и его «реакционным» направлением.

Изнурительная борьба внутри МХАТ Второго завершилась увольнением «бунтовщиков» (А.Дикий, Л.Волков, О.Пыжова и другие). И все же победителей в этой ситуации не оказалось. В 1928 году оба непримиримых противника — и Михаил Чехов, и Алексей Дикий — уже были за пределами России. Эмиграция Чехова — общеизвестный факт. Присоединение Алексея Дикого к «Габиме», опальному театру (факт сам по себе достаточно «криминальный»), остался малозамеченным.

Внутренняя подоплека происходившего до сих пор скрыта и наименее документирована. В архиве Дикого не сохранилось ни единого клочка, относящегося к палестинскому периоду. Возможно, документы уничтожил и сам режиссер в ту пору, когда они были несомненным «компроматом», а может быть, они сгинули в компетентных органах во время его ареста в тридцатые годы.

Выписывая к себе Алексея Дикого из Москвы и оплачивая его дорогу — жест, бывший театру явно не по карману, на это в Палестине габимовцам не преминули указать, — что, собственно, знали они об Алексее Диком?

Вероятно, немного. Алексей Дикий — ученик Вахтангова. Этого казалось достаточно. Из всех спектаклей Дикого, поставленных в ту пору, когда «Габима» еще находилась в Москве, самым удачным, несомненно, стала «Блоха» Н.Лескова—Е.Замятина (1925). В этом спектакле Дикий обнаруживал тяготение к игровому, действенному и зрелищному искусству, активно использующему элементы народной низовой культуры. «Блоха» сделала его знаменитым и как актера. Московская публика запомнила скоморошью личину атамана Платова, сыгранного им в лубочно-балаганном стиле. В тя-

готении к гротеску, гиперболе обнаруживалась связь Алексея Дикого с вахтанговской традицией, что, вероятно, было для габимовцев решающим фактом.

Более предположительно можно высказываться о том, какая сила привела «атамана Платова» в Палестину. На протяжении московских сезонов «Габимы» он не выказывал никакого внимания к театру. Габимовцы, так тщательно фиксировавшие всякую новую фигуру, появлявшуюся на их горизонте, ни разу не упоминают Дикого.

Правда, как малый мостик на пути к «Габиме» можно рассматривать тот факт, что в 1926 году (преьера — 12 октября) режиссер поставил в Еврейской студии из Белоруссии, когда та находилась в Москве, «Праздник в Касриловке» по Шолом-Алейхему и тем проявил интерес к еврейскому театру.

Свой конфликт с Михаилом Чеховым Дикий объяснял тем, что тот насаждал «мистику» в театре и закрывал путь на подмостки МХАТ Второго новой, советской драматургии. В свете этой коллизии весьма неожиданным выглядит его присоединение к «Габиме», чьей «мистичностью» коммунистические ортодоксы разве что детей не пугали. Вернее, своим отъездом в Палестину артист дезавуировал свою просоветскую фразеологию как дымовую завесу обычной и вечной внутритеатральной борьбы за власть.

Несмотря на то, что в 1927 году Алексей Дикий был уволен из МХАТ Второго вместе с другими «бунтовщиками», он менее всего выглядел неудачником. В сезоне 1927/28 года Дикий являлся художественным руководителем Московского драматического театра (б. Корш) и режиссером Театра Революции; в Большом театре ставил «Любовь к трем апельсинам» С.Прокофьева (1927).

Но в этот момент, когда его карьера стремительно шла в гору, Дикий неожиданно уезжает в Тель-Авив, который в ту пору и городом-то трудно назвать. Скорее поселение в пустыне. Ведь даже на пламенных габимовцев встреча с реальной Палестиной подействовала отрезвляюще. А что прельстило в ней Алексея Дикого, человека весьма скептического? Предполагавшееся новое мировое турне? Вряд ли. Скорее всего Дикий принял приглашение «Габимы» в тот зыбкий момент, когда вариант возвращения театра в Москву не был отвергнут безоговорочно¹. Тому есть подтверждения.

Переговоры с ним начались еще осенью 1927 года. Л.Пудалова в письме от 27 ноября так сообщала родителям о планах театра:

«В Берлине мы живем с месяц, не играем, а работаем над пьесой, в январе едем с этим же Леонидовым — дельный очень человек, работал в Художественном театре (наш теперешний антрепренер) — Лондон, Прага, Триест, Египет и еще где-то на Востоке, потом на месяц в Палестину и в конце апреля мы опять в Берлине, где к 1-му мая будет Дикий, который будет ставить у нас 2 пьесы. Он — увы — не может приехать теперь, потому что связан в Москве контрактом и только весной к 1-му мая может приехать»².

Вскоре после возвращения «Габимы» в Европу в Москву был послан «уполномоченный» В.И.Никулин. Рассказав советской прессе об успехах и несчастьях «Габимы», он заявил:

«Гастролирующая сейчас по Германии группа артистов «Габимы» имеет большую тягу к СССР и вернется, как только мне удастся подыскать для нее подходящее помещение в Москве»³. Судя по всему, и приглашение Дикого было связано с теми переговорами, что Никулин вел с российскими властями. Условием возвращения в Москву, вероятно, стал компромисс в старом вопросе о языке. «Может, скоро мы вообще будем играть и на идиш, и на иврите — тогда жизнь в Москве обеспечена и материально и всяко...»⁴ — писала Пудалова. Так что приезд Дикого в Палестину входил в общий план возвращения театра в Москву и был связан с необходимостью обновления репертуара. Парижские «Последние новости» 4 сентября 1928 года сообщали: «В Палестину прибыл из Москвы А.Дикий, приглашенный еврейским театром «Габима» для постановки пьесы Шолом-Алейхема «Пурим-Шпиль». Театр возвращается в Москву весной будущего года. Из состава труппы уже вернулись в Москву А.Барац, Н.Виньяр, И.Говинская, А.Прудкин, Л.Пудалова, Е.Факторович»⁵. Всегда хорошо информированная относительно габимовских дел, газета возвращение группы габимовских актеров в Москву и приезд А.Дикого в Палестину описывает как части одного процесса.

Так или иначе, Алексей Дикий отправился в путь. Габимовцы не ждали его слова руки и постарались успеть многое решить общим голосованием. Шимон Финкель вспоминал: «Перед приездом Дикого коллектив созвал общее собрание, на котором были распределены роли в двух новых пьесах репертуара: «Клад» Шолом-Алейхема в переводе Берковича и «Корона Давида» («Кудри Абессалома») Кальдерона в переводе Ицхака Ламадана. Я попросил разрешения участвовать в этом собрании, чтобы отстаивать свои интересы, и получил согласие. Не место сейчас рассказывать об этом

распределении ролей, многих из участников этого собрания сегодня нет в живых, и нет нужды в подробностях. Факт, что сначала мне не дали никакой работы; после препирательств мне разрешили сыграть роль Поляка (сокращенную впоследствии Диким) как дублера Варшавера, и роль Амнона в «Короне Давида» в дубле с Виньяром. Роль Идла-менялы досталась не Бертонову (поскольку не его очередь), а Бруку. Бертонов, как член коллектива, поднял большой шум, в итоге с трудом выбил себе право сыграть одну из классических ролей своего репертуара. Между прочим, в протоколе собрания записано: «Идл-меняла—Брук, Бертонов», а не Бертонов, Брук, как просил «старик». Понятно, что Дикий как истинный художник и профессионал полностью изменил весь этот список. Он прямо сказал Бруку: «Ты Идл-меняла? Нет и нет!» — и указал на Бертонова. С этой роли начала восходить звезда Бертонова»⁶.

Не выдвинув собственных постановщиков и пользуясь услугами приглашенных, габимовцы словно бы и признавались в своей слабости и в то же время предлагали московским варягам следовать своему уставу, отчуждающему права режиссера.

Но диктатура «коллектива» наткнулась на крепкий орешек в лице Алексея Дикого, который ехал так далеко вовсе не для того, чтобы быть исполнителем чужой воли. Режиссер рассматривал решения труппы только как пожелание и принимал в той мере, в какой они не расходились с его собственными соображениями. «Коллектив» подчинился, но тревогу затаил. Властный характер Дикого всколыхнул еще свежие воспоминания о своевольном нраве Цемаха.

Репетиции «Клада» начались 1 августа, а 29 декабря 1928 года состоялась премьера. Ей предшествовали жаркие споры и сомнения прежнего свойства. Шимон Финкель, присоединившийся к труппе уже в Палестине и на долгие годы занявший в ней одно из первых мест, так описывал их: «Может ли такой театр, как «Габима», играть Шолом-Алейхема, и особенно в Эрец-Исраэль, где мы стремились освободиться от пут галута и воплотить образ еврея с прямой спиной, ясной головой, смотрящего в завтра, а не вчерашнего еврея из местечка. Дикий хотел показать в этом спектакле галутных евреев в зеркале новой реальности, взглянуть на них из сегодняшнего дня, остро подчеркнуть все смешное в них, не нарушая, разумеется, шолом-алеихемовской сердечной интонации, в которой чувствуется его любовь к своим героям»⁷. Но соотношение гротеска и «сердечной интонации», найден-

ное Диким, как свидетельствует пресса, менее всего было способно умиротворить зрителя. Оно оказалось обжигающе конфликтным и вызывало бурные дискуссии, далеко уводящие от чисто эстетических переживаний.

В работе над «Кладом» Алексей Дикий оставался верен основным свойствам своего режиссерского характера, своим привязанностям к гиперболическим и фантазмагорическим решениям: «Ничего Дикий не принимает вполонину. И все стремится довести до крайности и предельной резкости. На каждой репетиции он ищет в образе актера то, что было бы целесообразно играть без границ, до конца»⁸.

Здесь Дикому пришлось обострять совсем невинную, почти элементарную историю. Прослышав о сокровище, зарытом отступающей наполеоновской армией, жители местечка приходят в неопишное волнение. Возбуждение подогревает страх, что правительство в связи со строительством железной дороги найдет этот клад. Как выясняется в финале, источник всей этой суматохи — проделки ловкого парня, возвратившегося из Америки, который использовал всеобщее смятение, чтобы снова обрести свою невесту, уже обрученную с другим человеком.

Обостряя и динамизируя фабулу, Дикий превращал ее в сценический вихрь, срывающий людей с мест, почти поднимающий их над землей. Этот вихрь, жесткий и пугающий, переливался множеством оттенков. Но эти оттенки мало кто из палестинских рецензентов мог распознать.

По свидетельству все того же Шимона Финкеля, режиссер мечтал о том, чтобы художником спектакля стал Марк Шагал. И хотя тот так и не смог приехать, судя по многочисленным фотографиям спектакля, Алексей Дикий во время репетиций держал перед мысленным взором фантастический шагаловский мир. Художнику Арье Эльханани досталось быть только исполнителем.

То ли по бедности театра, то ли по другому, более высокому умыслу декораций в «Кладе» как бы и вовсе не было. Сцена затянута холстиной. В середине — стол и табуретка. Только огромный самовар с чайником на правой кулисе парят в воздухе. Да стол вывернут так, будто мы смотрим на него сверху. Сценическая среда бедная, почти никакая. Смотреть не на что. Чуть затейливее обстановка последней картины «На кладбище». Бедные, схематично данные надгробия, среди них щиты с лубочно-детскими рисунками: летящий голубь, лев, парящий в небе, вскинувшийся над бездною олень. Здесь летает всякая тварь. Нехитрые мостки и лесенки толь-

ко для того и были наверчены, чтобы оторвать людей от земли, создать иллюзию полета, уравнивая их с прочей парящей в небе живностью: «...на сцене все прыгает, скачет, летает, сверкает»⁹. Тот бешеный азарт, с которым жители местечка пускались на поиски клада, был увиден режиссером в двух измерениях. Наряду со склонностью к танцам вокруг золотого тельца Алексей Дикий разглядел в нем искаженную мечту о полете, о празднике. Соответственно двойными были и выводы: морально-психологические и художественно-эстетические. Режиссер осудил персонажей и помиловал их средствами театра, подарив то, в чем им отказала действительность.

При минимальной декорации все внимание было передано человеческим фигурами как декоративным величинам. Они были сотворены из пакли, холстины. В них все было гротескно утрировано. Лица были сведены к маскам и словно вырезаны из едва отесанного дерева. Актеры «раскрасили себе кричащими красками лица. Они приклеили к ним невероятно смешные и трагические бороды из мочалки точно так же, как это делает Гансвурст. Они научились изображать то набожного раввина, то дрыгающегося портняжку. Каждый из них, будь то мужчина и женщина или ребенок, выглядит как комическая фигура, вынутая из детского ящика с куклами». Дикому было дано здоровое, плебейское отношение к марионетке, не надломленное и не углубленное модернистской рефлексией. В исполнении габимовцев марионетки «болтаются на веревках, совершают потрясающие вещи, выполняют прыжки и акробатические трюки, задействуя все части своего тела. Актеры из «Габимы» научились этому. Они оживили страсть и раскованность весь воздух и все подмости, на которых они действуют. И научились обходиться со своим телом так, как будто это мяч, с которым они играют»¹⁰.

Дикий обращался к традиции народного зрелища как бы напрямую, без обиняков. Его наивность и неискушенность вряд ли нужно понимать буквально. Более справедливым нам представляется видеть в нем сознательную художественную позицию.

Премьерой «Клада» театр вступил во второе десятилетие своего существования. Спектакль имел художественный и финансовый успех. Но критика в лучшем случае была сдержанна. В худшем — пустилась в далеко идущие умозаключения. Особенно неистовствовала рабочая печать: «Как могут артисты, по манере и традиции столь русские, а не ивритские, представлять евреев и ивритское искусство?»¹¹

Ожесточенные дискуссии вызвала и премьера «Короны Давида» Кальдерона в вольной обработке поэта Ицхака Ламадана, последовавшая 23 мая 1929 года. Спектакль, в котором догорали последние обломки идеи «библейского театра», затронул сокровенные чувства многих палестинских евреев, иногда делая больно.

Самуил Марголин в 1935 году, обзоревав творческий путь Алексея Дикого, писал: «В «Короне Давида» мудрый Соломон обнаруживал хитрость и лукавство старика, а праведность Давида подвергалась разоблачению»¹². Маловероятно, что критик видел спектакль, и есть основания предположить, что он писал со слов Дикого, с которым был в дружеских отношениях. С другой стороны, здесь, возможно, присутствует последующая осознанная или неосознанная стилизация театральных гиперболов в социологическом духе тридцатых годов. Габимовцы могли пойти на неканоническую, заостренную трактовку библейского персонажа, но вряд ли для них было возможно прямое разоблачение праведности Давида.

И все же парадоксальная интерпретация царя Давида была воспринята как покушение на библейское прошлое, как попытка отнять у народа прекрасный идеальный образ, вошедший в песни и легенды.

Свой среди чужих, театр снова и снова оказывался чужим среди своих. В России у «Габимы» было культурное окружение, но не было национальной среды. Теперь все поменялось местами. Национальная среда была. Но для того, чтобы она стала культурной, нужны были десятилетия.

Встреча с реальной Эрец-Исраэль давала новые аргументы тем габимовцам, которым представлялось будущее театра в виде бродячей труппы, переезжающей от одной еврейской общины к другой по всему миру.

И все же решающую роль сыграла та политическая и культурная элита Палестины, которая свято верила в то, что место «Габимы» здесь, сколь ни были бы трудны политические, экономические и прежде всего культурные условия. Среди тех, кто помог «Габиме» сделать свой выбор и утвердиться в Эрец-Исраэль, были политические деятели Давид Бен-Гурион, Берл Каценельсон, Залман Рубашов и поэт Бялик. Можно считать, что именно они в конечном итоге спасли габимовцев.

Как бы ни было трудно в Палестине — это были трудности жизни. Если бы победил проект, выдвигавший Берлин как место основного базирования, то участь театра определяли бы национал-социалисты.

Но в Палестине сигналы будущего еще не были слышны. В Германию габимовцы ехали, собственно, за тем пониманием смысла своих театральных усилий, которого не дождались в Тель-Авиве. Хотя труппа приехала из Палестины, она по прежнему значилась в афишах как «Московский театр «Габима».

Берлин встречал габимовцев торжественно. На гастрольную премьеру «Короны Давида» собрался «весь цвет»: «Налицо все признаки большого вечера. Переполненный зрительный зал, цвет немецкой критики, в одной из лож — окруженный семьей Эйнштейн. В заключение спектакля — оvationи, венки; большой успех артистов — Ровиной — и радостная встреча с «Габимой».

Для русской эмигрантской критики имя Алексея Дикого не было пустым звуком, и его дебют в «Габиме» ожидался «с особым интересом»¹³. От него ждали ответа на вопрос о том, какими путями пойдет «Габима» после Вахтангова. Интриговал сам выбор практически неизвестной пьесы Кальдерона и тот «католико-иудейский» синтез, который был призван осуществить московский режиссер.

Кальдерон взял библейского Давида на излете его дней и судьбы. Его старший сын и наследник Амнон, одолеваемый «святотатственной» страстью к своей сестре Тамар, в конце концов изнасиловал ее. Но в стареющем Давиде жалостливый отец победил праведного судью, и он простил свое чад. Однако другой сын, Абессалом, вожделеющий короны так же истово, как старший брат — сестры, убивает Амнона под предлогом благородной мести, а вслед за тем поднимает мятеж против отца своего. Давид вынужден с преданными вельможами бежать из Иерусалима. В решающей битве мятежники уже одолевают войско Давидово, когда сбывается пророчество — и волосы Абессалома запутываются в ветвях деревьев, и тогда беззащитное тело пронзают пиками. Одной — за братоубийство, другой — за бесчестность, третьей — за сыновье непослушание. Победа не приносит царю радости. Горька участь Давида, прощающего и оплакивающего сына, который поднял на него руку.

В этой пьесе, несущей все признаки стиля барокко, психологические характеры почти вытеснены страстями, доведенными до размеров гиперболических. Одержимость становится отличительной чертой персонажей и движущей пружиной действия.

Вслед за Таировым, открывшим архетип инцеста как источник трагического (от «Фамиры Кифареда» до «Федры» и

«Любви под вязами»), «Габима» нашла свой путь к глубинному метафизическому содержанию кровосмесительной страсти, которая, как заметил С.Аверинцев, «в своем переступании общечеловеческих табу есть <...> нарушение границ между божеским и человеческим, а значит, акт самообожествления, метафизического самозванства»¹⁴. Инцест вырастает в двойной символ: неограниченной, сверхчеловеческой власти над жизнью и глубокой поколебленности смыслового порядка бытия. В этом отношении притязания Амнона гораздо в большей степени узурпаторские и магические, чем прозрачные поползновения Абессалома.

Кальдероновская атмосфера экстатической одержимости импонировала внутренним установкам и возможностям «Габимы». И, несмотря на все трудности, «театр отлично справился с задачей постановки Кальдерона, с воскрешением «высокого стиля»¹⁵.

Но если «игра в «Гадибуке» три года назад вовлекла нас в мощный, вихревой поток мистической прамузыки, из которой творится театральное благодаяние»¹⁶, то иррациональность нынешнего спектакля была вполне отчетливо и рационально сконструирована. Источники «невероятного воодушевления» публики лежали в том, что «еврейские артисты на этот раз обращались не к нашим сердцам, а к нашим глазам»¹⁷.

Если «Гадибук» позволял необъяснимым образом услышать отдаленный гул античной оркестры, то «Корона Давида» заставляла вспоминать «реминисценции на темы старого античного театра»¹⁸.

«В «Габиме» все это играется празднично-героически, с развевающимися полами, с серьезностью и важностью церковной службы. Давид и его приближенные стоят, облаченные в белые, желтые, голубые, красные одежды, выхваченные резким светом из черного бархата задника, с маскоподобными бородами и шевелюрами, как апостолы Маттиаса Грюневальда. От них исходит нечто, благоговение и пыл, но на сей раз это культ чуждой святости»¹⁹.

Художником спектакля был М.Шмидт. Но как и в случае с Арье Эльханани, он остался лишь техническим исполнителем замыслов Алексея Дикого.

Стилизованные маски были нарисованы на лицах: «глазные яблоки значительно увеличены путем подрисовки белой краской, губы расширены, как у негров»²⁰, и «в размалеванных черной краской ноздрах Давида обитает ужас»²¹.

Статуарность подчеркивала «постоянно усиливающийся дикий, звериный темперамент»²², обузданный только эстетически: «первоначальная страсть растворяется в широком жесте»²³.

Немецкую критику поразила сама природа актерской игры, которая выходила за все европейские рамки: «Габимовские актеры дали то, чем они тогда покорили нас свыше своей задумчивости — и дали это почти с немислимым преувеличением: раскованную образную дикость игры, варварски-колоссальное искусство маски, шумный органнй концерт голосов»²⁴. Страсти, вырвавшиеся из-под контроля чувства, вызвали восхищение, но не потрясли зрителей. Заставляли говорить о «холодном великолепии», которое преодолела только Хана Ровина: «Вот, кажется, настоящая трагическая артистка. Стилъ у нее не впадает в стилизованность, ее страстная декламация вытекает свободно из режиссерской связанности, красота благородна, сочный прекрасный голос подвластен тончайшим оттенкам»²⁵.

Но в целом «упоительное зрелище для глаз» оборачивалось «оглушительной оргией для ушей <...> Это выглядело так, как будто внезапно в диком темпе начали двигаться компактно-закрытые скульптуры Барлаха, с декламацией, во-ем, пением, криком, ревом. Однако в страшном, кричащем хаосе голоса приведены в согласие, жесты классически упорядочены. Это преувеличенное движение застывает, каждое мгновение возникает образ гармонической уравновешенности точно рассчитанной композиции».

В тот момент, «когда Амнон кровосмесительски кладет свою руку на голову сестры, то не хватает только арии». Отсутствие арии не помешало критике признать: «Это была вполне великая опера! Классически-еврейский придворный театр!»²⁶

Как лучшую сцену критики почти единодушно отметили финал, смещающий акцент с деяния на претерпевание: «Сцена, когда к Давиду-Лиру на носилках, при сиянии факелов приносят мертвого Абессалома, достигает огромного масштаба; музыка гениального палестинца Розовского, декорации, свет, ритмика жестов сливаются в красочный ноктюрн, в типичный габимовский пьянящий напиток, примиряющий со всеми недостатками... А их много — нельзя четыре часа балансировать на головоломной вершине экстаза. Тем самым разрушается примитивное оружие театра: подъемы и спады напряжения»²⁷.

В итоге рецензент обнаруживал в спектакле «древнее искусство с современными и варварскими чертами, где причудливым образом смешались примитив, религиозная вера и рафинированность»²⁸. В самих выводах угадывается замешательство. Констатируя впечатляющую силу воздействия и художественную уникальность «Габимы», критики не могли придумать, что с этим опытом делать, к ведомству какого театрального направления его отнести.

После поразившей и обескураживающей «Короны Давида» гастрольная премьера «Клада» была воспринята с нескрываемым облегчением. Здесь критика почувствовала себя в гораздо более привычной эстетической среде.

Правда, то сочетание праздника и жесткости, которое предложил Алексей Дикий, допускало разные акценты. Для одних зрителей главным был праздник. Других травмировала необъяснимая жестокость.

Корреспондент варшавской еврейской газеты, ощутив идейную сверхзадачу спектакля, восклицал: «Что вы хотите от евреев из гетто? Дайте им помечтать. Почему «Габима» так сердится? Почему она режет этих людей по живому с таким садизмом?»²⁹

Ему словно отвечал немецкий критик, объясняя преувеличения спектакля тем, что «ни один народ не обладает таким мужеством отчаянной иронии над собой, как евреи, доводящие все до безмерной самокарикуры»³⁰.

Гротески «Клада» вторили гротеску «Гадибука» влечением к сверхъестественному уродству, но и существенно отличались от них.

Различия были уловлены критикой. И Альфред Керр, например, изложил свое понимание в присущей ему острой, эпатажной форме: «До сих пор сила «Габимы» была в торжественной серьезности. В звучании. В неповторимом строгом углублении. Во вселенски проникновенной, сильной, гордой, содержательной, благородной собирательности. В непосредственной, песенной связи с судьбой. Так было в «Сне Иакова». Так было в «Гадибуке». Теперь же своей чехардой они пробуждают только возмущение у европеизированного еврейства, сидящего в первых рядах <...> Исполнители уродуют уродливое. Они «перегеттывают» гетто. Это не воплощение евреев, а карикатура на дерьмовых жидов». Но для самого Керра такое возмущение свидетельствует только о чистоплукстве. Переходя к изложению собственной точки зрения, он продолжал: «Стоит увидеть Портного, которого исполняет Клячкин. Это... сказка и среда. Это... ничейная земля и земля уни-

женных <...> Благословляю вас. Не нас: речь идет о десяти миллионах восточных евреев <...> В конце концов все же давайте снова танцевать — так, как это божественно делает в финале кучка актеров»³¹.

Дикий тончайшим образом эстетизировал уродство «мизансценами, ритмом событий, сверкающей пастелью бедняцких костюмов, золотистой бязью задника»³². Он сумел «расцветить даже бедность, не обкрадывая собственно характера бедности <...> Причем краски сами по себе монотонны. Но актеры поддерживают их своеобразными оттенками, не давая им застыть»³³.

Спектакль складывался из почти сюрреалистических картин: «Мелькают фантастические образы, видения, какие-то гротески и словно из состояний экстаза, шорохов, безумных грез, чего-то весьма-весьма изысканного и тайно раздражающего»³⁴.

«Мелодия чуда, возникающая как нечто совершенно немислимое и мягкое, чуждое, загадочное, экзотичное»³⁵, общала фантазмагории жизнь, таинственно мерцающую в «сильнейших выплесках веселья и боли»³⁶.

Критика была заворожена «богатством необузданных и в то же время точных жестов», когда каждое движение «доводится до совершенства и поэтому становится естественно-гротескным, но ни в коем случае не машинальным, как то происходит в еврейском академическом театре Грановского, где нередко тяготение к жестуляции превращается в эквилибристику сцены, которой недостает полнокровной жизненности». Актерская природа «Габимы» в этом отношении представляется более естественной и даже наивной и «тем не менее, пребывая по ту сторону простых предписаний натуралистических жестов, оказывается связанной стилизованным гротеском». Дикий добился такого сочетания спонтанности и дисциплины, что «даже когда эти актеры кажутся парящими в эксцентрической атмосфере жестуляционной вседозволенности, сценический рисунок в целом остается неповрежденным»³⁷.

Принцип сложного, противоречивого единства был проведен на всех уровнях спектакля: «Режиссура поднимает типические достоинства «Габимы» до чрезвычайного, как бы замкнутого в самом себе достижения. Да, игра обладает удивительной связанной ритмикой, в которой групповые движения производят впечатление жеста одного человека. Называть имена не имеет смысла, поскольку индивидуальное начало совершенно отступает на задний план»³⁸.

Критик Бруно Вернер увидел это единство в другом, более широком аспекте: «То были не актеры, а люди, воплощающие свое мышление, свои чувства и свою судьбу. То, что захватывало зрителей при первом появлении «Габимы», захватило и в этот раз: народный театр без выставленных на первый план знаменитостей, группа людей, железное содружество которых обуславливалось не столько выдающейся режиссурой (Дикий), сколько мощным осознанием взаимности, изолированности и само собой подразумевающегося подчинения. Это не машинальная точность Грановского. Это скорее взаимность людей, объединенных общей верой»³⁹.

Стихия народного праздника достигала кульминации в финальном свадебном шествии: «Здесь они показали картину-шествие, которая своей гротесковой наивностью достигает захватывающего впечатления»⁴⁰.

Если по поводу «Гадибука» и «Вечного жида» Аким Волинский говорил о том, что искусство «Габимы» народно потому, что оно мифологично, то теперь немецкий критик отмечал другие возможности народной традиции, связанные с игровой, зрелищной стихией: «Когда русские играют фарс, сразу замечаешь, насколько они связаны с самой древней традицией театра Петрушки. Ведь в восточных странах, в России точно так же, как и в Турции, и в Греции, и на всех славянских Балканах, Каспар-Петрушка сегодня пользуется огромным уважением»⁴¹. В рассуждениях критика примечательно то, как «еврейский народный спектакль» естественно и не без основания сопрягается с общеевропейской народной традицией.

В «Гадибуке» гротеск был силой, проламывающей поверхность вещей, вовлекающей явленный мир в универсальное вечное становление.

В гротеске «Клада» сплетались фантастические узоры — именно и только — мира видимого, реального.

«Гадибук» — уникальный театральный опыт трансцендентального.

«Клад» — одна из последних театральных фантазий на темы народной площадной культуры на исходе 20-х годов.

При всех несомненных художественных достоинствах «Клада» его жизнь оказалась вовсе не так длинна, как можно было бы предположить. Он был сыгран 140 раз, что не сравнимо не только с «Гадибуком», но и с «Вечным жидом», и с «Големом». Как будто ушли в прошлое спектакли, подобно библейским старцам, живущие почти вечно, и наступило время подвижное, динамичное, быстро сжигающее.

Алексей Дикий в конечном счете мог быть доволен. Баллан критических отзывов складывался в его пользу. Даже то, что его спектакли постоянно сопоставляли с «Гадибуком», делая выводы в пользу Вахтангова, вряд ли могло омрачить его самоощущение. Уже одно то, что «Корону Давида» и «Клад» сравнивали именно с вахтанговским шедевром, а не с какой другой постановкой, было признанием. Именно в Алексее Диком немецкая критика увидела художественного руководителя, способного повести «Габиму» в будущее.

В таком контексте вполне естественным выглядит свидетельство Шимона Финкеля о желании Алексея Дикого «задержаться у нас еще надолго»⁴². В том, что этого не случилось, вероятно, решающую роль сыграли коллективистские навыки габимовцев и их неготовность к тому, чтобы признать художественное единоначалие Алексея Дикого. Не меньшее значение имело и то обстоятельство, что габимовцы уже отказались от идеи возвращения в Москву.

4 июня 1929 года Дикий с борта парохода, плывущего в Марсель, писал Фанни Любич:

«Мне очень, очень грустно! Сознание, что Вы там одни, без меня, будете *«отчитываться»* перед Tel-Aviv-ом, гнетет меня. Начнут «влиять», и полетит к черту все, о чем мечталось, что еще так непрочное. Чем больше скажется на работе разница во вкусах, в идеологии, чем глубже будут расхождения с Tel-Aviv-ом, *тем лучше*. В тот момент, когда театр будет *абсолютно* им нравиться (ужасающее слово), он станет только развлекать. Я особенно ценю в этом смысле нашу работу.

Послезавтра я в Марселе. Еду отдыхая, по-видимому, переутомление так велико, что бодрость приходит не сразу. Вернее, только на пароходе я почувствовал усталость и даже не усталость, а упадок сил. Жалею очень, что не смог помочь театру «Охел», но, понимаешь, тут были причины этического характера, о которых я не мог говорить с «огольцами». Пришлось искусственно создавать затруднения... а жаль — им это было бы полезно. Им необходимо познакомиться с серьезной работой. Они не чувствуют, но они типично Tel-Aviv-ский театр — и иными быть им невероятно трудно — невозможно. Жаль их сил! Жаль, что нельзя помочь им, покамест не почувствуют они разницы между тем, что они есть, и чем могут быть»⁴³.

Тревога режиссера по поводу судьбы «Габимы» в условиях неразвитых культурных вкусов и запросов оказалась вполне обоснованна. Сценическое искусство в Палестине делало еще

только первые шаги, но там уже сложились представления о «типично Tel-Aviv-ском театре». О них разбились усилия Моше Галеви, бывшего габимовского актера, открывшего театр «Охел» («Шатер»). А спустя годы к ним пришлось приспособиться и «Габиме».

В конце июня 1929 года хроникер парижских «Последних новостей» сообщил о прибытии в Берлин из Палестины труппы «Габимы» под руководством Алексея Дикого⁴¹. Заметка оказалась неточна. Пути труппы и Дикого разошлись.

Из Берлина театр отправился на гастроли в Италию, Швейцарию, Францию. Ясно, что благоприятного европейского приема Алексей Дикий уже не смог оценить. 26 декабря 1929 года у него состоялась премьера в Московском театре сатиры. Ею стала пьеса А.Жарова и М.Поликарпова «Первый кандидат».

Габимовцы в это время вели переговоры с Михаилом Чеховым по поводу «Двенадцатой ночи».

«Габиме» предстояло сполна прочувствовать тот факт, что мудрость рассеяния, сформулированная Генрихом Гейне: «Библия — портативное отечество еврея», утрачивает свою безусловность по мере приближения к Эрец-Исраэль. Алексей Дикий не смог спасти идеалов «библейского театра», но его творческой мощи хватило на то, чтобы продлить прощание с ними.

Берлинское эхо московских сезонов

Еще в 1922 году габимовцы, манифестируя свои репертуарные пристрастия, наряду с «библейской трагедией» утверждали и «высокую комедию». Но к последней они обратились лишь в ту пору, когда цели и задачи театра подверглись основательному пересмотру.

Сомнения зародились уже в пору первых гастрольных триумфов. Так, Арон Мескин еще в августе 1926 года писал Цви Рафаэлю из Гамбурга: «В поездке этой пришлось много видеть поучительного, не знаю, как у Вас, но здесь на еврейской широкой улице, хотя нас принимают очень тепло, жаловаться нечего, но воображаю, как горячо, как триумфально, я не так выразился, как тепло, *по-родному* бы нас приняли, если бы (мы) нас поняли и понимали. Много официальности, много программности, много агитации, но мало страстей, горячих сверкающих глаз, хриплых глоток; много банкетов, красивых речей, смокингов, декольте; [нрзб] мало невыраженных мыслей, лапсердаков. Все понятно, оценено и как будто закончено. Нам больше делать нечего. Нас принимают, как принимали бы и другие театры, на другом языке. Но не как свое, родное. Мы все переняли у других, но ничего не взяли у своих. Как театр мы успели, как евреи — нет. Мало быть евреями, надо зрителем иметь еврея с улицы, с требованиями, с критикой, может быть, всех наших достижений, но еврейской критикой, с ее болью, тоской, страстностью, но специфически еврейской и только из этого может родиться интересный и ценный *еврейский* театральный продукт»¹. Чуть позже Арон Мескин снова возвращается к этой теме. Сомнения теперь уже звучат приговором: «Перспектив предприятия мало. После того, как я столько объехал, я начинаю понемногу понимать, что мы все-таки тепличное, искусственно взращенное растение, и следует ли мне принимать участие в культивирование этого, еще себе не ответил»².

Такие настроения одолевали не только Мескина. Неизбежным стало их публичное обсуждение. К нему были привле-

чены авторитетные и дружественные силы. В ноябре 1929 года в берлинском доме Маргарет Клаузнер прошли дискуссии, в которых приняли участие поэт Бялик, философ Мартин Бубер, писатели Арнольд Цвейг и Альфред Деблин, театральный критик Бернард Дибольд, политический деятель Наум Гольдман и другие.

Полярные суждения высказали Бялик и Бубер.

Поэт, по существу, отстаивал прежнюю установку на «библейский театр» с поправками на реальные потребности палестинских евреев и необходимость стать частью новой еврейской культуры.

Мартин Бубер, полемизируя с Бяликом, утверждал, что «предвзятые мнения и предустановленные цели и теории сами по себе не ведут к искусству; темы, взятые из еврейской истории и т.п., и пьесы, написанные еврейскими драматургами, сами по себе не создадут еврейский театр. Культурные достижения не достигаются сознательными усилиями и желаниями. К ним может привести только естественное развитие. Мы должны быть открыты любому влиянию великого иностранного искусства, поэзии, драмы; только на этом пути с течением времени к нам придет успех и обнаружится синтез того, что создано нами в стране, и духовного наследия веков». И далее философ приходил к практическому выводу: «Дайте «Габиме» переводить на иврит лучшее в мировой литературе, дайте ей возможность стать частью всеобщего и универсального потока, дайте ей возможность выйти за рамки националистического театра».

В развернувшейся дискуссии Альфред Деблин не принял призыв Бубера и поддержал позицию Бялика: «Мы не можем следовать во всеобщем русле, как от нас требует Бубер. В нашей ситуации мы не можем говорить об искусстве ради искусства. Еврейский народ занят горькой борьбой за выживание. Мы должны быть практичными и должны нашим искусством служить высоким национальным целям»³.

На этом фоне в сентябре 1930 года в Берлине заканчивались московские сезоны «Габимы». «Московскими» их можно назвать не только потому, что премьерная публика была во многом знакомой еще по Москве. «Московскими» они были прежде всего потому, что только здесь, в Берлине, закончился тот круг жизни театра, который начался осенью 1917 года исторической встречей Наума Цемаха со Станиславским.

Обращение к «Двенадцатой ночи» в 1930 году стало не столько подтверждением прежних идей, сколько фактом их ревизии.

Театр готовился к новой жизни. По воспоминаниям Михаила Чехова, «приезд габимовцев в Европу, кроме художественной цели, имел еще и другую. Они задумали выстроить в Тель-Авиве собственный театр. Им нужны были деньги, и они надеялись собрать их в Берлине. Устраивались вечера в богатых еврейских домах, произносились речи и тут же делались взносы»⁴.

Шекспировская пьеса была предложена Михаилу Чехову, который в 1928 году покинул Россию, где быть «антропософом» стало так же опасно, как и «сионистом». В ту пору он еще не знал, что покидает родину навсегда, и рассчитывал переждать в Германии скверные времена. К моменту берлинской встречи с «Габимой» он уже получил признание немецкой публики, снявшись в нескольких фильмах («Глупец из-за любви», «Призрак счастья», «Тройка») и сыграв в трех спектаклях Макса Рейнхардта («Артисты» Г. Уоттерса и А. Хопкинса, «Юзик» О. Дымова, «Феа» Ф. фон Унру).

«Двенадцатая ночь» была хорошо знакома артисту. В 1920 году он вошел в спектакль Первой студии (режиссер Б. Сушкевич) на роль Мальволио вместо эмигрировавшего Н. Коллина и сделал ее знаменитой. Путь от режиссуры собственной роли к режиссуре как таковой ему еще предстояло пройти.

Уже во МХАТе Втором Михаил Чехов пробовал себя в режиссуре, но, как правило, выступал в качестве художественного руководителя. Так, например, в «Гамлете» под его началом была целая постановочная бригада: В. Смышляев, В. Татаринов, А. Чебан. В «Габиме» же на него впервые легла вся режиссерская ответственность. В этом отношении «Двенадцатую ночь» можно считать режиссерским дебютом Михаила Чехова.

По записям, которые вела Фанни Любич (ассистентка режиссера), можно установить, что работа над спектаклем началась в середине февраля 1930 года. В своих воспоминаниях Михаил Чехов с юмором и нежностью описал репетиции: «Удивительный народ габимовцы! Сколько сильных, но противоречивых элементов сочетается в них: фанатизм служения и холодная рассудочность (во всем, даже в подходе к художественной работе); неразрывная дружба и несмолкаемые споры (не ссоры); полная открытость ко всему новому в театре и замкнутость, преследование каких-то неясных им самим «своих» целей. Общая атмосфера их переживалась как напряженная, волевая, активная.

«Двенадцатая ночь» — одна из пьес Шекспира, где *легкость* в игре, в произнесении текста и в психологии дейст-

вующих лиц является необходимым условием при передаче сущности этой романтической шутки <...> Габимовцы — народ тяжелый физически и душевно. (Вспомните «Гадибука».) Древнееврейский язык, непревзойденный по своей магической силе, трагизму и красоте, мало пригоден для любовных монологов Оливии. Как при таких условиях ставить и играть «Двенадцатую ночь»? На первой же репетиции я поставил перед моими друзьями этот вопрос. Габимовцы зашумели, заговорили все сразу (на двух языках — на русском и на древнееврейском), замахали руками, каждый в своем ритме, в своем темпе. Ловко ловя в воздухе руки собеседников, они быстро решили вопрос и все разом обернулись ко мне. Один кричал с угрозой: «Если нужна легкость, то — нужна легкость!»; другой убеждал меня по секрету, чтобы я не соглашался ни на что, кроме легкости; третий, приложив мою пуговицу к своей, говорил с упреком: «Что значит?» (как будто я уговаривал их быть тяжелыми). Те, кто стояли близко ко мне, кричали, другие, подальше, делали знаки руками и глазами, что, мол, легкость будет! Шум перешел в восторг, новая задача сразу увлекла всех, мы тут же перецеловались и, пошумев еще немного, сели за большой стол. Наступила тишина. Габимовская напряженная тишина <...> С первой же репетиции стали добиваться легкости. Каждый день часть рабочего времени посвящалась специальным упражнениям. Упорно, фанатично и тяжело добивались габимовцы легкости. И добились. Такой трудоспособности я не видел нигде, никогда и ни в каком театре. Если чудо можно совершить одними земными средствами, то оно совершилось на моих глазах. Мескин, например, тяжелый, как из бронзы вылитый человек, обладавший таким низким голосом, что подчас, слушая его, хотелось откашляться, порхал по сцене легким, пузатеньким сэром Тоби и рассыпал шекспировские шуточки и словечки, как будто они и написаны-то были на его родном языке. Барац, маленький, но грузный человек, ходивший на пятках, стаптывающий даже резиновые каблуки, став сэром Эндрю Эгьючиком, всех удивил, заставив сделать открытие: «Смотрите, Барац на цыпочках!» Хохот, веселье, возгласы! Габимовцы не узнавали друг друга. То один, то другой из них, вскинув и руки, и брови, и плечи (одно — чуть повыше), молча и подолгу качали головами. С каждым днем шекспировская комедия, преображая участников, росла, вскрывая юмор и обаяние»⁵.

Несколько страничек, записанных Фанни Любич на февральских репетициях, позволяют дополнить чеховские вос-

поминания. Наряду с разнообразными упражнениями на легкость и свободу существования Михаил Чехов настойчиво экспериментировал с теми идеями, что он почерпнул у Рудольфа Штайнера. Более всего его интересовала связь в звучании отдельных букв с действием и характером. Для каждого персонажа он устанавливал любимую букву: «Н» и «М» ведут шута внутрь. «С» — вовне. «Щ» и «ПШ» — звуки Мальволио. «Л» — любимая буква Оливии. Ударные буквы Эггючика «Б» и «П». У шута — «М». «М» — самая таинственная буква. У Тоби — «А»⁶.

Вероятно, именно в связи с антропософскими увлечениями Михаил Чехов в то время, по его собственным словам, «интересовался эзотерической стороной библейских сказаний и однажды рискнул заговорить об Элохиме и Иегове»⁷. В ответ «со всех сторон устремились такие добрые, непонимающие глаза, что я поскорее постарался скрыть непрошенных гостей, которых чуть было не ввел в общество моих милых друзей»⁸. Свидетельство Михаила Чехова подтверждает светский характер идеи «библейского театра». Только очень политизированный советский вкус мог зачислить габимовцев в «мистиков».

Как на источник комического Михаил Чехов обращал внимание актеров на способность персонажей впасть в экстаз: «Эггючик в постоянном экстазе», «Он всегда уходит в событие или в существо (Тоби). И еще он вне себя, потому что всегда в экстазе», «Фабиан — вышедший из себя человек. Он — вне себя»⁹. Можно предположить, что Чехов предлагал габимовцам, чью игру критики часто отмечали как экзотическую, найти комическое в самих себе.

Особое расположение было отдано сэру Тоби. В воображении Михаила Чехова он оказывается неотразимо и несбыточно хорош. Если собрать вместе разрозненные высказывания, то получится следующее:

«В Тоби бьющая через край жизнерадостность. Шалость. Любит людей. Без людей не может. Задача Тоби выбрасывать лишнюю радость. Все пребывание Тоби в пьесе — общий радостный случай из его жизни. Он здесь задался целью так напалить, и Земля вприсядку.

Гениальный режиссер вечной темы: «много шума из ничего».

Задача Тоби: прожить всю жизнь, чтоб душа не грустила. Тоби легко относится к шутке.

Фабиан с головой уходит в нее.

Если шутка не удалась, Тоби сейчас же ищет другую.

Фабиан в ужасном горе от подобной неудачи <...>

Тоби настолько *гениален*, что не смешивается со всей компанией <...>

Тоби все очень *легко* делает. Как художник»¹⁰.

Последнее слово, быть может, ключевое. В весельчаке и проказнике Тоби Михаилу Чехову привиделась обольстительная утопия легкого, радостного и в высоком смысле безответственного искусства.

Работа шла дружно. Но Михаила Чехова не отпускала неудовлетворенность. Вскоре после генеральной репетиции, состоявшейся 15 июля 1930 года, он в письме Станиславскому от 30 июля пишет: «После того как поставил «12 ночь» в «Габиме» — захотелось ПОСТАВИТЬ «12-ую НОЧЬ»¹¹.

Вероятно, тогда же, по крайней мере в июле, Михаил Чехов отвечает на письмо Баруха Чемеринского, которое, к сожалению, не сохранилось. Письмо Михаила Чехова, ранее не публиковавшееся, хранится в фонде Маргарет Клаузнер (Театральный музей, Тель-Авив):

«Дорогой мой друг Чемеринский!

Как мне благодарить Вас за Ваше такое чудесное письмо?! Конечно, я недоумею тех слов, что Вы пишете мне! Это Вы такой добрый, а думаете, что я! Со здоровой головы — на больную. Но что радовался, читая Ваше письмо, — это правда! Спасибо еще раз. Радовался я и потому, что «Was Ihr wollt»* имеет, по-видимому, успех. Мне захотелось *теперь* начать работать над этой вещью и достичь виртуозности. Месяца бы 1,5 еще! Хорошо бы! И задачи определили бы, и куски! (Не говорите Виоле!)

Что касается книги, то, вероятно, ограничусь сперва некоторыми сокращениями.

Просьба: нельзя ли, чтобы «Габима» поговорила с Масютиным и попросила его к премьере выдумать новое оформление 2-х первых картин. Уж очень ввиду спешки они нехудожественно, незаконченно и примитивно получились. Пойдет ли на это «Габима» — сообщите. Если *да*, то не теряйте времени и сообщите Масютину и сговоритесь с ним и срок обозначьте, и я тогда ему черкну об этом в художеств[енном] смысле. Ведь Э.Тох все равно будет писать новую музыку для 1 и 2 картин. А также для песни Виолы. Работы к премьере много.

И еще просьба к Вам, личного характера просьба: ведь Вы гастролировали в Мюнхене в Kamerspiele? Не будете ли так

* Немецкое название комедии У.Шекспира «Двенадцатая ночь, или Как вам угодно».

добры написать мне, каковы были Ваши условия с этим театром (материальные) в первый и во второй раз. Мне нужно ориентироваться в ценах. Простите, что утрудил.

Крепко жму руку и люблю. Ваш Мих. Чехов.

Вы обещали прислать мне Ваш рассказ!

Друзьям и Frau Dr. Rosner — приветы!

Я стал непереносимо толст! извиняюсь!

До 6-го VIII буду здесь, а потом: Frau Morgenstern (для меня)

Ob./Bayern. Breitbrunn a/Ammersee

Вашей супруге большой, большой привет!»¹²

Премьера «Двенадцатой ночи» состоялась 15 сентября 1930 года. Из отзывов критики может показаться, что спектакль поставил этот воображаемый сэр Тоби. По крайней мере ясно, что Михаил Чехов так представлял собственный образ режиссерских действий и такой образ театра предлагал «Габиме».

Как писал Курт Пинтус: «Если раньше мы уходили из «Габимы» взволнованными и отягощенными, то теперь мы счастливы. И оттого, что публика в равной мере чувствовала себя овеванной и взволнованной дыханием веселого Шекспира, как дыханием настоящего театра, она подарила (курьезная шутка в вечер триумфа национал-социалистов) этой труппе невероятную бурю аплодисментов»¹³.

Упоминание критика о «курьезной шутке» несло свой нешуточный смысл. Именно в день премьеры стали известны результаты происходивших накануне выборов в рейхстаг, открывшие национал-социалистам легальный путь к власти. Ликования фашистов пока еще были не способны заглушить театральные ликования габимовцев, но стали той реальностью, на фоне которой даже самые обычные человеческие представления превращались в утопические, а экстраординарные претензии еврейских артистов воспринимались как экстраординарный вызов.

Сами габимовцы, «благодаря артистической выучке, дышат легко, мы же от смеха задыхаемся. Они дают нам совершенный образец шутовства, сценического безумства, и они делают это безупречно, все время удерживая взгляд на народе Палестины, которому нельзя подавать нечто сублильное»¹⁴.

Вся необычность этого спектакля для «Габимы» сразу бросилась критикам в глаза: «Перед лицом пьесы «Двенадцатая ночь» театр «Габима» сам себе кажется чужаком, случаем за-

несенным в восточный сад со стеклянными фруктами и звонкими колокольчиками»¹⁵.

С присущей им одержимостью исполняя задания Чехова, габимовцы привнесли в спектакль то, что режиссер вряд ли мог подсказать: «Это не старая добрая Англия, изображенная Шекспиром; это скорее библейское ликование крестьян в земле обетованной, где «текут потоки меда и молока». Исконно еврейское дает о себе знать в еврейском светлом, напевном, шутиливом, ликующем танце-молитве хасидов, в библейском красно-золотистом великолепии красок праздника»¹⁶.

Но библейское ликование и библейское великолепие красок на этот раз были куда как далеки от олеографии, в чем иногда упрекали театр прежде. Они выглядели эксцентрически. Принцип клоунады был последовательно проведен через все уровни спектакля.

Композитор Эрнст Тох предложил «клоунаду музыкальную»¹⁷, чьи атональные, ликующие, травестирующие цирковые звуки составляли единое целое со звуковой партитурой спектакля: «мелодический смех актера, подхваченный музыкальными инструментами, переходит в капеллу»¹⁸. Каждое мгновение сценического действия было «охвачено огнем пронзительно-радостной музыки Тоха, которая двумя-тремя мотивами повышает гротескность интермеццо, вплоть до бессловесно-виртуозного смехо-квинтета»¹⁹.

Ей вторила «колористическая клоунада, клоунада красочного дурмана»²⁰. В центре сцены, словно остров, художник Василий Масютин соорудил маленький вращающийся круг. В этой сценической конструкции один критик увидел «не что иное, как шатер с позолоченным и фиолетовым занавесом»²¹, а другой — «арабское колесо из павлиньих перьев на красочно-зеленом фоне»²². Смена декораций осуществлялась самими актерами на глазах у зрителей и становилась частью непрерывного пластического действия. Они играли с декорацией как с «волшебной шкатулкой таинственной конструкции»²³. Эпизод сменял эпизод, «словно скользящие волны»²⁴. Но «после любых изменений сцена всегда остается арабским садом, всегда переполненным солнцем и ветром. Сверкают и звенят стеклянные фрукты. Колокольчики аккомпанируют танцам»²⁵.

Критики, сравнивая спектакль с шекспировскими постановкам Герберта Бирбом-Три и Рейнхардта, отмечали «оригинальную режиссуру М.Чехова, бледного, светловолосого «нееврея»²⁶, которого мы неоднократно видели в качестве ак-

тера на рейнхардтовской сцене в мечтательно-восторженных ролях. Здесь же он продемонстрировал грациозную и уверенную руку, направляющую сложную игру»²⁷.

Легкость стала главным оправданием весьма рискованных комедийных трюков: «Столь же мало, как прежде Рейнхардт, Чехов опасается веселостью разрушить достоинство классика, ибо, если он действует грациозно, ему позволено отважиться на грубое. Мальволио, когда он в ночной рубашке врывается в трактир, оказывается головой в бочке, которую тут же выкатывают со сцены. После позорной сцены с госпожой он оказывается завернут своими мучителями в пеленки, да еще получает соску в рот. Когда графиня прячется под вуаль, то под ней вдруг обнаруживаются еще две головы — служанки и шута»²⁸. Сцены с «великолепным Мальволио» Б.Чемеринского отмечались как наиболее удавшиеся: «Все становится оргией, но с высшей степени приличной веселостью»²⁹.

Едва ли не главным героем спектакля оказывался ритм: «...здесь страхи и радости растворяются в ритме, здесь смеется квартет, настроенный на радостный ритм»³⁰.

Критика отмечала отдельные актерские удачи: «Мескин (сэр Тоби) имеет в себе силу и ярость, достаточную для Фальстафа. Бенджамини — шут наигибчайшей мудрости и меланхолии. Барак (Эггючик) — трогательный, легкомысленный, белокурый собутыльник, а Клячкин в роли Фабиана полностью подчинился «плутовскому квинтету», который достиг в главной комической сцене вершины своего успеха»³¹.

Но решающее достоинство спектакля виделось в целостном ансамбле: «...персонажи растворяются в некоем цветном, мерцающем, звучащем облаке, которое накрывает вас как золотисто-фиолетовый шатер, некое облако освобождающего вдохновения. На каком языке говорят из этого облака — по-немецки, по-английски или по-еврейски, это уже не важно, поскольку вы чувствуете, что из этого облака говорит с вами Шекспир»³².

Шон О'Кейси подчеркнул преданность театра духу Шекспира в возвышенном стиле: «Спектакль «Двенадцатая ночь» в исполнении актеров «Габимы» потряс меня своей радостью, своим ритмом, формой и очарованием. Ей-богу, это наконец-то шекспировская комедия, это ее великий дух, великий смех и великое сердце этого поэта. Это спектакль, на котором публика может смеяться с Шекспиром, танцевать с Шекспиром и вздыхать с Шекспиром. Так же, как Бог живет в композиции и в красках великой картины, в линиях

великой скульптуры, в духе и звучании великой поэмы, — так он живет и в игре актеров «Габимы»³³.

Премьера прошла успешно, и театр рассчитывал продолжить сотрудничество. Вероятно, в промежутке между 15 и 24 сентября Михаил Чехов пишет письмо Цви Бен-Хаиму, члену правления «Габимы», которое можно рассматривать как ответное, а может быть, и как продолжение устного разговора. Из чеховского письма следует, что Бен-Хаим зондировал почву в связи с возможным продолжением сотрудничества уже в Тель-Авиве. Но в это время Михаил Чехов полон планов по поводу открытия собственного театра в Париже. Чеховское письмо хранится в фонде Бен-Хаима (Театральный архив и музей имени Исаэля Гура при Иерусалимском университете) и прежде не публиковалось:

«Дорогой Бен-Хаим!

Согласно Вашей просьбе и своему обещанию сообщая Вам, что дела мои складываются так, что 90% за то, что мне придется остаться в Европе (вероятнее всего, в Париже). Как мне ни прискорбно, но от Палестины мне пришлось бы отказаться, если бы Вы мне предложили это заманчивое и соблазнительное дело. Конечно, я не теряю надежды на будущее, но будущее и есть *будущее*. А пока — жалею.

Очень интересуюсь, как идет работа Грановского? Заняты ли Вы там? Когда будет показ? (Премьера.) Как я боюсь, что «Was Ihr wollt» все забудут. Хотя Чемеринский меня очень успокоил, что репетиции будут назначаться. И моему помощнику и другу Бертонову я писал, что он должен вести репетиции без меня или, вернее, до меня. Ведь и Виньяр, даже несмотря на то, что он покинул нас с Бертоновым, мог бы помочь Бертонову в репетициях.

Желаю Вам и всем Вашим друзьям успешной работы и всяких удач. Поклонитесь низко Frau Dr. Rosner. Как ее здоровье? Встала ли она?

Жму руку Ваш Мих. Чехов»³⁴.

Третье письмо, которое мне удалось обнаружить в фонде Маргарет Клаузнер (Театральный музей, Тель-Авив), датировано 18 ноября 1934 года, когда М.Чехов лечился в Италии. Точнее сказать, мы имеем дело не с письмом, а с почтовой открыткой, убористо исписанной с двух сторон. К этому времени уже были позади и неуспех того парижского предприятия, из-за которого артист отказался от поездки в Палестину, и успешные сезоны в Прибалтике. Впереди была далекая, неизвестная и пугающая Америка. Отъезд туда Михаил Чехов оттягивал. Душа его лежала к «своим»:

«Милый и дорогой друг Чемеринский!

Как мне хочется узнать что-нибудь о Вас, обо всех друзьях моих, о каждом в отдельности! Ужасно мне грустно, что так безрезультатно окончилась наша переписка с Frau Klausner на этот раз! Я так мечтал попасть к Вам на родину, повидать Вас и поработать с Вами! Вот уже много, много времени я все лечусь, езжу с места на место, и сейчас судьба закинула меня в Италию, в Nervi. Сколько времени пробуду здесь — не знаю. Если буду чувствовать себя хорошо, вероятно, сыграю где-нибудь в Европе, но не уверен, хватит ли сил.

Дорогой друг, будьте добрым и хорошим ко мне, как были всегда, и хоть в нескольких словах опишите жизнь и работу Вашу. Месяц тому назад встретил в Венеции одну очень милую англичанку — разговорились о Nabima, и она с восторгом отзывалась о ваших гастролях в Лондоне... и... очень ругала постановку «Двенадцатой ночи», так, что я не успел признаться ей в своем грехе!.. Но англичанка была очень мила, и я согласен с ней, что Nabima изумительный театр! Черкните мне по адресу: France, Paris 16, 3.

Square Lamartine,

Ваш всегда М. Чехов.

Пробуду здесь две недели: Italia Nervi,
(Genova) Pensione Esperia»³⁵.

К сожалению, мне не удалось выявить материалы упоминаемой переписки с М.Клаузнер, способной прояснить характер и условия предполагаемого приезда артиста в Тель-Авив. Тем не менее очевидно, что речь могла идти прежде всего о новой постановке, в чем Михаил Чехов теперь выказывал полную заинтересованность. Таким образом, артист дважды не приехал в Палестину. Но факт, что переговоры о новой работе дважды начинались, говорит прежде всего о том, что творческий интерес Михаила Чехова и «коллектива» друг к другу не был исчерпан.

Буквально наступая на пятки Михаилу Чехову, Алексей Грановский репетировал «Уриеля Акосту». Его премьера состоялась через девять дней после премьеры «Двенадцатой ночи» — 24 сентября 1930 года.

За этой работой тянулся длинный шлейф. У габимовцев были виды на «Уриеля Акосту» К.Гуцкова еще в Москве, несмотря на то, что пьеса уже шла в ГОСЕКТе с 1922 года в постановке Алексея Грановского и оформлении Натана Альт-

мана. Вероятно, у габимовцев был достаточный запас полемических соображений по поводу пьесы, который позволял им надеяться, что их спектакль будет совсем другим. Однако в ту пору «Габиме» всякое лыко было в строку, и даже желание поставить шлягер провинциального русского театра было встречено с подозрением. В постановлении от 10 августа 1925 года Главрепертком разрешил пьесу к постановке, но оговорил ряд ограничений в сценической интерпретации: «Репертуар утвердить со следующими изменениями: предложить театру при постановке пьесы «Уриель Акоста» не подчеркивать синагогальные и национально-религиозные моменты пьесы»³⁶. Пьеса была отложена, вероятно, до лучших времен, когда ее можно будет ставить без зоркого идеологического сыска.

Эти времена наступили в Берлине 1930 года. Парадокс же ситуации заключался в том, что на постановку «Уриеля Акосты» был приглашен тот самый Алексей Грановский, в пик которому габимовцы мыслили эту же пьесу в 1925 году.

Появление Грановского в «Габиме» во многом дезавуирует тот идеологический конфликт между двумя еврейскими труппами, который нагнетался в Москве. Только «новые евсеки», чьи глаза застила ненависть к ивриту и к «Габиме», могли рассчитывать на то, что выученик Макса Рейнхардта, «эстет и формалист» Алексей Грановский под их идеологическим руководством взрастит подлинный пролетарский театр для широких еврейских трудящихся масс. Расхождения между двумя коллективами действительно существовали, но носили скорее психологический и художественный характер.

В апреле—декабре 1928 года ГОСЕТ с успехом гастролировал в Германии, Франции, Бельгии, Голландии, Австрии. В ходе турне возник ряд организационных и финансовых трудностей. А главным было то, что Алексей Грановский, оказавшись вдали от коридоров власти, вольничал. Словно забыв 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. Роковую роль в этой истории сыграли те же активисты ЦБ Евсекций Моше Литваков и Самуил Палатник, которые в 1920 году добивались закрытия «Габимы». Представление об обстоятельствах невозвращения Грановского дает письмо Соломона Михоэлса, адресованное

А.Дикий



М.Чехов



А.Грановский



Б.Чемеринский (Мозговоер); А.Мескин (Фейя-Лея),
Ц.Бен-Хаим (Нисл Милостивец, ее муж);
М.Гнесин (Головешка); А.Барац (Привереда)



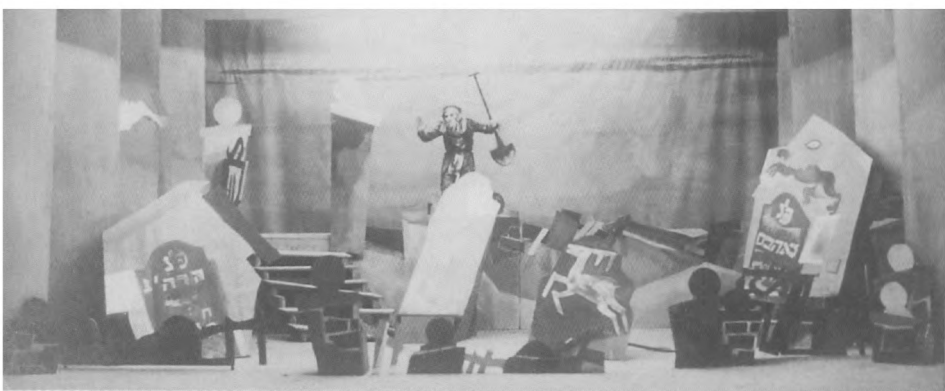
«Клад»

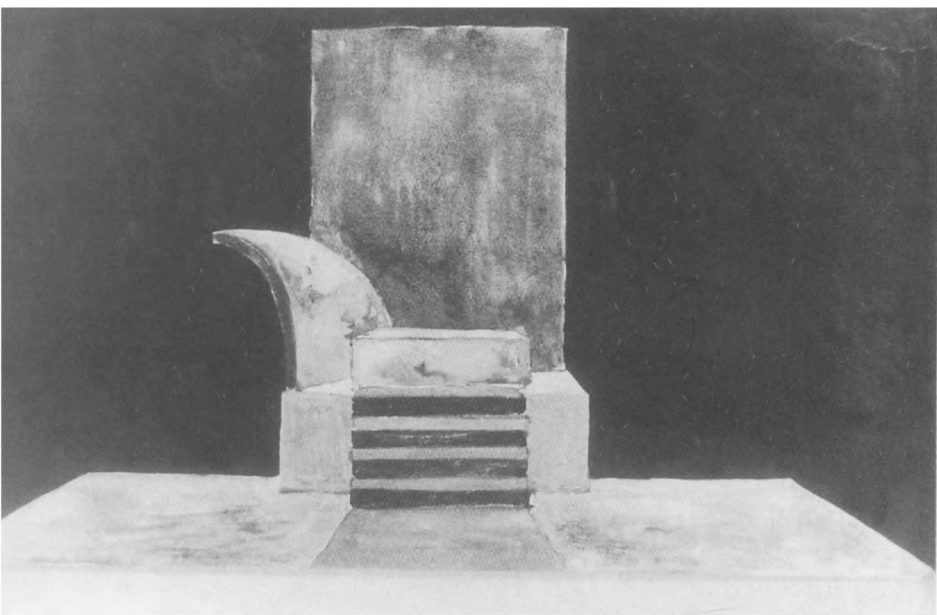
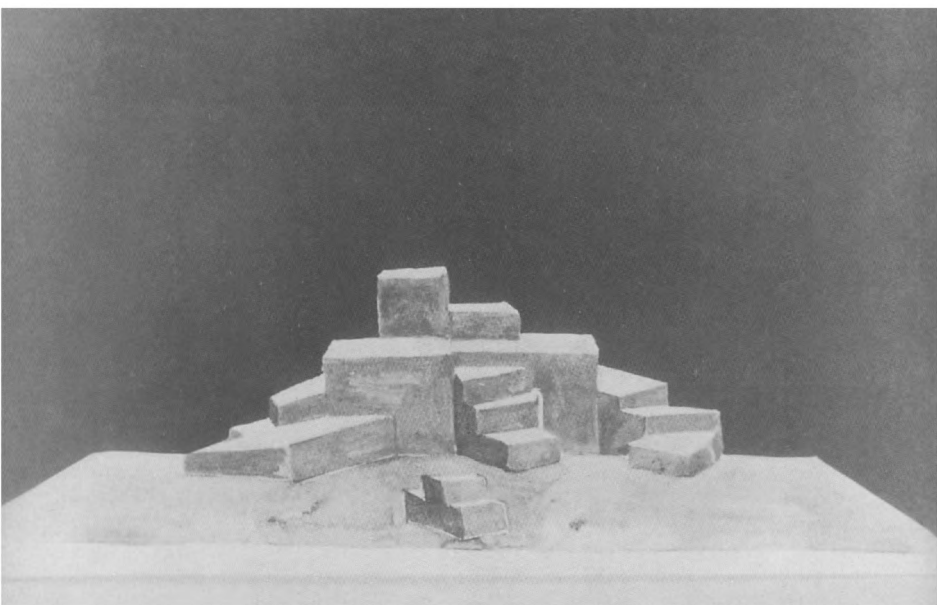


И.Бергонов (Идл-меняла); Э.Виньяр (Беня)

«Клад»

Сцены из спектакля →







Х.Ровина (Тамар) и Ш.Финкель
(Амнон)



Б.Чемеринский (Адонай)

← Макет декораций художника
А.Шмидта. 1929

«Корона Давида»



**Ш.Финкель (Амнон)
и А.Мескин (Царь Давид)**



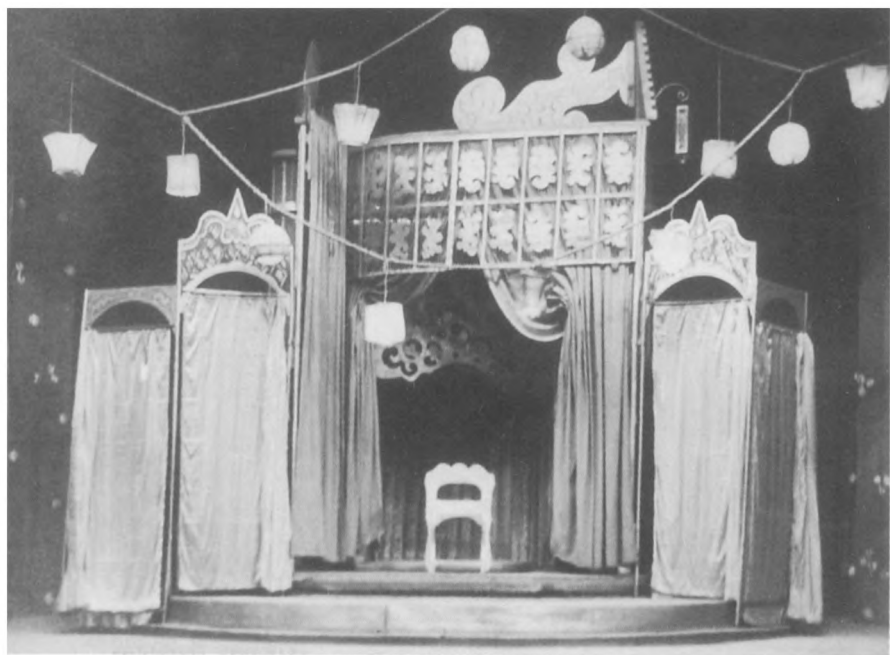
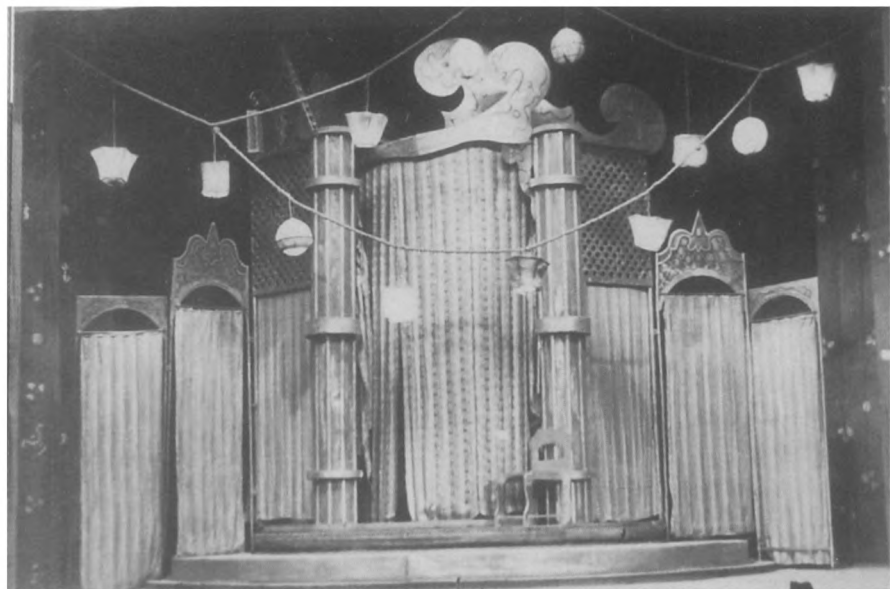
Ц.Фридланд (Абессалом)

«Корона Давида»



Сцена из спектакля

«Корона Давида»





М.Беньямини (Шут)



Н.Виньяр (Мария)

← Макет декорации художника
В.Масютина. 1930

«Двенадцатая ночь»

«Двенадцатая ночь»



Т.Робинс (Виола)
Сцена
из спектакля

«Уриель Акоста»

Макет →
декорации
художника
Р.Фалька
Сцена
из спектакля







Э. Виньяр (Бен Иохай)



М. Гнесин (Менасе)

«Уриель Акоста»



Ц.Фридланд (де Сильва) и Х.Ровина (Юдифь)



А.Варшавер (Акоста) и Х.Ровина (Юдифь)

«Уриель Акоста»

Моше Литвакову, члену правления театра и известному партийному деятелю:

«Письмо Ваше к Ал[ексею] Мих[айловичу] — его убило. Так неожиданно, после триумфа, после победы советского театра, после шумного и показательного скандала Жемье—Бернштейн³⁷, прозвучали Ваши сравнения с генералом Слащевым, с шахтинскими вредителями³⁸, с прямыми обвинениями в антисоветских выступлениях и пр. И все это на основании... писем Вассермана или Малаги³⁹, 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 Ал[ексея] Мих[айловича] как смесь самомнения и трусости. И это было исключительно правильно. И ясно Вам, что подумал и пережил Ал[ексей] Мих[айлович], 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 Ал[ексей] Мих[айлович]. 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 Ром⁴⁰ Ваше мнение о нем), но усталость законна, и вряд ли Ал[ексей] Мих[айлович] 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 Ал[ексее] Мих[айловиче] тоном борьбы и запугали его <...>

Вы и только Вы можете, всегда умели, регулировать стихию, которую Вы называете «Менахем-Менделем»⁴¹, другие называют «богемой», а я называю, бесконечно важным для

театра, для меня, для Вас, Ал[ексеем] Мих[айловичем] Грановским.

То, что он говорит, неправда, 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 Гузика⁴² 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 Ал[ексеем] Мих[айловичем] неизбежным»⁴³.

Трагическое письмо Михоэлса не возымело действия. Сила натиска московских властей возрастала. А возвращаться на звание Грановский не собирался.

Так что Алексей Грановский и Михаил Чехов практически одновременно оказались на положении «невозвращенцев» и одновременно появились в «Габиме», как только та приехала в Берлин из Палестины.

Вероятно, именно по инициативе Грановского для «Уриеля Акосты» был приглашен Роберт Фальк, с которым он уже работал в ГОСЕТе над «Ночью на старом рынке» по И. Перцу (1925) и «Путешествием Вениамина III» по Менделю Мойхер Сфроиму (1927). С другой стороны, именно участие Грановского помогло Фальку если не забыть, то примириться с давней обидой на габимовцев.

Роберт Фальк в это время находился в многолетней творческой «командировке» в Париже, откуда наезжал в Берлин в связи с репетициями «Уриеля Акосты», иногда подолгу задерживаясь.

Его письма позволяют уточнить сроки работы. Так, в письме от 8 февраля 1930 года художник сообщает о том, что получил «в четверг вечером телеграмму с просьбой поехать уже сегодня в Берлин на театральную работу. Премьера должна быть 16 марта. Срок совершенно невозможный, и я отказался. Я сомневаюсь, чтобы Алексей в такое короткое время что-либо мог порядочное сделать»⁴⁴. Сроки действительно оказались нереальными и были пересмотрены, что позволило Фальку принять предложение.

Притом что Фалька связывали с Грановским давние и, казалось бы, весьма дружеские отношения, художник держал внутреннюю, часто жесткую дистанцию. В письме от 31 мая 1930 года, направляясь в Берлин, он пишет: «Конечно,

встретил К[онстантина] С[ергеевича]. Он продекламировал монолог из «Уриеля Акосты». Как ничтожны после этого показались мне все «гениальные идеи» Алексея. Какая плоская, пошлая психика у потребителей этого искусства»⁴⁵.

Приехав в Берлин на время завершения работы (август—сентябрь), он пишет: «Конечно, работа моя нелегкая. Это уже неизбежная участь. Алек[сей] Мих[айлович] на этот раз во всех отношениях мил и никакой эксплуатации тут нет. Работаю я, правда, с 10 утра до 10 вечера. Приходится не только все рисовать, но и за всем следить, за каждым париком для актера, за каждым бантиком на костюме»⁴⁶.

Тогда же Фальк посетил музей Фридриха: «Для одной из моих декораций мне нужен задник. Я решил написать голландское небо, немного воды и затуманенные силуэты кораблей. Вот я и рассматриваю материал. Но вместо дела застрял перед Рембрандтом». То, что было «вместо дела», стало делом. Многие критики отметили рембрандтовские светотени в спектакле.

Постепенно критические выпады в адрес Грановского становятся все более мягкими, и Фальк готов признать, что «в конце концов мне нужно Алексея во многом похвалить. Планировка масс местами сделана прекрасно, но и отдельные фигуры, два-три человека иногда прямо как в картине вкомпонованы». В одном художник остается непримирим: «Но он совершенно не умеет с актерами работать. Ничего он не может в них вызвать. И вот, я занимаюсь контрабандой <...> с некоторыми из них <...> и должен сказать, что результат совершенно очевиден. Нюансы жеста, голоса Алекс[ей] пока совсем не видит и не слышит. А я, могу похвалиться, довольно интенсивно это ощущаю. Тут, конечно, сказывается мой старый педагогический навык. Так что, на самый худой конец, можно еще режиссером заделаться. Вот какой я хвастун»⁴⁷.

После премьеры Роберт Фальк подводит итоги: «Вот и прошла премьера. Конечно, я рад-рад, вся эта бесконечно усложнившаяся, затянувшаяся история кончилась. По этому случаю я вчера лежал целый день, чтобы себя вознаградить за бессонные ночи последних недель. Несмотря на то, что моя работа получилась максимально эффективная, вряд ли это здесь может вызвать особые последствия; дело в том, что здесь на самом деле ни публика, ни пресса не допускает той большой роли художника в театре, которую он в моск[овских] театрах имеет. То, что мое имя упоминается, считает-

ся уже очень большим успехом. Работа Алексея прекрасно-техническая. Глаз его очень и очень развился. На самом деле то, что ему дает художник, он великолепно понимает и использует. Прекрасно ставит танцы. Очень чуток к музыке. Но, но... с актерами ничего не может сделать. Не понимает совсем психических процессов людей. Примитивное у него самого состояние в некоторых областях»⁴⁸.

Фальковское видение работы изнутри было отчасти подтверждено рецензентами. Ю.Офросимов, не скрывая своей заведомой неприязни к Грановскому из-за его «мейерхольдовщины» в бесцеремонном обращении с автором, полностью переадресовал успех спектакля: «Герой вечера — художник Фальк. Прекрасны его тона, спокойные, тяжелые и в то же время прозрачные. Прекрасны его костюмы, дающие сполна ощущение пышной торжественности и одновременно сценичные, когда открывается картина праздника у Манассе, — ряд ломаных площадок с иссини серебристыми группами гостей, с алым маком платья Юдифи на воздушном фоне гавани — зрелищность торжествует. Не претендуя отнюдь своими формами на театр новый, вся от лучших достижений эпохи русского декоративного театра — зрелищность эта естественно требует своего особого стиля игры»⁴⁹.

«Габиме» выпала весьма странная роль. Еврейским артистам пришлось напоминать немецкой публике о ее собственном, забытом классике. Юрий Офросимов, к тому времени уже почти десять лет живший в Берлине, писал:

«Не странно ли: Гуцков — немецкий классик, но за все годы долгой моей хроники немецкого театра ни разу не приходилось встретиться в Берлине с «Уриелем Акостой». А между тем у нас, в России, редкий сезон большого города выдавался без драмы Гуцкова и какие только гастролеры не изображали свободолюбивого философа-любовника. Между прочим, свой первый крупный успех у публики и как артист и как режиссер получил в этой пьесе и Станиславский во времена Общества искусства и литературы. И теперь нужен был древнееврейский театр выходцев из Москвы, чтобы в Германии впервые за долгие годы снова встретиться с «Уриелем Акостой»»⁵⁰. И действительно, в России «Уриель Акоста» Карла Гуцкова по популярности успешно соперничал с пьесами Шиллера и Шекспира. У истоков успеха стоял легендарный спектакль Малого театра с Александром Ленским и Марией Ермоловой (1879). Роль Акосты непременно входила в репертуар таких провинциальных трагиков, как Митрофан Иванов-Козельский, Роберт Адельгейм, Мамонт Даль-

ский. В зависимости от актерских возможностей и вкуса времени акцент делался либо на конфликте вольной мысли и догматизме среды, либо на трагедии любви. Алексей Грановский в своем не слишком удачном спектакле (ГОСЕКТ, 1922) следовал той традиции, для которой были неприемлемы героические котурны. О Соломоне Михоэлсе писали как о «неврастенике с лицом Павла I и повадками Эрика XIV»⁵¹.

В новой постановке Грановский еще в большей степени лишил Акосту ореола исключительности и подчинил общей декоративной композиции. На то, что переработка пьесы Гуцкова весьма вольна, обратили внимание едва ли не все критики, но отнеслись к этому факту терпимо, ограничиваясь замечанием: «Чтобы быть точной, «Габима» могла бы объявить, что спектакль создан «по Гуцкову»⁵². Переводя поэтически-декламационное содержание пьесы в зрелищный и действенный план, Грановский и автор адаптации Лившиц не только отказались от многих монологов, но и поправили сюжет. Если у Гуцкова в финале верная своей любви Юдифь выпивала яд и умирала на руках всеми проклятого еретика, то в спектакле, согласно либретто, «Акоста кончил самоубийством. Безграничное горе Юдифи находит свое выражение в тихом танце». «Тихий танец» для Грановского представлял больший театральный интерес, чем смерть героини.

В габимовском спектакле Грановский лишь отчасти остался верен себе. Ощувив новые эстетические веяния, он отрекся от, казалось, уже неотъемлемого для него тяготения к гротеску и гиперболе. Его постановка была выдержана в духе «старых нидерландцев». Внешним поводом к этому стал сам сюжет, восходящий к XVII веку и посвященный судьбе евреев, изгнанных за веру из Испании и Португалии и нашедших прибежище в Голландии.

Внимание режиссера было сосредоточено на «зрительной и живописной стороне спектакля»: «...сцена расположена в нескольких плоскостях, актеры в нежных по тону костюмах Фалька искусно распределены по лесенкам и площадкам, составляя эффектные группы. В сцене, когда Юдифь и мать Акосты умоляют его отречься, хорошо освещение, полутемный фон кофейного цвета, выходящая из мрака фигура Юдифи и общий подбор красок, несколько рембрандтовского стиля. Прекрасна сцена брачных плясок в доме Сильвы, которая напоминает ожившие старинные ковры: внезапная, будто отдельными вспышками, беготня гостей и медленный стильный танец женщин, переходящий в быструю мужскую пляску с мелкими «па» и скачками»⁵³.

Высказывание Офросимова, отдавшего все лавры Фальку и отказавшего Грановскому в каких-либо заслугах, не подтверждается остальными рецензентами, дружно связывающими живописные достоинства спектакля с «ритмом и движением, характерными для режиссерского искусства Грановского»⁵⁴. Через «красочность» определялись не только декорации и костюмы, но само сценическое действие. В способе использования музыки и танцев «передается мощь и отточенность еврейских ритуалов»⁵⁵. Причем Грановский показал как ритуальные и выход раввина, бросающего обвинения в лицо Акосте, и попытки Бен-Йохая защитить философа.

Еврейская ритуальность достигала кульминации в эпизоде свадьбы и исчерпывающе совпадала с танцем, в который выливается «беспрестанное, до экстаза нарастающее движение массы». Кульминации он достигал в финальной сцене обручения Юдифи с Бен-Йохаем: «Огромная церемония, правдивая до последней детали. Приводящая в восторг резвость. Все танцует. Даже достопочтенный Бен-Акиба не пропускает зажигательного танца»⁵⁶.

Театр уже не столько искал, ведомый вахтанговской интуицией, как в пору работы над «Гадибуком», сколько воплощал для него очевидное: «Габима» и Грановский признают две вещи: сакральное и танец»⁵⁷.

Как «сакральную» критика выделила сцену отречения Акосты в «серебряном великолепии храма, в костюме кающегося среди ритуала синагогального собрания»⁵⁸ и отмечала ее «мистическую роскошь». «Колдовство света повторялось дважды: в сцене синагоги и в сцене свадьбы»⁵⁹.

Лаконичные характеристики персонажей, «получившие совершенную законченность в жесте, шутиливо и захватывающе варьировались в танце»⁶⁰. Трагические аспекты спектакля не собрали столь единодушного признания, как живописно-пластические его достоинства.

Как всегда, на первое место критика поставила Хану Ровину, отметив ее Юдифь как «женский образ, полный душевного благородства и скромной человечности»⁶¹. Что же касается Акосты— Варшавера, то критики ограничивались ссылкой на «недостаточную драматическую силу»⁶² артиста. Другие исполнители «видели свое призвание в том, чтобы быть скорее типами, чем личностями»⁶³.

Тем не менее «потрясающий блеск»⁶⁴ спектакля был встречен, по свидетельству большинства рецензентов, «бешеными аплодисментами»⁶⁵. «Публика неистово вызывала

Грановского»⁶⁶. И как вывод: «Огромный успех — заслуженный результат заслуженного усилия»⁶⁷.

Юлиус Баб, один из ведущих немецких критиков периода Веймарской республики, отметил «многочисленные, роскошно стилизованные картины — особенно общие сцены свадьбы, эпизод в синагоге, обстоятельную сцену самой свадьбы и вместо финала Гуцкова — танец отчаяния Юдифи, которым режиссер и актриса Ровина производят очень сильное впечатление». Значение спектакля, по его мнению, не сводится к «зрелищу для глаз»: «Самоотдача и преданность традиции, руководствуясь которой труппа переработала пьесу, восхищает. И если прямо выраженная тенденция труппы может и не вызывать сочувствия, то само искусство театра, которое не только воспринимается глазами, но скорее постигается душой, вызывает несомненное чувство глубокого уважения»⁶⁸.

Спектакль был сыгран 184 раза. В октябре 1937 года его показали на Парижской Всемирной выставке. Театральная программа здесь собрала знаменитые труппы. Из Москвы был приглашен МХАТ со спектаклями «Анна Каренина», «Враги», «Любовь Яровая». Габимовская постановка получила Гран-при за художественное достижение.

И все же успех спектакля и его триумфальное шествие по Европе не могли затушевать того, все более тревожащего обстоятельства, что культурная миссия театра оказывалась все менее определима. Суть проблемы с устрашающей категоричностью сформулировал Герберт Йеринг: «Габима» сама себя считает слишком значительной и репрезентативной. Она потеряла связь со своими еврейско-русскими палестинскими корнями и на их место поставила гастрольный программный театр, обреченный на художественное бесплодие»⁶⁹.

Тогда в Германии «московские сезоны» не столько заканчивались, сколько иссякали, сходили на нет. Идея «библейского театра» облетала берлинской осенью. Впереди было прощание с Европой и возвращение в Палестину, где еврейскому культурному возрождению из сферы восторженного и отвлеченного визионерства предстояло сойти на землю, куда как мало для него приспособленную. Но именно эта земля была единственным местом, где это дело, трансформируясь и упрощаясь, могло бы выжить и жить. От мечтаний о «библейском театре» габимовцы пришли к необходимости строить национальный театр. Сделать «Габиму» частью новой палестинской культурной реальности было невозможно с помощью московских варягов по многим и разным причинам.

Главная из них — чтобы построить национальный театр, необходимо разделить судьбу нации, ее повседневный хлеб. «Габиме» предстояло сделать ставку на собственные силы — выбор, которого она давно ждала и страшилась.

В 30—40-е годы спектакли ставили в основном Цви Фридлянд и Барух Чемеринский, прошедшие школу московской режиссуры. Позже к ним присоединился Шимон Финкель. Сама же Москва в эти годы становилась все недоступнее.

В разное время в «Габиме» работали мировые знаменитости: Леопольд Линдберг («Профессор Маннгейм» Вольфа, 1934; «Мнимый больной» Мольера, 1934; «Сны Голема» Лейвика, 1935; «Матушка Кураж» Брехта, 1951), Леопольд Йесснер («Венецианский купец» Шекспира, 1936; «Вильгельм Телль» Шиллера, 1936), Ли Страсберг («Дом Бернарды Альбы» Лорки, 1951), Сандро Мальмквист («Макбет» Шекспира, 1954; «Дикая утка» Ибсена, 1954), Тайрон Гатри («Царь Эдип» Софокла, 1947; «Венецианский купец» Шекспира, 1959), Анджей Вайда («Гадибук» С.Ан-ского, 1988). Уже в новейшее время о русской режиссуре напомнил «Габиме» Юрий Любимов «Закатом» Бабея (1987) и Иосиф Райхельгауз («Пришел мужчина к женщине» С.Злотникова, 1994).

Но все это была уже совсем другая жизнь.

Эффектное здание в Тель-Авиве, которое построила «Габима» уже в 60-е годы в виде гигантского диска из черного стекла, менее всего напоминает о той великой утопии «библейского театра», что родилась в голодной и растерзанной Москве. Но строгие внутренние пространства внушают трепет: сцена имени Ровиной, сцена имени Мескина, сцена имени Бертонова... Ветхие афиши под стеклом, пожелтевшие фотографии... Еще совсем недавно, в 70-е годы, здесь играли ваханговский «Гадибук» и, как в Москве, в роли Леи на сцену выходила Хана Ровина...

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение I. Стенограмма обсуждения «Габимы» в Центротеатре 16 февраля 1920 года

Стенограмма заседания Центротеатра, на котором был рассмотрен протест Еврейского подотдела Отдела просвещения национальных меньшинств Наркомнаца, хранится в Театральном архиве и музее имени Исраэля Гура при Иерусалимском университете (Ц/00001). Текст выступления Наума Цемаха под заголовком «Мой ответ ЦТ» и текст выступления Вячеслава Иванова хранятся отдельно как приложение. Но так как порядок выступлений в стенограмме обозначен, я счел возможным воссоединить фрагменты.

Председатель (А. В. Луначарский): Теперь перейдем к следующему вопросу. Здесь существует еврейская студия «Габима». Я лично ее спектаклей не видел, но представители художественно-театральной Москвы, высококомпетентные, говорят, что спектакли «Габимы» имеют высокохудожественные достоинства и что «Габима» является образцом еврейской культуры. Теперь со стороны людей, стоящих в стороне от «Габимы», возбуждается вопрос, насколько рационально иметь студию на языке, который фактически сейчас не является разговорным языком среди еврейских масс. Древнееврейский язык могут понимать только люди высокообразованные, а среди евреев этот язык не является широко распространенным. Может быть, мы не можем вмешиваться в этот вопрос, но мне кажется, что театр на древнееврейском языке должен напоминать специальные театры на древнеславянском или на латинском языке, и такой театр не может иметь большого значения для широких еврейских масс, а интересен только для небольшой части еврейской нации. В отношении школ на древнееврейском языке Наркомпрос разрешил вопрос в школьном порядке, что нельзя требовать, чтобы все предметы преподавались на древнееврейском языке, и, значит, если разрешать такие школы, то этим затрудняется доступ к широкому общему образованию. Теперь, переходя к театру, в частности, к студии «Габима», нужно

решить, имеет ли государство право давать субсидию театру, который недоступен широким массам и является плодом раздвоенности между культурными течениями гебраистов и жаргонистов. Слово представляется т. Диманштейну.

С.М.Диманштейн: Должен сказать, что о субсидии для «Габимы» я узнал случайно. Товарищи пришли и сказали, что никакой субсидии «Габима» не получает. Но должен вам сказать, что нет ни одного маленького еврейского учреждения, где бы меня не упрекали, что существует «Габима», это бельмо на глазу не только еврейских коммунистов, но и всей еврейской демократии, так как «Габима» есть прихоть еврейской буржуазии, и содержать на средства государства, на средства рабоче-крестьянской демократии такой театр, который не нужен ни рабочим, ни крестьянам, недопустимо. Допустим, что это художественно. Но на что идут деньги? На вещи, общепользные в русском государстве. Я же считаю, что эта вещь никому не нужна, а только маленькой кучке буржуазии, стоящей за старый порядок. Для нас вообще это неприемлемо, так как мы знаем характер этого театра, что это не только театр на таком-то языке, а театр известной группы, стоящей на линии национализма, представителей буржуазии, которые хотят посредством этого театра воскресить этот мертвый язык, вернуть евреев к религиозным предрассудкам, оторвать их от широких масс и мешать классовому развитию. Поддерживать такой театр, значит поддерживать развитие в еврейском народе шовинизма, значит поддерживать определенную буржуазную группу. В данный момент нет почвы и смысла для того.

Формально Центротеатр поступил бы правильно, если бы дал субсидию, но, конечно, когда затрагиваются интересы какой-нибудь национальности, тогда запрашивают нас, Комиссариат национальных меньшинств. Я узнал о субсидии случайно, когда вопрос рассматривался в коллегии и коллегия пришла к тому заключению, что, по существу, субсидия нежелательна; я считал, что вопрос настолько ясен, что здесь и речи не может быть о поддержке той части населения, которая против рабоче-крестьянской народной революции. Это значит поддерживать буржуазию, так как за «Габимой» скрывается определенная группа. Всякая поддержка даст возможность этой группе на местах обращаться к советской власти и к отделам народного образования с заявлением, что вот в Москве поддерживают, поэтому вы должны поддерживать и на местах, и тут может произойти целый ряд нежелательных обстоятельств для советской власти.

Председатель: Получает ли «Габима» субсидию?

К.Н.Малинин: «Габима» субсидировалась на основании постановления Сметной комиссии в размере 400 000 рублей. Точка зрения, которую здесь развивают товарищи, в Сметной комиссии была высказана мною. В силу общего постановления Сметной комиссии о том, что тем учреждениям, которым давалась субсидия в прошлом году, в этом году тоже надо дать. Вопрос, казалось бы, был предрешен, но ввиду возникших разногласий вопрос было решено пересмотреть в Центротеатре, и в нынешнем году субсидия еще не выдавалась.

Н.Л.Цемах: Уже четвертый раз я в этом году выступаю в разных комиссиях ТЕО с объяснениями относительно «Габимы». Но никогда я не испытывал такого чувства боли и обиды, как сегодня, ибо сегодня я говорю тут уже после того, как этот вопрос был уже решен в положительном смысле, а выдвинут он опять благодаря так называемым «своим». А это ведь известно, что когда железо бьет железо, то это гораздо чувствительнее, чем когда дерево бьет железо. Но как в последний раз, так и ныне я заявляю, что дважды два — четыре, что Центротеатр, уделяя внимание принципу национальных меньшинств, не может решить вопроса, какой язык культуры будет в данной нации. Это вопрос самой нации в связи с дальнейшим развитием ее культурной жизни. На этом ведь и зиждется принцип самоопределения, ибо если века инквизиции, мамонтовщина разных эпох и времен не могли вырвать от нас этих четырехугольных букв, то не в состоянии будут сделать это никакие государственные учреждения своим решением. В освобождающемся еврействе есть два течения в языковом смысле, но отнюдь не в классовом, как я это и докажу: еврейское и жаргонное. Одно берет свое начало в «Песне Песней», «Иеремиаде», словом, из всей Библии, а потом и в Евангелии продолжает развиваться по всей истории темного Средневековья, расцветает в испанскую эпоху и выдвигает целую плеяду поэтов-философов с Иегудой Галеви во главе, развивается философия, Каббала доходит вплоть до наших дней, причем за последние пятьдесят лет еврейская литература возрождается особенно усиленным темпом, появляется целая плеяда поэтов, новеллистов, романистов... Некоторые из них имеют мировое значение.

Другое течение — жаргон — мы получили четыреста лет тому назад, когда часть еврейства прошла немецкий Ахен, потом осела, замкнулась в воздвигнутых вокруг нее в Польше и Литве гетто, и за это последнее время выдвинуло так-

же писателей, поэтов, прессу и т.п. Должен прибавить, что жаргонов среди еврейства несколько. Болгарские, сербские евреи имеют свой особый жаргон и свою литературу на этом диалекте. Так и испанский жаргон у выходцев из Испании тоже имеет свою литературу и песни; кавказские, горские евреи, туркестанские евреи, мемониты, евреи Палестины — у всех у них сохранился один еврейский язык. Много писателей пишут на обоих языках. Большинство жаргонных писателей считает своим долгом перевести свои вещи на еврейский язык. Оба эти течения не классовые, и в каждой партии есть два лагеря по языку. Так, например, в сионистской партии есть жаргон, возглавляемый Гринбаумом и доктором Житловским, и наоборот, социал-демократическая рабочая партия «Поалей Цион» издает социалистический орган вот уже десять лет на еврейском языке; «Ахдут» имеет издательство также исключительно на еврейском языке. Так этот глубоко запутанный вопрос может разрешить только сама история и дальнейшее развитие самой нации, но отнюдь не извне. Тов. Малинин, похвалив наши спектакли, спрашивает: почему мы не играем на жаргоне? — Потому. Есть много «почему», на которые можно ответить: «потому». Мы можем только констатировать: «это так». Пример из театральной жизни Москвы: почему кому только не лень ругают [Художественный театр] и никакое учреждение не обходится без его артистов и учеников? Почему за годы революции нет «Марсельезы» и до сих пор поют песни с листков и книжек, почему мы не забыли язык, почему у нас двуязычие? Разве можно ответить «почему?» Просто «это так». Мы, во всяком случае, не виноваты и адресата теперь тоже не ищем. Вопрос должен быть поставлен иначе: что такое «Габима»? художественное ли это начинание? имеющее сказать что-то новое? А поэтому Центротeatр должен его признать (как он уже поступил в ноябре 1919 года). Если же это не так — «Габиму» признавать не надо.

По-нашему, «Габима» есть новая истина на фоне еврейского раскрепощения и, как всякая истина, она постигается тремя способами: талантом, долгим воспитанием и страданием. Она — истина новая, но связанная красной нитью со старым прошлым, как завтрашний день будет новый, но он связан с сегодняшним. «Габима» есть логическое следствие всей культурной жизни еврейства последних десятилетий, как логическим следствием является сама революция всей предыдущей жизни.

Мы молчали веками, а когда теперь весь мир раскрепощается, то в нашей душе клокочет вдвойне. Мы хотим что-то сказать миру, который обязан нас выслушать. Было время, что по театрам мира мы рассыпали бисер и парчу. Но это была та ненаписанная книга — «Евреи в театрах». А ныне, под ударами мировых событий, когда все поработанное раскрепощается, когда все молчавшее заговорило, пишется новая книга — «Театр у евреев». И чуя шелест переворачиваемой страницы великой книги истории, мы хотим приложить и нашу волю; и чтобы это стало истинно еврейским театром, а не театром по-еврейски, только тогда он будет иметь значение для общей массы мирового искусства, как имеют мировое значение только настоящий русский или другой театр.

Язык — это же актерское приспособление, и никто не имеет права отнять его. Нельзя приказать художнику: какими красками рисовать ту или другую картину. Решить языковой вопрос не имеет права даже Еврейский комиссариат. Нужно также спросить еврейских художников, композиторов, скульпторов, живописцев, какие слова шепчут их мощные орлы? Спросите также Вяч. Иванова, Бальмонта, Балтрушайтиса, этих корифеев русской поэзии, руки которых прикасались к переводам молодых наших поэтов — Бялика, Черниковского, Шисура, Шикановича. Что они чувствуют в этих переводах — «мертвую латынь» или мощных, юных и своеобразных еврейских поэтов?

А если «Габима» поставит пантомиму, танец, что вы тогда скажете?

Перехожу к главной причине, вызвавшей сегодняшнее заседание. Это донос-протест так называемого Еврейского комиссариата против «Габимы». Отвечу по пунктам, по порядку: нас обвиняют, что мы чуть ли не ставленники сионистов, которые за еврейский язык. Заявляю: никогда со дня основания «Габимы», а ей уже десять лет¹, сионистская организация как таковая не участвовала в бюджете нашем ни единым грошом. Ложно также, что мы работаем в контакте с «Тарбут». Мы с ними не согласны вовсе, не в их основной идее как культурной организации, а потому, что они позволяют вам так топтать и варварски душить их культурную работу. Так, например, вы закрыли в Москве четыре еврейские школы, но не открыли вместо них ни одной жаргонной, ибо ни один родитель к вам детей своих не посылает, и вот уже полгода ваши инструкторы и учителя получают жалованье за мертвые души. Библиотеку вы реквизировали, еврейские книги опечатали и читателю не выдаете. Библиотекаршу уволили

ли только за ее нейтральное в этом вопросе отношение. Также вы насаждаете древо познания и в других городах. В Саратове, например, курсы для взрослых тоже запрещены. Негодование и возмущение против тактики этих юродивых, не знавших родства, носится по всей провинции.

Также не имеет основания обвинение нас Комиссариатом в любви к историческому языку. Напрасно вы толкуете, что советское правительство отказалось от истории. Принцип самоопределения народов зиждется только на истории. Только на днях нарком Чичерин протестовал от имени советского правительства против европейских государств в связи с захватом Шпицбергенских островов без его согласия, ибо вот уже сто лет как русские рыбаки строят там свои избышки на берегу моря, и совершенно верно — век жизни исторически и крепко связал их с этим местом, и потому оно принадлежит им, русским рыбакам. Но вот уже тридцать веков, как мы не только связаны, а спаяны и слиты с нашими четырехугольными буквами, за которые мы погибали на эшафотах, которые, связанные с нами, вместе сжигались на кострах и возносились с нашей душой вверх к небу. Именем чего можете вы теперь вырвать из нашей души эти четырехугольные буквы?

[Способны ли вы на что-либо, кроме] удушения «Габимы», признанной, как вы сегодня слышали, всей театральной Москвой, но сумеете ли вы перед Центротеатром сказать, что с вашей жаргонной студией²? Где она? Ее нет. Что с ее школой? Где ее постановки? Нет как нет. А уже два года как она субсидируется. Итак, констатирую: вся бумажка-донос так называемого Комиссариата лишена всякого основания и ложна, за исключением двух слов в ее начале, где говорится: «В Москве существует «Габима». Она существует и будет существовать.

Центротеатр, я сегодня пришел сюда не по своему желанию. Но раз я уже здесь по поручению «Габимы», хочу вам сказать следующие слова. Не милостыню я пришел просить, я не призываю к милосердию, а требовать я пришел к вам от имени «Габимы», которая будет непременно великой. Я требую от вас уравнивать нас со всеми студиями малых наций. Напоминаю вам, что мы сумели уже через стены воздвигнутого для нас гетто возвышать, украшать русское искусство, посылая вам на помощь и украшение наших Правдиных, Леонидовых, Карамазовых, наших Рубинштейнов и Антокольских³. Но не во имя этого я требую от вас, а во имя того, что «Габима» имеет сказать что-то новое в искусстве,

до сих пор не сказанное. Я смотрю на Центротейтер как на алтарь, на жертвенник, куда принесут все течения, все театры всех народов жертвы души своей — свое искусство. Если было суждено историей, что два брата одной семьи будут приносить разные жертвы, то примите у обоих наравне, не обижая ни того и ни другого. Если вы дадите [нрзб.] огня, если вы примете только жертву Авеля, этим самым вы разрушите правду и увеличите семейство Каинов.

Центротейтер, стойте за правду!

В. В. Тихонович: Я был сторонником точки зрения, что не дело государственной власти поддерживать такие учреждения. Это дело обществ, которые культивируют старые языки. Это не наше дело. Но коллегия недавно большинством голосов признала «Габиму» театром, заслуживающим государственной поддержки, и это постановление прошло через Сметную комиссию и через Научно-художественную коллегию.

Вяч. И. Иванов: В советской республике признан и проводится в жизнь принцип культурной самостоятельности национальных меньшинств. В целях охранения таковой введены соответствующие органы в общую систему государственного управления. Культурный национализм меньшинств не встречает несочувствия, напротив — находит поддержку. Нельзя поэтому отказать в поддержке и еврейству, стремящемуся к утверждению и развитию своей национальной культурной традиции. Действие принципа отнюдь не ослабляется тем обстоятельством, что не все еврейство одинаково ей привержено. Та часть еврейства, которая национальным началом не дорожит, но хочет всецело служить началу интернационализма, тем самым выпадает из еврейства, понятого как одно из национальных меньшинств, и примыкает к русскому и международному пролетариату, который своего решения о еврейской тяжбе не вынес. Было бы несправедливо, чтобы самоопределение этой части, хотя бы она являлась численно преобладающей, отменяло самоопределение другой и лишило последнюю возможности пользоваться правами одного из национальных меньшинств. Еврейский национализм, поскольку он существует, имеет в культурной области не меньшее право на существование, чем национализм любой из этнических групп, покровительствуемых законами республики. Еврейские противники национального еврейского самоуправления, оторвавшись от еврейства как национальности и враждебно противодействуя ей в ее тяготении к духовной самобытности, провозглашая ее стремления общественно

вредными, впадают в своеобразный антисемитизм. Всякое проявление антисемитизма, откуда бы оно ни исходило и как бы ни мотивировалось, меня отталкивает. В споре о «Габиме» дело идет не о мнимой «буржуазности» театральной студии, воскрешающей на сцене древнееврейский язык, но о попытке со стороны принципиальных ее противников воспрепятствовать его оживлению. Желание и усилие задушить и похоронить его равняется в моих глазах покушению на одну из величайших культурных ценностей человечества. Деятельность же студии «Габима» представляется мне немаловажным вкладом не в национально еврейскую только, но и в общечеловеческую культуру.

К.Н.Малинин: Когда я был в театре «Габима», я видел великолепный спектакль, и когда я этот спектакль смотрел и когда некоторое время находился под впечатлением этого спектакля, я мысленно рассуждал: «А все-таки, для чего это нужно». И в этом смысле я враг таких театров, так как если бы кто-нибудь вздумал устроить театр на латинском языке, то государство этот театр не может поддерживать. Хотя надо думать, что не древнееврейский язык будет языком еврейской культуры, я видел хороший спектакль, хорошо сделанный по тем принципам, на каких развивается и Художественный театр. Это есть тот же Художественный театр, но только почему-то проводимый в жизнь на древнееврейском языке. Никакого нового направления в искусстве, которое следовало бы поддерживать государству, там нет, а потому вряд ли следует тратить государственные деньги на такой театр. Но запрещать его тоже не следует, пусть развивается на свои собственные средства.

С.М.Диманштейн: Приходится возражать тов. Иванову, что [будто бы] наши мысли направлены против еврейства. Мы имеем дело с евреями, у нас есть еврейская студия, нас обвинить в антисемитизме нельзя, но у нас большинство против меньшинства, а меньшинство — буржуазия — против большинства. Чтобы ответить представителю «Габимы», нужно прочесть целую лекцию. Это не дело Центротeatра разбираться в вопросах, которые имеют отношение к истории. Факт таков, что древнееврейский язык мертв, а тот мертвец, который не хочет, чтобы его хоронили, он смердит. Они говорят о той литературе, которая вышла на этом языке. Но ведь это один лишь крупный памятник на десять тысяч других на другом языке.

Н.Л.Цемах: А Бялик?

С. М. Диманштейн: Это остатки прежней культуры. Я знаю, что этот язык мертв. Когда говорят о древнееврейском языке, то всякий знает, что это вещь отжившая. Здесь хотят пригласить поддержать меньшинство, которое хочет самоопределяться. Мы не стоим за самоопределение буржуазии. Если буржуазия самоопределяется, пусть сама самоопределяется. Пусть, пожалуй, благодарит, что мы не закрываем ее учреждения через ВЧК. Ведь она тащит назад, к тем регалиям, которые находятся в Палестине. А мы идем вперед, и наш язык — это тот язык, на котором написаны произведения, призванные провозгласить движение вперед всей культуры. Вдаваться в лекции и рефераты я не считаю нужным. Я просто нахожу, что в субсидии «Габиме» нужно отказать.

Я. И. Новомирский: Я с этим вопросом ознакомился с практической точки зрения и хочу выставить здесь ряд доводов. Нужно сказать, что все, что есть культурного в еврействе, все это проводилось на языке древнем. На жаргоне творится все, что можно популяризовать, но это не есть глубина религии и культуры. То, что евреи внесли в культуру, они внесли на древнееврейском языке. О том, что этот язык является враждебным советскому правительству, на самом деле судить нельзя. Что этот язык большинство еврейского населения не понимает, из этого не следует, что он не содействует интересам большинства. Четыре пятых населения России было против революции, а революция подняла вопросы, с которыми всем необходимо считаться... Фактически положение вещей таково, что нужно считаться с внутренней природой языка. Является ли древнееврейский язык языком, на котором можно творить культурные ценности, нужные для рабочих, крестьян и всего человечества, или язык связан с такими контрреволюционными тенденциями, что ничего культурного создать не может. О древнееврейском языке нужно сказать, что на нем творит меньшинство, но это меньшинство так же может участвовать в революции, как и другие. Если стать на государственную точку зрения, то нужно сказать, что государственная власть, как орган демократии, всю энергию всего общества и все материальные силы должна пустить в ход на пользу того, что выгодно всему человечеству. Но мне кажется, что государственная власть должна поддерживать как всякое культурное начинание, которое нужно определенному кругу, труппу «Габимы», но требовать от «Габимы», как от всякого художественного учреждения, чтобы она служила искусству, а на каком языке, при помощи каких слов, это вопрос третьестепенный. Совершенно правиль-

но докладывал защитник «Габимы», что если мы ставим балет, пантомиму, то это прежде всего внутренний язык чувств. Нужно ли это с точки зрения культуры или нет — только с этой точки зрения нужно подходить. И к «Габиме» мы должны подойти с такой точки зрения: дает ли она что-либо новое, какие здоровые стремления положены в основу ее работы. Если дает, то язык должен быть для нас безразличен. Важна же вся деятельность, художественный нерв, художественная ценность. А в этом отношении как будто нет разногласий. Я не думаю, чтобы «Габима» являлась театром нехудожественным. Я хотел сказать т. Малинину, что странно слышать, зачем новая студия в типе Художественного театра, если есть Художественный театр. Тогда, пожалуй, выходит, что не нужны ни Первая, ни Вторая студии, которые выросли определенно под знаменем Художественного театра. Если Художественный театр создал вечные ценности, то распространение их является большой заслугой. Если бы Вы сказали, что театр пустует, что никто не интересуется, то я бы стоял против того, чтобы его поддерживать. Вот почему я был против Нового театра⁴. А если «Габима» посещается населением, то государство как защитник всей культуры, все те органы, которые содействуют этой культуре, должны поддерживать ее всемерно.

Ф. П. Шипулинский: Странно сказать, что за «Габимой» стоит сионистская партия. Это должно решаться не на Неглинной улице⁵ и даже не на Лубянке. Факт тот, что мы имеем прекрасное художественное начинание. Его художественная ценность, по отзывам авторитетнейших людей, знакомых с делом, которые провели в этом театре не один вечер, является бесспорной. Весь вопрос в том, что спектакли ставятся на языке, не понятном для народа или действительно они понятны только для небольшой группы буржуазных сынков, успевших насильно выучиться древнееврейскому языку. И если интернациональное крыло еврейства стремится выбросить за борт еврейскую культуру, если оно действительно собиралось выбросить эту ценность, то оно совершило бы преступление. Но дело в том, что все-таки эта культура сейчас складывается в России в форме еврейского, а не древнееврейского языка. Если есть Бялик и т.д., то это только исключения, а всякая культурная ценность есть только тогда ценность, когда она может быть доступна народным массам. Все-таки русское еврейство говорит на языке, который является естественным продолжением старосаксонского языка, и по отношению к нынешнему еврейскому языку язык

культурных немцев является ближе, и потому еврейский жаргон для масс понятнее, им его легче читать. Мое предложение такое, что «Габиму» как художественное начинание нужно поддержать, но нужно высказать пожелание, чтобы это учреждение было взято из рук тех лиц, которые к демократии не принадлежат, — такие люди ставят своей специальной целью наживу — и передать представителям трудящихся масс, чтобы спектакли шли на еврейском языке. Центротئاتр может такое пожелание высказать.

Председатель: Вопрос не то чтобы совершенно ясен, но уяснен в пределах человеческих возможностей. Ставится на голосование два предложения: одобрить решение Сметной комиссии или не одобрять решение Сметной комиссии и впредь никакой субсидии «Габиме» не выдавать. Конечно, предложения о том, чтобы взыскать то, что было выдано раньше, не ставится. Кто за то, чтобы утвердить решение Сметной комиссии относительно продолжения субсидии в том же размере, как было в 1919 году?

Большинство против субсидии. Субсидия отменяется.

Приложение II. Стенограмма диспута о «Габиме» в Камерном театре 13 марта 1920 года

Диспут о «Габиме» был анонсирован в «Вестнике театра»:

«В понедельник, 13 марта в Камерном театре состоится диспут о «Габима». С докладами выступят Ю.Д.Энгель, А.М.Эфрос и Н.Л.Цемах. В диспуте примут участие: Ашмарин В., Балтрушайтис Ю., Волконский С.М., Волькенштейн В.М., Вахтангов Е.Б., Вендровский Д.Е., Загорский Б.М., Иванов В.И., Коган П.С., Керженцев, Лейзерович, Мазэ Я.И., Мчеделов В.М., Немирович-Данченко В.И., Новомировский Я.И., Смышляев В., Шор Д.С., Эйхенгольц М.Д. и Ю.В.Соболев»¹.

Уже в обсуждении регламента, последовавшем за выступлением Наума Цемаха, при всей его сумбурности прочитывается жесткая драматургия происходящего. Представители ЦБ Евсекций были не удовлетворены составом ораторов, анонсированным в «Вестнике театра» — соотношение сил в нем складывалось в пользу «Габимы», — и выдвинули идею нового порядка. То, что она не была принята общим собранием, говорит, что защитники «Габимы» были в большинстве. И все же дополнительные переговоры, проведенные в перерыве, заставили А.Я.Таирова как председателя пойти на компромисс.

Он заключался в том, что «ораторы чередовались — двое со стороны ранее записавшихся, один со стороны вновь записавшихся» (А.Таиров). Как показывает стенограмма, ранее записавшиеся без исключения были защитниками «Габимы». Тогда как «вновь записавшиеся» были подоспевшими к началу диспута представителями евсекций. Судя по принятой очередности, Б.Меламед, чье выступление на идише осталось незастенографированным, принадлежит именно к обвинителям.

Из шестнадцати ораторов, выступавших в прениях, одиннадцать защищали «Габиму»: Е.Вахтангов, В.Сахновский, С.Волконский, В.Нелидов, В.Никулин, Л.Никулин, В.Волькенштейн, Д.Вендровский (З.Вендров), Я.Новомировский (ВЦСПС), Я.Блюмкин.

Противниками «Габимы» были советские функционеры: З.Гринберг (Наркомпрос), М.Литваков (ЦБ Евсекций), С.Палатник (Главпрофобр), Б.Плавник (Наркомнац), С.Духовский (МОНО).

Всех, кто подавал реплики из зала, стенографистка обозначала: «оратор с места». Но несомненно, что реплики принадлежат разным лицам, представляющим разные группы. Одни пытаются уже в процедурных вопросах изменить соотношение сил в пользу противников «Габимы»; другие хотели бы удержать то преимущество, которое сторонники театра имели в предварительном списке выступающих; третьи занимают нейтральную позицию.

Разговор художников с властью о свободе искусства вылился в открытый и бурный конфликт. Материалы диспута примечательны тем, что документируют тот момент, когда такое публичное столкновение еще было возможно.

В Театральном архиве и музее имени Исраэля Гура при Иерусалимском университете сохранилась неправленая, скверно читаемая стенограмма (Ц/00002). Шум и гвалт в зале, взаимные захлопывания, затопывания доводили стенографисток до отчаяния. Резолюцию, предложенную собранию, даже не удалось зачитать, и текст ее не сохранился.

Н.Л.Цемах: Мне хочется рассказать театральной Москве, которая занимает особо почетное место в театральном мире, той театральной Москве, которая сходится с людьми разных народов во имя искусства, ибо на почве искусства все люди могут сойтись по-настоящему, той театральной Москве, представители которой так хорошо относятся к нашим надеждам и к нашей идее, которую мы принесли из-за темной черты. Эту театральную Москву я прошу сказать свое авторитетное слово и заявить это слово, чтобы Центротеатр, который отказал «Габиме» в поддержке, понял свою ошибку и мог ее исправить.

Теперь я перехожу к самому заседанию [Центротеатра] и спрашиваю, почему такой вопрос был решен большинством голосов, шесть против трех, почему поднялись руки против нас, против «Габимы» в Центротеатре на этом заседании? Я спрашиваю, почему сам председатель поднял руку против «Габимы» и этим решил вопрос против «Габимы»? Где логика? Почему, я спрашиваю, существующие разные комиссии при ТЕО поддерживали нас в течение четырех с половиной месяцев в 1919 году, почему раньше к нам хорошо относилась Музыкальная секция, мы имели место, нам говорили, что «Габима» считается высокостоящим художественным начинанием [и что] в ней видно направление Художественного театра, что этот театр дает спектакли на языке,

на котором написана Библия. Такие отзывы давали Научно-художественная комиссия, потом Сметная комиссия. Зачем эти комиссии существуют, если с ними не считаются? Сам Луначарский заявил, что сам он быть у нас не был, — но почему он не считается с мнением Научно-художественной комиссии? Дальше я спрашиваю, почему когда нам заявили, что будет такое заседание, почему не считались с нашей письменной просьбой, в которой мы просили вызвать на заседание людей театрального мира, которые знают нашу студию, позвать режиссеров, которые работают с нами, которые сходятся с нами. Мы об этом просили. Почему не пригласили такого авторитетного театрального деятеля, как С.М.Волконский, того Волконского, без которого не обходится ни одно театральное учреждение в Москве, и значит, он достаточно авторитетен? Почему его не хотели выслушать, его мнения о нашей студии? Почему не хотели выслушать еще одного человека, учреждение которого теперь модно ругать, но без совета которого не обходится ни одно театральное учреждение? Я говорю о К.С.Станиславском. Почему это было допущено? Его мнение должно было быть услышано на заседании. Где логика? Где же [была] справедливость к нашему коллективу в тот момент, когда председатель поставил этот вопрос на неправильные рельсы, так как это не имело места ни по отношению ни к одному коллективу, ни к одному театру? Такого момента еще не было в истории Центротeatра за все его тридцать одно заседание. В этот момент была совершена ошибка. В тот момент совершена несправедливость и неправильность против «Габимы». Эту несправедливость мы всецело записываем за счет Центротeatра и председателя Центротeatра, ибо он так поставил вопрос, а ошибка великих людей всегда есть великая ошибка, а всякая ошибка всегда чревата всякими последствиями. Так было и здесь.

Если в первой половине решения была несправедливость по отношению к «Габиме», то во второй половине вопроса была совершена совершенно недопустимая ошибка. Там поставлен вопрос: «Какой язык будет языком искусства в данной нации?» Это кто уполномочил? Посмотрите в конституцию советской власти, имеет ли на это право Центротeatр — решать, какой язык искусства будет у нас? К этому решению еще не пришли все еврейские левые партии и точно так же писатели — какой язык будет?

Как можно сказать, какой язык останется, какой исчезнет?

Кто дал право Центроттеатру говорить, какой язык будет языком искусства у нас? И когда мы увидели, что вопрос поставлен на неправильные рельсы, тогда «Габима» в моем лице запросила: «Позвольте, спросите наших отцов, наших писателей-идишистов, спросите наших скульпторов и музыкантов, что шепчут они и на каком языке шепчут, когда творят? Спросите, и они ответят и решат большинством голов».

Вот эту вторую ошибку я также ставлю сегодня перед театральной Москвой. И также приглашаю еврейских писателей, еврейских музыкантов, еврейских скульпторов и художников сказать свое слово тем, кто раньше не хотел нас слушать.

Что такое «Габима», откуда она явилась, почему она существует? Словом, нужно сказать, что такое «Габима».

Точно я не сумею вам сказать, что такое «Габима», как нельзя рассказать словами, что такое весна? разве можно рассказать, что такое любовь? разве можно рассказать, что такое искусство?

Я бы сказал, что «Габима» есть стремление нашей души. Для нас «Габима» есть весна, весна после долгой суровой зимы, для нас «Габима» — это взлет нашего духа после долгой зимы, это следствие раскрепощения нашего духа, это следствие революции духа. Это есть для нас «Габима».

Я думаю, что словами это трудно рассказать. Но если я попытаюсь моими бедными средствами рассказать, откуда явилась «Габима», то, может быть, вам будет понятно, почему она существует, если нужно доказывать, что дважды два — четыре.

Было время, это сто пятьдесят лет тому назад, когда существовало мнение о еврейской бездетности в искусстве. И действительно, на первый взгляд может казаться, что это так. Когда мы берем наши иностранные книги по искусству и начинаем перелистывать век за веком и столетие за столетием, мы видим, что, действительно, как будто мы не участвуем в мировом искусстве. Действительно, это выходит [так] на первый взгляд, — потому что с тех пор, как впервые величайшие музыканты, великие импровизаторы и артисты, будучи тогда левитами, повесили свои арфы на ивах, оборвалась их песня, и больше их в искусстве не слышно было.

Дальше мы увидим, что это происходило по следующим обстоятельствам. Музыкант может петь и творец может творить, только будучи свободным. Разве может художник творить так, как ему приказывают? И вот они, как настоящие

художники, поняли, что нельзя петь и играть по приказу, повесили свои арфы на ивы, ивы заплакали, и песня оборвалась. Всемирный завет был дан художникам навсегда: отныне не петь до тех пор, пока не будут свободны, и не творить до тех пор, пока художник не будет сам собою. И когда мы берем книгу жизни и перелистываем ее лист за листом, век за веком, столетие за столетием, тогда мы видим, что, действительно, мы не участвовали в искусстве, так как творец не творит до тех пор, пока не сделается свободным.

Но это только на первый взгляд. На самом деле в самой гуще, в неведомых низах, в неведомом, незримом месте все [оставляет] свой осадок. Он, этот осадок, сохранялся, что-то накапливалось, ибо мы знаем, что ничто не пропадает даром, всегда что-то остается, тем более не может пропасть ни один вздох человеческий, ни один стон народа. И каждый вздох, каждый стон, каждая слеза, каждый крик души, будь это радость или печаль, все это собиралось неведомой рукой и накапливалось капля за каплей в неведомой чаше. И однажды эта чаша наполнилась, и в ней таким образом накопился материал для будущего народного творчества. Этот источник искусства хранился в неведомом чертоге, ключа от которого мы долго не видели. И потому на первый взгляд казалось, что наш народ не участвовал в искусстве. А между тем источник накапливался, все это было — и является — неисчерпаемым источником для народного творчества.

Мы берем вторую страницу истории: евреи в Испании.

Тут начинают развиваться все художества, развивается еврейская поэзия, появляется такой поэт, как Иегуда Галеви, который до сих пор имеет всемирное значение в поэзии. И это не мое личное мнение, это мнение такого поэта, как Гейне, который сказал, что в тот момент, когда родился Галеви, Бог так обрадовался, что поцеловал его, так что это был человек искусства и само искусство, и был дан совет каждому изучить язык, чтобы иметь счастье читать поэзию этого человека в оригинале.

В это время расцвета поэзии мы как будто видим, что тут как будто [была] попытка нарушить завет о молчании, снять арфу и начать петь и играть. Но вот приходит мрачная эпоха инквизиции. Опять мы видим как прерывается песня. И опять мы видим, что как будто не участвуем во всемирном искусстве. Но даже в эту мрачную эпоху накапливается материал, который дает сама эта мрачная эпоха. Опять музыканты, композиторы, художники, скульпторы и писатели получают неисчерпаемый источник для своего творчества. До нас до-

ходят книги, написанные несколько столетий тому назад. Из них мы видим, что и в то время были писатели и художники, которые купаются в этом источнике, они пишут, они творят, они мечтают о лучшем, светлом будущем. Они воплощают те идеи, которые охватывают и могут интересовать всех на земном шаре — я говорю о тех писателях, которые дошли до нас из этой мрачной эпохи, — они пишут, они поют, они творят.

Ибо искусство, развившееся в наши дни, является синтетическим выводом всего народного творчества, с одной стороны, искусства, пришедшего от прошлых веков, с другой стороны — от модернизма.

Когда я говорю о [Эрденко], так этот художник выражал не только настроение еврейского племени, это мировое выражение мировой скорби. Всем известно, что Л. Толстой зарыдал как ребенок, когда слушал скрипача Эрденко, исполнявшего гениальное художественное произведение, потому что он почувствовал настоящую мировую скорбь.

Мы идем дальше, когда в эпоху Просвещения евреев заколачивали в гетто. Может быть, в гетто можно было творить и участвовать во всемирном искусстве? И тогда, конечно, нельзя было, и тогда была мрачная эпоха. Но и в гетто, и по всему миру собирается материал, из которого опять черпается источник для творчества. Мы видим, как писатели и художники после двенадцати часов по ночам сходятся со свечами в руках, и поют, и пишут, и говорят — им приказано петь так, чтобы никто не слышал, они не могут рыдать так, чтобы все слышали. Но эти вздохи, которые доносятся до нас оттуда, и эти слезы, которые были пролиты там, они накапливались в неведомом чертоге, который тоже есть источник для народного творчества.

Возьмите духовную жизнь, религию. Посещение синагоги, исполнение «Песни Песней» было для древних евреев их театром. Когда пришла королева Сабад и каждую пятницу они читали на своем языке свои молитвы еврейским массам, то в то время это было их театром и в полном смысле этого слова. И когда все приходили туда и хором пели и прославляли королеву Сабад, то это было началом коллективного творчества. И когда захотели слушать кантора — ибо кантор мог стать полным начинанием театра, от него мог пойти настоящий театр, — тогда жители местечек, которые зарабатывали двадцать копеек в день, не могли обойтись без кантора, ибо они уже были так воспитаны, что заслушивались пением кантора в субботу, и не было особенной редкостью, ко-

гда приглашался кантор из другого города, кантором восхищались, кантором восторгались не меньше, чем теперь Шаляпиным, — уже тогда чувствовали элемент театральности, который продолжал развиваться. Я говорю о канторе, это был среди них такой художник, каких мы теперь среди артистов почти не встречаем. Он мог в течение пяти часов так владеть публикой, что ни один артист и мечтать [об этом] не может. Он увлекал публику не только музыкально, но вместе с ним вся публика вообще в течение четырех-пяти часов пылала и надеялась, что наступит лучшее будущее, придет истинная правда, наступит свобода, тогда и будет настоящий театр. Все это есть источник творчества, все это могло дать начало театру, и многие канторы могли выступать и уходили на европейские сцены. Постепенно многим стало тесно в гетто, они не могли ждать, и уходили, и в течение сорока лет окончательно опровергли мнение, что мы бездетны в искусства, так как к тому времени выдвигаются самые лучшие имена самых лучших представителей искусства, украшение как в литературе, так и в других отраслях. В театре выдвигаются имена Ки-на, Рашели и так целая галерея вплоть до театрального деятеля Макса Рейнхардта, которые известны как в России, так и в других странах.

В России им было очень трудно пройти, и тем не менее очень многие еврейские артисты и художники явились украшением русского искусства и в течение сорока лет окончательно опровергли мнение о бездетности еврейского народа в искусстве. Может быть, скажут, что были единицы, а что народ как таковой жил вне искусства и — как раб — в искусстве был нуль. При всех тех условиях, которые мы видим в прошлом, все-таки это было не так. И когда мы проверяем тогдашнюю эпоху, то мы видим, с каким отчаянием и неверием вперемешку с верой говорит поэт Гордон, который не мог предвидеть, что этому рабству придет конец. Он говорит, что он тужит, потому что, может быть, он последний певец, может быть, его читает последний читатель. Он не знал, что приходит конец зимы, но он чуял, что это последний момент ночи, ибо сейчас, после него, мы видим, как начинается настоящий ледоход после зимы, такой взрыв, такое стремление и такой переворот в искусстве, какого еще не бывало.

В настоящее время еврейское искусство вплетается в мировое искусство, и мы видим, что скульптор Антокольский лепил Христа, а теперь скульпторы лепят Мессию, который может прийти каждый день, чтобы спасти человечество, за-

кованное в кандалы. И в это время мы видим такие произведения, которые заставляют наше сердце биться, руки сжиматься, и мы видим, что народ, который был до сих пор в цепях, теперь стоит и ждет, что он вот-вот освободится. И мы видим, что после Левитана на еврейской улице стали появляться знаменитые люди, знаменитые композиторы и художники, которые почуяли ледоход. Появились такие деятели, как Бялик, Винцель и целая плеяда молодых людей. Это, собственно, и есть ледоход. Так было во всех искусствах, так как искусства — братья. И за последние двадцать лет у нас появилась такая плеяда поэтов, художников, какой мы не имели за последнюю тысячу лет. Эти поэты и литераторы нашли ключ от неведомого чертога, который веками был закрыт, и каждый художник через невидимый вход заходит в этот чертог, и там творятся такие великие произведения, как произведения Бялика, которые играли большую роль в революции еврейских масс. Ибо мы были рабами до него, и именно он вызвал революцию среди еврейских масс, не менее, чем [нрзб.], чем Медведев, чем Барнай, чем братья Лишины. Все они смогли вывернуть народ наизнанку и показать всю его внутреннюю сущность.

Как логическое следствие великого ледохода появляется «Габима». Я думаю, что сегодняшней день будет иметь большое значение и, может быть, он не случаен. Теперь «Габима» является тем жертвенником, на алтарь которого несут все художники жертву своего духа. В «Габиме» работают скульпторы, писатели, музыканты, в ней участвуют художники.

Но когда теперь приходят к нам и вмешиваются в наше дело, — и это не случайно, а действительно хотят перерешить вопрос: какой язык будет приспособлен для искусства, на каком языке должен художник говорить, — тут я обращаюсь к театральной Москве и к еврейским писателям, скульпторам, музыкантам и художникам, еврейским идишистам и спрашиваю: знают ли они, что с нами будет, что с нами хотят сделать? Это не только вопрос «Габимы». Вы сами чувствуете, что тут затрагивается общий вопрос.

Принесет Бялик или другой какой-нибудь писатель трагедию, то — когда ее придется зарегистрировать — цензоры наших мыслей могут сказать, что это не нужно, что это реакция, что это контрреволюция. Если наш скульптор, почуяв полет своего духа, захочет лепить пророка, потому что он работает в такую эпоху, когда ему захочется лепить пророка, если это будет не Антокольский, а наш рабочий Идке, то ему не дадут глину, не дадут возможности работать, по-

тому что глина понадобится для того, чтобы законопатить окна в тех многочисленных школах, которые закрыты и вновь не открываются. (*Аплудисменты.*)

Вы знаете, что хотят с нами сделать. Знайте, что теперь революция на баррикадах кончается и начинается настоящий праздник творчества, начинается революция духа, и начинается настоящий праздник. Но когда настанет этот праздник творчества, то этот праздник будет устроен для всех, но не для нас, а мы останемся за бортом. Если готовится Первое мая, мы хотим, чтобы все участвовали в этом Первом мае, а если этот народный праздник не будет одинаковым для всего народа, то это не будет праздник народа, а будут похороны Первого мая. А мы хотим настоящего праздника, мы хотим снять арфы с ив, мы хотим запеть наши песни, которые так долго не пели, мы хотим выступить со всеми, мы не можем заставить всех наших писателей, музыкантов, скульпторов далее скрывать свои мысли, а хотим призвать их, чтобы они сняли арфы с ив, и пошли и провозгласили народный праздник, и приняли в нем участие. А нам это не удастся.

Театральная Москва, знайте, что мы хотим отбросить старое мировоззрение, геттовское мировоззрение. Теперь наше мировоззрение есть следствие всей нашей культуры. Теперь мы не можем так жить, [как прежде]. Теперь другое время. Теперь все раскрепощается, все освобождается. Теперь не будет время Кина и Барная, не будет время Леонидова. Теперь идет время по другому руслу. Теперь время другое и наши глаза другие, мы иначе смотрим. Когда было создано произведение «Моисей» Микеланджело — это гениальное произведение гениальнейшего поэта в мире, — то оно было создано сквозь призму одного мировоззрения. «Моисей» еврейского художника будет другим, потому что и учение Бялика возбуждает другие чувства, потому что в искусстве прошло известное время — после того, как искусство существовало под знаком язычества, после того оно прошло под мировоззрением христианства, и другие идеи проникли в искусство; и теперь другие идеи проникли в искусство, и в еврейском мировоззрении настанет новое время, ибо теперь мы нашли ключ от неведомого чертога, где веками накапливал народ творчество в искусстве. Это не религия, [которая с искусством] во многом расходится, но народу нужно и то, и другое, ему нужно все, что привлекает, украшает и дает другие оттенки жизни. И все, чего мы можем достигнуть, это будет только плюс к мировому искусству.

Мне хочется сказать еще несколько слов Центротеатру.

Я не буду спорить с членом Центротеатра Малининым, который был до того узок, что сказал, что наш язык то же [самое], что церковно-славянский. Малинин знает, что этого [церковно-славянского] языка в настоящее время нет и ни один писатель, ни один поэт не пишет на этом языке. Нет ни одной школы, а в социалистическом обществе в особенности, нет ни одной гимназии, ни одного детского сада, ни одного культурного учреждения, где бы преподавали на церковно-славянском языке. Он это прекрасно знает.

Но меня поразило, когда председатель Центротеатра Луначарский сказал, что спектакль на древнееврейском языке напоминает ему что-то на латинском языке. Если председатель будет рассуждать так, то мы, «Габима», не можем молчать, и с нами не будут молчать все те, кто пережил внутренний переворот, кто почувствовал возрождение. Мы спросим Луначарского: вы — великий революционер (а он лично — великий художник), знаете ли вы, как вы обожгли нас этими словами, [нас,] раскрепощающихся? Знаете ли вы, как вы наших художников обожгли и на редкость обидели наш дух, всех нас?

Я думаю, что товарищу Луначарскому самому известно такое чувство, я думаю, у него сердце замерло и душа сочилась кровью, когда стены Кремля были разрушены в боевой схватке двух эпох. Как, вероятно, он был обожжен этим осквернением и не мог спокойно смотреть, пока стены эти не были поправлены и не был водружен флаг русских революционеров, тот красный флаг, под которым объединяются тысячи обиженных и тысячи раскрепощенных!

Так же, как он, мы не успокоимся до тех пор, пока нашим художникам и писателям не будет предоставлено право творить на том языке, на каком они хотят, и не успокоимся до тех пор, пока у нас не будет свободы, такой свободы, какую имеет флаг на Кремле.

У нас есть внутри два течения, и поскольку эти два течения идут из настоящих недр народа, то есть из настоящих еврейских масс, поскольку мы сами это знаем гораздо лучше, чем Диманштейн и Страшун, и на еврейской улице мы с такими отщепенцами не справляемся [даже и не боремся]. Но в данном случае чуяла ли театральная Москва, чует ли театральный мир, что [мы] просим слова во всемирном искусстве, мы просим места в искусстве во имя принципа, согласно результатам нашего искусства.

Наши еврейские художники, писатели, скульпторы, музыканты! Мы хотим вместе с вами принять участие в творчестве новой эпохи, тем более, что этого остановить никто не может, ибо ведь ледоход — это есть неуклонное течение.

Давайте сговоримся. И дайте ход этому течению! Дайте возможность работать тем людям, которые теперь являются освободителями мира, так как мы сейчас делаем ставку на весь мир. Если принцип самоопределения национальных меньшинств есть реальный факт, тогда дайте им жить! Ибо до сих пор мы существовали смазочным маслом для всемирного искусства. Теперь мы так жить не можем! Мы хотим повторять и будем повторять наш лозунг: «Дайте жизнь!» Ибо мы хотим существовать так, как можно существовать в освобожденном мире! (*Аплодисменты.*)

Председатель: Так как докладчик закончил, то предлагаю перейти к прениям. Записалось двадцать два оратора. Часть из них была объявлена ранее, а часть заявила о себе записками. Чтобы дать возможность всем высказаться, я предлагаю поступать так: дать слово одному оратору из одной группы и одному из второй группы. Теперь относительно количества времени. Если будут говорить по десять минут, то получится двести двадцать минут, то есть четыре часа. Поэтому я предлагают ограничить время. Есть два предложения: пять и десять минут.

Оратор с места: Сколько ораторов записалось до сегодняшнего вечера?

Председатель: Восемь.

Оратор с места: Мы подали список в шесть человек. И, может быть, еще есть группа. Тогда можно давать высказаться отдельным ораторам от отдельных групп, тогда можно давать по двадцать минут.

Председатель: Поступило предложение прекратить запись ораторов. Принимается большинством. Запись прекращена.

Оратор с места: Вопрос настолько всех интересует, что театр переполнен и надо было [бы] диспут продолжить еще на один день.

Председатель: Мы сделаем перерыв и в перерыве сговоримся. Может быть, группы сговорятся о выступлении отдельных ораторов, и таким образом сократится список записавшихся. После перерыва и решим, сколько кому дать времени.

Оратор с места: Я против такого предложения, потому что благодаря этому весь диспут получает политический характер, а не художественный. А мы пришли не для того, что-

бы слушать политические споры, а чтобы знать мнение театральной Москвы относительно еврейского театра. Предлагаю высказаться всем ораторам в порядке записи.

Председатель: Есть два предложения, одно — вести прения в порядке записи ораторов, а другое — давать [слово] одному оратору из группы объявленных ранее в афише и в очередь одному из вновь записавшихся. Я буду голосовать оба предложения.

Оратор с места: Когда человек идет куда-либо, то он знает, на что он идет. Я видел афишу и знаю, что шел слушать определенных ораторов. Поэтому предлагаю дать высказаться всем оппонентам, объявленным ранее в афише.

Председатель: Кто за то, чтобы сначала были выслушаны ранее объявленные ораторы? Большинство. Кто за то, чтобы выступали по очереди ораторы одной и второй групп? Меньшинство. Значит, я вынужден предоставить раньше слово тем, кто записался ранее сегодняшнего вечера.

Оратор с места: Если восемь человек будут говорить долго, то и мы требуем, чтобы нам было предоставлено время сказать, и требуем то слово, которое было обещано Таировым.

Председатель: Если мы сейчас будем очень долго спорить, то ни один оратор не выскажется. Позвольте сделать так: с одной стороны, я должен выполнять волю собрания и дать высказаться ранее записавшимся, а с другой стороны, я ручаюсь, что дам хотя бы части из вновь записавшихся возможность сегодня же высказаться. До того я не закрою диспут.

Перерыв.

Председатель: Ораторы собрания, идя навстречу желанию части публики и желая прежде всего полного беспристрастия на сегодняшнем диспуте, согласились на то, чтобы ораторы чередовались — двое со стороны ранее записавшихся, один со стороны вновь записавшихся. Слово предоставляется в течение десяти минут.

М.И. Литваков: Товарищи и граждане! Мы выслушали довольно продолжительный доклад, собранный из разных частей. В этом местническом докладе говорилось и о том, что было десятки лет тому назад. Доклад заимствован из старых номеров юношеских журналов и газет, из которых взяты кусочки сионистского толка, и все это пропитано мелодекламацией и всякими вздохами по адресу театральной Москвы, которые где-то витают. Тут говорилось и о бездетности еврейского искусства, и в то же время театральной Москве хотят все время преподнести сионистское учение. (*Аплодисмен-*

ты.) Начал оратор за здравие, а кончил за упокой. В чем состояла первая часть собрания? Оратор сказал, что мы должны ругать Луначарского за то, что он ставит препятствия предприятиям гражданина Цемаха, а затем покончил оратор тем, что ставятся политические перегородки, и определил, что такое самоопределение и то, что, само собою, политика. Потом начинается экскурсия в гетто, о том, как повесили свои арфы на ивы и о каком-то неведомом чертоге. Тут смесь всего. (Шум.)

Председатель: Если вы будете мешать оратору, то я прибавлю ему время.

М.И.Литваков: Я хочу сказать, что все то, что нам тут преподнесли, не имеет никакого отношения к диспуту о «Габиме». «Габима», может быть, действительно прекрасный театр. Может быть хороший театр и на древнееврейском, и геттовском языке, никто не станет этого отрицать. Но тут дело все в том, что в связи с постановлением Центротейатра тут стоит политический вопрос, и пусть нам не втирают очки. Будет ли то советское государство и диктатура пролетариата или диктатура демократии — вопрос ставится принципиально: должно ли государство субсидировать театр на древнееврейском языке, который совершенно никому не понятен. Я лично начал свою литературную деятельность на трех языках и писал на древнееврейском языке. Не пугайтесь, мы знаем и Галеви! Но тут дело не в этом, тут поставлен очень конкретный вопрос: кто до советского строя субсидировал «Габиму»? Сахарозаводчик Златопольский. Это из той компании, которая теперь имеет большое отношение к Сухаревке. (Шум.) Я повторяю, что гражданин докладчик очень ловко построил свой доклад. Но в то же время он бессодержателен настолько, что о нем говорить не приходится. Это просто политический подход в связи с постановлением Центротейатра, но на самом деле он к искусству никакого отношения не имеет, и, слушая этот доклад, можно только вспомнить слова Горького, что «не всякому грамота полезна».

Председатель: Я прошу члена коллегии Центротейатра тов. Тихоновича огласить поданную записку².

В.В.Тихонович: (читает).

Я.И.Новомирский: Товарищи, я присутствовал на том заседании Центротейатра, на котором было отказано «Габиме». Я именно один из тех троих, которые голосовали за «Габиму». Товарищи, мне не стыдно, а наоборот, я страшно этому рад. Горжусь этим настолько, что сейчас позволю себе кратко пояснить, почему я счел нужным голосовать «за».

И коммунисты, и анархисты вряд ли заподозрят меня в страсти к еврейской публике, а к той, которую вы вспомните в связи с Сухаревкой, я никогда никакого отношения не имел. В этом решении есть принципиальная ошибка, и я надеюсь, что вы вместе со мною попытаетесь пересмотреть этот интересный вопрос. Здесь говорил товарищ Цемах о том, что Луначарский очень огорчил его тем, что чуть не первый поднял руку против «Габимы», так, товарищи, огорчил, точно ударил. Мы все знаем Анатолия Васильевича Луначарского. Это человек не только высокоинтеллигентный, но и человек необычайно широкого размаха и горячо отзывчивый, способный зажечься сам идеей, в которой есть крупинки идеальной эстетики и красоты. И спрашивается, почему Анатолий Васильевич, не колеблясь, подал сигнал к тому, чтобы отвергнуть просьбу «Габимы»? На этот вопрос, мне кажется, товарищ Цемах ответа себе не дал и вам не мог объяснить. Разрешите мне, близко знающему Анатолия Васильевича, разобраться в этом вопросе. Когда члены Центротeatра подняли руки против «Габимы», мне кажется, ни один из них не думал утверждать, что эта студия недостаточно художественная, недостаточно заслуживает поддержки государства. Правы те из товарищей, противников «Габимы», которые говорят, что в значительной степени это вопрос политический. Действительно, мое глубокое убеждение, что все-все голосовавшие против «Габимы» по политическим причинам голосовали против. Голосовали против и поднимали руку не против студии, а поднимали руку против целого определенного культурного течения, представителями которого являются, по мнению Центротeatра, основатели «Габимы», [и] исходя из следующих убеждений, что коммунизм противоречит этому течению. Многие думают, что между гебраизмом и коммунизмом лежит целая пропасть. Я в эту пропасть не верю, я ее не вижу. Когда я сидел в тюрьме, я имел возможность ознакомиться с древнееврейским языком. Пока я не ознакомился с ним, я предполагал совершенно другое, и теперь держусь иного взгляда, чем тот, которого держатся коммунисты. Разрешите мне, товарищи, для иллюстрации этого напомнить один маленький эпизод из собственных впечатлений. Случайно в то время, когда я сидел в тюрьме (я имел удовольствие там пробывать порядочно), мне попала книга Оскара Уайльда на русском языке, которую вы все, вероятно, знаете, она говорит о лжи³. Прочел эту историю и был положительно поражен основной мыслью ее. Мне казалось невероятным, чтобы можно было серь-

езно говорить и восхвалять ложь как источник радости в искусстве. Я совершенно не мог себе представить, чтобы можно было искренне поддерживать основную мысль. Вот какое было первоначальное впечатление, которое получил, когда читал эту книгу по-русски, так мне казалось это фальшиво, неправильно, и я поражался, каким образом писатель мог проводить такой взгляд. Через короткое время мне попалась эта же книга в английском оригинале, и, к стыду своему, я должен сказать, что тут во мне произошел полный переворот. Не соглашаясь в окончательном итоге с идеей, я стал ее понимать. Секрет был в том, что я читал книгу в оригинале.

Оратор с места: Я полагаю, что председателю необходимо обратить внимание на речи ораторов. Принцип сегодняшнего диспута — искусство, а если и в дальнейшем ораторы будут выступать с эпизодами [из своей жизни], а публика будет требовать речи по искусству, то получится диспут хаотического характера. Я полагаю, что председателю необходимо останавливать ораторов и лишать слова, если они будут говорить не по вопросу.

Председатель: Я, товарищ, не считаю, что предыдущий оратор говорил не на тему. Он говорил на тему.

С.М.Волконский: Вопрос, по которому мы приглашены высказаться, можно рассматривать с разных сторон. Считаю своей обязанностью и долгом с первого слова заявить, что к искусству я могу подходить только с точки зрения чистого искусства, так же, как ко всякому человеку я прежде всего могу подходить только с человеческими чувствами. Если вы вплетаете в искусство какие-то политические, партийные, классовые соображения, то я бы сказал, что это заблуждение, так точно, как если бы я, вращаясь среди людей, стал подходить к людям с той же классовой и партийной точки зрения, как многие люди подходят ко [мне], то я бы сказал, что это бесчеловечно. Поэтому буду говорить об искусстве, подходя к вопросу с точки зрения чистого искусства.

Два слова о моем знакомстве с «Габимой». Когда я, презренный буржуй, народный кровопийца, в солдатской шинели в пять часов утра вышел пешком из уездного города, где сорок пять лет жил, занимаясь просвещением и благотворительностью, и пошел в Москву с котомкой белья в одной руке и котомкой книг в другой, и когда я пришел в Москву, то одним из первых приглашений читать лекции и заняться уроками было приглашение от «Габимы»⁴. Я должен сказать, что из всех студий, с которыми мне пришлось познакомиться, — а прошли предо мною и сам я прошел че-

рез очень многие — из них «Габима» была самой серьезной из всех. Такого вдумчивого, сознательного, принципиального и дисциплинированного отношения к своему делу я ни в одной, к сожалению, больше студии не видел. Обычно наши студии [находятся] в очень плачевном положении, и я от многих из них отказался, несмотря на высокое положение этих студий в театральном мире. К сожалению, в наших студиях как раз царит обратное настроение тому, которым отличается «Габима». В наших школах наблюдается дряблость, монотонность, скука. Когда я приглашаю сделать ударение, дать интонацию, говорю девице: «Да ударьте кулаком, тут нужно проявить горячую вспышку!» — девица оборачивает ко мне свои глаза и говорит: «Я люблю полутона!» Вот настроение в наших школах. Мы еще ничего не знаем, но мы уже выбираем, мы еще ничего не умеем, но мы уже предпочитаем. То же положение и в нашем театре. Под впечатлением нынешнего репертуара, дряблого, пессимистического (Андреев, Чехов) развилась какая-то безъязыкость, дряблость. Люди боятся поднять голос, дать свободу своему телу. И целый контраст мы видим в студии «Габима». Вы там увидите жертвенник, который пылал и продолжает пылать. И там я видел и вспышки, и падения, и всплески, и замиранья человеческого духа. Я слышал здесь и ужас, и возмущение, и покорность, и гордость, и глубокое покаяние. Все это тем более удивительно, что все это передается на языке и такими словами, которые я не понимаю. В этом языке есть что-то особенное, что я бы назвал музыкальностью, это, например, переходы и переливчатость от одного настроения к другому. Это было изумительно. Первая сцена спектакля, который я видел, представляет собою базар⁵. Там это было сделано изумительно. У автора этого нет. У автора сказано, что есть базар, предполагается, что купцы толкаются, ругаются. Но в результате того, что дали режиссер и те, кто играют, этот спектакль дает нечто удивительное. Тут получается то, что можно назвать хоровым принципом, к которому стремились и стремятся привести Вячеслав Иванов и Луначарский. Они говорят, что нужно воскресить хоровой принцип, которого нет в нашем репертуаре, которого не было. А тут вы все время чувствовали этот принцип и в смысле театральности, и в смысле воспитательном, потому что только путем хорового действия, путем жертвы личностью в пользу общего могут быть достигнуты мировые реформы и на сцене может быть достигнуто впечатление от народных сцен. Так впечатление было достигнуто и в этом спектакле.

Под конец же укажу на то, что этот спектакль идет на древнееврейском языке, и все говорят, что этот язык никому не знаком и в театральном мире неизвестен. К сожалению, в России часто высокие спектакли и впечатления давались на иностранных языках. Вспомните Рашель, Муне-Сюлли, которые играли на французском, Росси — на итальянском. Самые великолепные спектакли давали Элеонора Дузе и Сара Бернар. И впечатление получалось не потому, что это было на иностранном языке — это второстепенное, — а дело в том, что вкладывается в слова, что человек вдыхает, в игре артистов. Это больше, чем язык, доходит к сердцу и душе человека. Такое же впечатление получается и в «Габиме».

Для того чтобы закончить вопрос о языке, чтобы указать, какое малое значение имеет язык, и в то же время говоря о культурном значении древнееврейского языка, можно вспомнить стихотворение Фета, в котором он говорит, что никто не может сказать, на каком языке разговаривают лилии и их подводные корни⁶. Кто скажет, из каких глубин искусства идет то действие, которое из глубокого прошлого принесено наружу и показано на сцене «Габимы»? В настоящее время, когда слово «искусство» у всех на устах, людей, которые интересуются искусством, которые протягивают свои руки, чтобы чего-то достигнуть, не должны отталкивать, а должны помочь наиболее талантливым и наиболее способным дать возможность работать и должны дорожить теми достижениями духа, которые нам остались от прошлого. Сейчас мы живем — в смысле искусства — во время поверхностного отношения к искусству, поэтому нужно дорожить и уважать корни прошлого, а корни древнееврейского языка глубоки.

Б. Плавник: Многоуважаемое собрание, когда я слушал кино-сладкую мелодекламацию Цемаха относительно театра, то я вспомнил разговор крещеных евреев, в котором они друг другу рассказывают, почему они крестились. Один говорит, что крестился потому, что у него была любовь, другой — потому, что у него не было права [на] жительство в Москве, а третий заявляет, что он крестился по убеждению. На это окружающие евреи заявляют этому третьему: «Ты, пожалуйста, рассказывай это христианам, а нам, евреям, ты не ври, потому что мы прекрасно знаем, почему ты крестился». И весь этот доклад на тему о каком-то романтизме еврейских масс Москвы — совершенная выдумка, ерунда. К театру «Габима» на древнееврейском языке благоволят только неевреи, а может быть, только воспитанные интеллигенты, может быть,

очень образованные и интеллигентные князья и другие... (*Крики: «Хам!»*. Шум.)

Глубокие народные массы этого языка не слышат. Я должен заявить, что мы против «Габимы» как таковой абсолютно ничего не имеем, если же угодно играть на языке, который никто не понимает... (*Крики: «Ложь!»*) Если в этом аде есть хотя бы часть атеистов, то вы не будете возмущены, когда я скажу, что девяносто пять процентов еврейских масс этого языка не понимают. Это знает всякий и каждый, бывший на еврейской улице, а все русские интеллигенты и евреи, которые вам верят в этой области, они глубоко ошибаются. Я считал бы преступным лишать субсидии «Габиму», если бы она являлась докладчицей великих истин народа — но чтобы ее могли понимать. А если на еврейской улице под флагом какого-то искусства, какого-то просвещения несут что-то такое, чего масса не хочет и в чем не нуждается, то я буду протестовать.

Вы слышали этот великолепно построенный рассказ гражданина Волконского о том, какие великолепные спектакли бывали в Москве на иностранных языках, когда играл Муне-Сюлли на французском языке. Еще спрошу вас, а кто бывал тогда в московских театрах? Помещики, князья, Челноковы и генералы, которые великолепно все знали европейские языки.

Но когда вы знаете, что двадцать пять процентов еврейских эмигрантов возвращались из Америки, потому что они не умели расписаться на своем языке, когда вы имеете перед собой неграмотную массу... (*Шум.*) Гражданин Волконский может восхищаться этими спектаклями, но пусть гражданин Цемах, вместо того чтобы докладывать свою мелодекламацию, пусть лучше вспомнит статистику немецких эмигрантов, которую гражданин Волконский прекрасно знает. И по ней видно, что такое еврейские массы — это есть широкие народные массы, которые нам всем дороги, но не дороги господам Цемахам. Точка зрения национального самоопределения никак не нарушается. Если хочет «Габима» существовать, пожалуйста. В Москве есть очень много людей, имена которых великолепно известны в Отделе по борьбе со спекуляцией и в МЧК, и они дадут вам... (*Шум. Крики: «Вон!»*, «Хам!») Рабоче-крестьянская власть, представители которой принадлежат к той фракции, к которой принадлежит и гражданин Цемах... А ему пишут во французских газетах, что он должен поддерживать Деникина, а не советскую Россию. И когда он требует наши кровные народные деньги, рабо-

че-крестьянские деньги, то мы знаем, что он не должен получить ни одной копейки, потому что рабоче-крестьянская власть знает, каким должен быть освобожденный революцией народный театр. Он должен быть народным, а не интеллигентским. (Шум.)

Председатель: Предупреждаю совершенно серьезно в последний раз, что если и дальше диспут будет идти по такой линии, то я диспут закрою на основании двух своих прав, как председатель данного собрания и как председатель правления Камерного театра, ибо я не могу допустить в стенах Камерного театра...

Б. Плавник: Я вторично возьму слово. Я считаю, что в данном случае собрались говорить не только о «Габиме», но вообще об искусстве. И только потому, что Цемах затронул вопрос о субсидиях, потому это сейчас стало темой...

В. М. Волькенштейн: Я буду говорить как писатель и как человек театра. Как писатель, я буду говорить о чистом искусстве. Я нахожу, что в атмосфере нашего времени не надо быть коммунистом, но надо быть революционером, надо быть в жизни человеком, надо жить, страдать и умирать, чтобы дать то искусство, которое нужно теперь. Когда я читаю перевод Бялика, я вижу, что в нем поддерживается революционная линия. Это сказывается во всем. Я чувствую в нем настоящий пафос настоящего времени. Когда иду в театр «Габима», я там вижу настоящий пафос, то, что поднимает людей, поднимает дух человеческий. А когда я читаю повести и рассказы Абрамовича, то мне кажется противной жизнь местечка, потому что это искусство мелкобуржуазное и в нем ничего интересного не вижу. Сейчас слишком много людей проникли в неведомый чертог, но не говорите, что это искусство — революция. Дело не в той программе и не в тех разговорах, которые предполагаются по этой программе, дело в том духе, который творит данное искусство и язык.

Как человек театра, я думаю, что весь этот диспут основан на крайнем недоразумении, ибо дело совершенно не в языке. Посмотрите, как театральные люди, знакомые с театром, подошли к этому вопросу, посмотрите, с какой стороны они посмотрели на это. Театр — это не язык и даже не литература. Театр прежде всего есть стихийное притягивающее действие, есть психологическое воздействие на душу, которое может беспрекословно влиять, будучи немым. В театре может быть гениальная немота, так как театр есть не прелесть слова, а прелесть динамического действия, сценических положений.

Правильно сказал товарищ Волконский, говоря, что наилучшие талантливые артисты давали спектакли в России на иностранных языках и все-таки влияние их было огромно. Мы слушали Шекспира в отвратительном переводе, но он нас потрясал. Все помнят изумительные спектакли Элеоноры Дузе, язык которой редко кто понимал.

Можно получить грандиозное впечатление от пантомимы, а товарищ Цемах говорил, что у них в театре готовится пантомима. В театре «Габима» спектакли ставятся режиссерами, которые не знают древнееврейского языка, и тем не менее стихийное действие не отпускает внимания зрителя на этом спектакле. Когда я чувствую, я чувствую заодно с теми, кого я смотрю. Я могу впиваться в прекрасное зрелище, если даже не понимаю ни одного слова. Но если на жаргоне сыграют плохой спектакль, мы будем протестовать. Я утверждаю, что язык имеет второстепенное значение. Гениальный актер может читать таблицу умножения так, что вы будете рыдать. Театр в своих основах нем, театр есть действие, театр есть ритм. Знакомые с театром режиссеры подтвердят вам это, и каждый режиссер скажет, что язык в театре всегда на второстепенном плане.

Театр интернационален. Как таковое, искусство своею силою объединяет разные народы. Лев Толстой понятен всем, и в этом прежде всего великое значение искусства. Вот во имя этого великого, в основе своей интернационального искусства я призываю всех стать на эту точку зрения и прекратить диспут на политическую тему. Я повторяю, поскольку дело идет о театре, радуйтесь, что народился еще один прекрасный театр. Забудем пустые распри и будем смотреть на театр, как на такую сторону искусства, в которой действительно нет ни одного момента, идущего от сознательности, от программы.

Л. В. Никулин: Товарищи и граждане, я не понимаю ни древнееврейского, ни еврейского языка. Я интересуюсь только театром и тем, что играют в театре. Если бы на жаргоне можно было представить прекрасное и интересное зрелище, которое бы меня захватило, то я бы так же аплодировал, как аплодировал «Габиме». Поэтому я утверждаю следующее: когда Луначарский сказал, что театр на древнееврейском языке напоминает как если бы играли на латинском языке, то я вам скажу, что если бы нашлись актеры, которые могли бы играть на латинском языке, то это было бы интересно, и это нужно было бы поддержать, чтобы наши дети и внуки могли изучать классиков не по сухим материалам, а по художе-

ственным спектаклям на латинском языке. Так же, как Шекспир, Шиллер понятнее на своем языке, как испанцу понятнее то, что играется на испанском языке. Дело все в том, что то, что играется, должно быть художественно. Почему вы утверждаете, что спектакль на еврейском жаргоне будет понятен большинству? До сих пор в Москве, кроме очень плохих спектаклей на жаргоне, ничего не было.

Дальше много говорят о том, кто поддерживает «Габиму». Всем нам известно, что Художественный театр тоже поддерживали купцы. Но не всякий купец за это дело берется, и в конце концов это не важно, так как мы пользуемся плодами того, что нам дали купцы. Теперь мы экспроприировали это искусство.

Товарищи и граждане, дальше я утверждаю следующее: если вам не дадут жалкие пятьсот тысяч рублей, то театр от этого не прекратит своего существования. Несомненно, он будет существовать. И если бы существовал латинский театр, то и ему нужно было бы дать пятьсот тысяч рублей. В конце концов каждое искусство должно поддерживаться, если оно определено художественно, а не антихудожественно.

Вот главная ваша вина в том, что много миллионов народных денег бросается на всевозможные безобразия. Пятьсот тысяч рублей по сравнению с этим — не деньги, и, несомненно, не стоило приходить за ними в Центротeatр.

Вот ваш позор, товарищи!

(В театре поднимается шум, спорят противоположные партии. Таиров старается водворить порядок, заявляя, что кто не будет поддерживать тишины, того он выставит из театра.)

З.Г.Гринберг: Меня как члена Наркомпроса Таиров не выставит из театра. Декламация товарища Цемаха продолжалась в течение часа. Если бы гражданин Цемах сказал хотя бы одно слово по существу, тогда, может быть — на этом большом собрании есть актеры еврейского языка и представители еврейского языка, еврейская буржуазия — я бы пытался все-таки возражать. Но Цемах, кроме мелодекламации, ничего не дал, и мне приходится полемизировать и отвечать своему товарищу по партии Новомирскому.

Во-первых, он выступил защитником Анатолия Васильевича, которого имеет счастье хорошо знать, и рассказал, что, сидя в тюрьме, читал Уайльда сначала на русском языке и ничего не понял, а когда прочел на английском — воспрянул духом. Он думает, что он открыл Америку. А дело в том, что, хотя товарищ Новомирский коммунист, но и я коммунист, и хотя товарищ Новомирский защищает Анато-

лия Васильевича и в письменной форме может изложить свои взгляды, все-таки «Габима» пятисот тысяч не получит.

Об этом мы и будем говорить.

Нашелся еще один защитник, гражданин Волконский, хорошо знакомый с театром. Он рассказал плавно, что буржуазия (это теперь сторонники Сухаревского рынка) наслаждалась итальянскими пьесами. Очень приятно. А знает ли гражданин Волконский о том, что ни один рабочий не только не ходил на эти спектакли, но даже не смел дышать театральным воздухом ни в Москве, ни во всей стране. А молодой писатель заявил, что ему все равно, на каком языке будет хороший спектакль, пусть хоть на латинском. А товарищ Волькенштейн развил общие взгляды и вопросы теоретические.

А нам интересно посмотреть на это практически. И так как мы знаем великолепно, что такое искусство, то тут мы должны сказать, что под этим искусством товарища Цемаха открывается Учредилка. Если гражданин Цемах говорит о национальном самоопределении, так не ему говорить о национальном самоопределении. Знает ли он, что такое национальное самоопределение при диктатуре пролетариата? А мы знаем волка и в овечьей шкуре, и еврейская улица великолепно знает гражданина Цемаха. Мы знаем, в чем тут дело. Еврейские массы почувствовали, с кем они имеют дело и зачем ставятся спектакли на древнееврейском языке. И поэтому еврейские рабочие вместе с русскими рабочими защищаются от Цемахов и Деникиных. (*Шум.*)

Председатель: Я прошу говорить об искусстве, а не переругиваться.

З.Г.Гринберг: Я и говорю...(*Шум. Не дают говорить.*) Если вы говорите о том, что еврейские рабочие несознательны, то я скажу, что, несомненно, они защищали социалистическое отечество — в том числе и «Габиму» — от Деникина и Колчака. Помимо того, еврейские рабочие гибнут на фронте, а представитель «Габимы», если он представитель рабочего класса... Конечно, нет! Да, рабочих из «Габимы» мы знаем! Молодой поэт Никулин говорит, что все равно на каком языке, но мы... (*Поднимается шум. Ничего не разберешь.*) Товарищи, я хочу сказать, что Цемах и его теплая компания...

Председатель лишает оратора слова.

В.И.Никулин: Мой сын заявил в начале своего слова, что не знает ни еврейского, ни древнееврейского языка. А я знаю и древнееврейский, и еврейский язык и утверждаю, что еврейского театра не было. Я видел Гольдфадена, я видел Адле-

ра и всех игравших на жаргоне, но еврейского театра не видел. Вот почему мы, в то время молодежь, пошли не в этот театр на жаргоне, ибо не было ни еврейского театра, ни литературы, а пошли в русский театр. Когда я, тридцать пять лет прошедший в России, побывавший всюду и видевший евреев на местах (так как я бывал и в Литве, и в Польше, и на Юге, и был близок к еврейству), когда я пришел в первый раз в «Габиму», я не знал, что это за люди и откуда эти люди, но я задрожал лучшими чувствами своей души, ибо я здесь увидел то, о чем я мечтал в грезах. Я увидел зачатки еврейского театра. Я им поклонился, пришел на другой день и просил меня выслушать, и сказал о том впечатлении, о том счастье, которое было дано мне, уже растворившемуся в Тургеневе, Островском, Гоголе и Толстом, растворившемуся за эти тридцать пять лет, которые я работаю. Теперь я должен сказать, что товарищ Цемах ошибся в одном, и потому вся его речь и весь доклад потеряли в многих глазах. Он говорит, что Центротеатр поднял руку на «Габиму». Это неверно, товарищ Цемах. Это не Центротеатр поднял руку на «Габиму», а подняли руки Каины на Авелей, подняли руки свои на своих, брат на брата. А когда председатель Центротеатра, мною глубоко уважаемый... (*Гринберг что-то кричит с места.*) Молчите, Гринберг из Наркомпроса.

[*З.Г.Гринберг:*] Молчите, Никулин. (*Шум.*)

В.И.Никулин: Когда председатель заявил товарищу Цемаху, что он слышал о высоких художественных достоинствах этого театра «Габима», то как же тогда, я вас спрашиваю, как вы и другие коммунисты можете голосовать против «Габимы» только потому, что представители [Еврейского отдела] Комиссариата национальных меньшинств специально пришли заставить Центротеатр лишиться «Габиму» субсидии. Это бесчеловечно, некорректно и не вызывалось никакими обстоятельствами.

Должен вам сказать, больше того, почему я так раздражен против них. Потому что они заявили, что «Габима» — продукт буржуазной контрреволюции и идет против рабоче-крестьянского правительства. Они довели русских чиновников до того, что те заявили, что с такими обвинениями нужно идти не сюда, а на Лубянку. Это позор, — и это вы видите, — когда кровь еврейская льется реками на всех фронтах, — заявлять теперь, что евреям нет места! Я считаю, что тут подняли руку на своих, брат на брата, и Каины пошли на Авелей. (*Аплодисменты и шум.*)

Я.Г.Блюмкин: Товарищи, я выступаю здесь не для того, чтобы поддержать прения о том, по поводу чего одна часть собрания бросает упреки в спекуляции и т.д. Я интересуюсь другими вопросами. Мне кажется, товарищ Новомирский был прав, указав на то, что вопрос лишения «Габимы» субсидий очень серьезен и нельзя подходить к нему только с точки зрения искусства. В этом решении есть известная доля элемента политического, и мне не хочется игнорировать этот политический расчет и соображения. Но я должен коснуться того, что составляет сущность решения этого вопроса. «Габима» лишена правительственной поддержки, государственного покровительства с определенной политической точки зрения и с точки зрения определенной классовой идеологии. Я утверждаю, что этот вопрос был формально рассмотрен в Центротеатре, и при этом [решающую] роль играл не древнееврейский язык — странный и оригинальный мотив, когда нужно решить такой вопрос. А особенно удивительно то, что орган, выдвинутый величайшей в мире революцией и поставленный для того, чтобы поддерживать всесторонне национальные искусства, чтобы ввести в искусство элемент национальный, бытовой, что [именно] он выступил против. Вот этот момент я считаю самым серьезным.

Я утверждаю, что в первой половине этот вопрос с точки зрения законодательства бесспорен. Революцией выдвинут величайший принцип права на национальное самоопределение, и прежде всего это касается языка. И на Украине в первый период советским правительством был предпринят целый ряд политических действий. Украинский язык игнорировался, даже не было разрешено свободное преподавание на украинском языке, а это имело глубокое политическое значение. Но теперь язык, вероятно, будет доминирующим. Это решит съезд.

Почему же здесь, в России, когда разрешается самоопределение каждой национальности и можно открывать школу на народном языке, если есть двадцать пять учеников, — я ставлю вопрос в идеологической плоскости, — почему же при наличии такого декрета Центротеатр решается лишить «Габиму» возможности заниматься на своем языке? Это насилье, которое должно быть опротестовано и должно быть осуждено местным законодательством.

Перейдем ко второй части вопроса, части художественной. Здесь были брошены упреки древнееврейскому языку в том, что он с точки зрения искусства не является жизненным, что этот язык мертв и ни для кого не понятен. В настоя-

щее время язык имеет политическое значение и политический смысл в жизни. Я сейчас перевожу советскую конституцию на древнееврейский язык, и я должен подчеркнуть, что с поразительной легкостью складываются политические формы на этом языке. (*Голос: «Для кого это делается?»*) Поэтому я могу судить, что этот язык вполне жизнен, и вообще этот язык, на который переведены «Капитал» Маркса, Библия, Евангелие и трагедия Байрона, не может быть мертв. Здесь много говорили о диктатуре пролетариата, чтобы оправдать постановление Центротейатра. Диктатура пролетариата давно уже стала безграничной исторической формой, которую безнаказанно нельзя игнорировать. Но, осуществляя волю пролетариата, нельзя злоупотреблять этим. И я повторяю, что постановление Центротейатра является постановлением, имеющим своей основой особый политический расчет, и в то же время оно противоречит законодательству, и поскольку в октябрьские дни провозглашен лозунг политического самоопределения народности, постольку такое решение вопроса немислимо. Я провозглашаю. Да здравствует еврейский театр, который должен воплотить историю еврейского народа, а именно это лежит в основе задания «Габимы».

Б.И.Меламед: (Говорит свою речь на еврейском языке⁷.)

В.А.Нелидов: Ту странность, которую приняли сегодняшние дебаты, хочется и, может быть, должно несколько успокоить. Поэтому я сделаю несколько фактических возражений моим убежденным оппонентам и сделаю несколько дополнений к тому, что сказано моими единомышленниками по вопросу, который собрал нас сегодня. Один из предыдущих ораторов сказал, что может быть превосходный театр на готтентотском языке. Мне хочется сказать уважаемому оратору, что театр есть чудо, естественное воплощение человеческого духа. Это вечная аксиома, и потому прекрасный театр на готтентотском языке может выражать только духовную жизнь готтентотов, насколько такой театр желателен, я не знаю. Второе, тут говорилось, что те, кто бевали на гастролях иностранных артистов, те понимали спектакль и не зная языка. На это последовало возражение, что в те времена в театрах бевали лишь князья и генералы. Я еще с детства плохо понимал в табели о рангах, но мне хочется напомнить тем, кто забыл одно старое выражение, которое было особенно стыдно для тех, кто его произносил. Говорили одно время, что пошел учиться кухаркин сын. Вот этот кухаркин сын, когда его в то время спрашивали, где он получил образование, то он отвечал: учился в университете, а вос-

питание получил в Малом театре. В Малом театре бывали не только одни генералы. Там по билетам за семнадцать копеек наполнялись двести семьдесят мест «райка». Затем здесь говорили о том, посещали ли рабочие театр. Позволю себе сказать, что на спектаклях Томмазо Сальвини рабочих нельзя было оторвать от кулис, так они внимательно слушали его спектакли. Должен сказать, что рабочие в чистый четверг согласились до пяти часов работать и оставались на репетиции, так как они были увлечены спектаклями, язык которых для них не был понятен. Что же они понимали? Слова? Нет. Они понимали все то, что воплощал спектакль, так как, я повторяю, что понимать в театре значит чувствовать. Рабочие душевным движением почувствовали всю прелесть этого театра. Следовательно, вопрос о том, играет ли «Габима» на понятном или непонятном языке, отпадает.

Затем мне хочется сказать еще, что когда Художественный театр был в Берлине, они там играли на русском языке. Немцы вообще очень плохо знают русский язык, и все-таки они почувствовали все, то есть поняли, и это был один из величайших триумфов Художественного театра.

Затем мне хочется задать еще один вопрос, все ли может быть выражено на жаргоне или на каком-либо ином языке, хотя бы на готтентотском? Во всяком случае, я считаю, что язык — это внешняя форма, в которую вкладывается внутреннее содержание, а все мои единомышленники рассказывают, что спектакль «Габимы» достигает такой высоты, когда и форма, и содержание сливаются в одно целое художественное зрелище. Из всего сказанного, мне кажется, ясно, что «Габима» — это искусство, настоящее, подлинное искусство.

Нуждается ли это искусство в субсидии или не нуждается? Это вопрос серьезный. Мне кажется, нужно взять это искусство и пользоваться им в полном объеме. Пусть готтентоты дадут что-либо свое в это искусство, до которого доживет новый творец в этом искусстве, и [тогда] мы будем восхищаться. Поэтому мне кажется, что вырывать один из блестящих бриллиантов искусства и выбрасывать его за борт неправильно. Рескин, великий эстетик и критик, сказал: «Жизнь без работы — это воровство, а жизнь без искусства — это варварство». Я не сомневаюсь в этом, и потому, конечно, нужно поддерживать всякое культурное начинание, которое является искусством. Я не знаю, кто и чем открыл тот ящик Пандоры, из которого вылетела «благодать» на молодую «Габиму», которая лелеяла лучшие чувства души человеческой.

На дне этого ящика была надежда и поддержка этой надежды. Я надеюсь найти [ее] в вас.

Е.Б. Вахтангов: Я работал в «Габиме» с первых дней возникновения в Москве в той форме, в которой она существует, и, может быть, не случайно я участвую в той аудитории, которая сейчас приняла горячее участие в прениях. Я принимал участие в работах «Габимы», поскольку я питаю дружбу, питаю симпатию к руководителю этой группы и актерам, тогда еще ученикам, мне очень близким, и потому мне очень близко все то, что происходит там. Мне не нужна десятка мнений о том, что там, где есть прекрасное, там есть настоящее искусство. Если бы Анатолий Васильевич спросил меня о «Габиме»: «Это прекрасно?» — я бы сказал, что это прекрасно. Если бы сказали, что там есть стремление к настоящему искусству, есть любовь к делу, — да, все это там есть. И если бы меня спросили: «Любовь — это прекрасно?» — я бы сказал: «Да, это прекрасно!» Поэтому с этой кафедры я должен сказать Анатолию Васильевичу, что если по постановлению Центротeatра было отказано «Габиме» в субсидии в пятьсот тысяч рублей, то эти пятьсот тысяч «Габима» всегда найдет. (*Аплодисменты.*) Она найдет у нас, у служащих искусству, которые не имеют этих пятисот тысяч. (*Аплодисменты.*) У нас нет пятисот тысяч, но у нас есть то, что делает театр художественным. Это есть в театре «Габима». Главное в театре — это то, что есть у Станиславского, то, что есть у каждого, кто несет в театр всю любовь и все свои лучшие чувства. Не в деньгах главное, не в пятистах тысячах. Летом на подмостках этого театра я видел еврейский спектакль, играли пьесу Аша, и эту же пьесу я потом видел в «Габиме»⁸. Здесь было ужасно, хотя называлось [«Зимой»], а там было прекрасно, хотя называлось [«Старшая сестра»]. (*Аплодисменты.*)

С.А. Палатник: Товарищи, все предыдущие ораторы, которые здесь защищали «Габиму», старались что-то доказать, но практически ничего не доказали; и морально, что может дать этот диспут — ничего, потому что это собрание — нуль. Важно мнение еврейских масс там, в еврейских местечках и в еврейских центральных городах, которые оторваны от нас. А здесь большинство евреев знает только тех, у которых один путь, на Сухаревку. (*Шум.*)

Позвольте, я хотел сказать, что если здесь вынесли вопрос перед еврейским мнением, то фактическая сторона лежит в том, что Луначарский отказал в деньгах. На языке политики вопрос состоит в том, что этот вопрос должен решить

Луначарский, а не представители еврейских масс, рабочие массы, которые имеют право сказать, какой театр они хотят иметь.

Вот где политическая сторона вопроса, а вовсе не в защите языка.

Если будем говорить, имеет ли право язык иметь театр, то совершенно верно, каждый язык имеет право, и тот, кто этим языком владеет, тот имеет право требовать дать ему то, что ему угодно.

Товарищи, я слышал здесь смелую поддержку и слова старого человека, растворившегося в русской литературе. Он приходит и говорит, что здесь пошли брат на брата и Каин на Авеля.

А знает ли он, что в русском народе брат восстал на брата и еврейский рабочий восстает на еврейскую буржуазию. Нет. Дайте еврейским рабочим сказать свое слово. Если действительно будут представители еврейских рабочих масс, они скажут, какой театр им угоден. Когда еврейский пролетариат мог это сказать, то в Киеве давали спектакли на языке, соответствующем рабочим массам.

Теперь позвольте подойти к другой стороне вопроса, к тем представителям чистого искусства, которые уверяли, что искусство совсем не зависит от языка, и потому давайте деньги. Решать вопрос о «Габиме» нужно совсем не в этой плоскости.

Нужно сказать и решить коренной вопрос: жизненно ли искусство «Габимы» или нет?

Здесь говорили, что может быть готтентотский театр. Совершенно верно. Но я спрошу вас, если теперь готтентоты придут сюда, в Россию, и от русского государства потребуют деньги на театр, что вы ответите? Вы посмотрите, что заложено в этом искусстве и художественно или не художественно оно. Так и тут, спрошу я вас, несет ли древнееврейский театр те элементы, [благодаря которым] он в конце концов станет театром народных масс? Есть ли у вас убеждение, что этот театр станет театром, который кухаркин сын поймет? Его нет и не будет потому, что развитие еврейской жизни идет к тому, что разговорным языком и театром масс будет жаргон, который теперь проявляется и в художественных начинаниях театра.

Вот почему мы не можем сказать, что вопрос о «Габиме» имеет такой смысл и такой характер, чтобы придавать вопросу ту страстность, которую придали организаторы и противники «Габимы».

К сожалению, мы здесь не видим ни еврейских масс, ни еврейских рабочих и не можем судить о той точке зрения, на какую встанет еврейский пролетариат.

3. *Вендров*: Товарищ Гринберг заявил: «Мы Вендрова тоже знаем!» Очень может быть, что многие знали [Вендрова] в то время, когда Гринберга [еще] никто не знал. Я, не будучи оратором ни в какой степени, взял смелость выступить перед таким большим собранием для того, чтобы сказать, что нас, еврейских писателей, несколько удивляет позиция, занятая Комиссариатом национальных дел по вопросу о «Габиме».

Имея все возможности, Комиссариат мог стать крупнейшим фактором в еврейской культурной жизни, а не воли своих руководителей, которую они прекрасно здесь сегодня продемонстрировали, мог стать источником творческих живых сил. А он вместо этого превращает дело культуры в еврейское кладбище, на котором, наряду с совсем отжившим и мертвым, хоронится все живое, ценное и идеальное. В силу ли узости взгляда стоящих у кормила Еврейского комиссариата... (*Поднимается страшный гвалт и шум.*) Я говорю о стоящих во главе Еврейского комиссариата: они мне определенно не нравятся. Была ли верна их психология? (*Шум.*) Выработана ли еврейским народом их психология? Я не имел случая наблюдать их в низах. (*Шум.*) Представители Комиссариата сидят на кладбище. (*Шум.*) Они отстали от настроения еврейских масс. (*Шум, крики: «Провокатор говорит».*) Гринберг из Наркомпроса, прежде всего нужно быть талантом. (*Шум долго не смолкает.*)

Я хотел использовать этот случай, чтобы дать характеристику Еврейскому комиссариату. Теперь перехожу к делу. Я говорю, что нас удивляет позиция Комиссариата, который не может видеть, чтобы, наряду с его деятельностью, еще кто-нибудь создавал ценное учреждение.

Нас удивляет и возмущает позиция, занятая в этом вопросе ТЕО, который отказал в субсидии «Габиме», желая отправить его начинание на еврейское кладбище.

Они говорят, что язык, на котором играют габимовцы, и сам театр, и его публика буржуазны.

Я, как еврейский писатель, двадцать с лишним лет пишу на еврейском языке и утверждаю — и это подтвердят мои товарищи писатели, — что еврейской буржуазии одинаково чужд как тот, так и другой язык. Именно крупные еврейские писатели для нее чужие. Они знают только тех, произведе-

ния которых переведены на европейские языки. И то хорошо.

А именно на древнееврейском языке учат своих детей сапожники, портные и другие рабочие в еврейских местечках. (Шум.)

Конечно, трудно утверждать, что этот язык становится в народе материнским. Но если будет стоять вопрос, какой театр более доступен еврейским массам — на древнееврейском языке или на жаргоне, то, конечно, нужно сказать, что более доступен широким массам [театр] на древнееврейском. А если спросят, нужен ли наряду с еврейским и древнееврейский, то я скажу: «Да, необходим!»

Нужно всем сказать, что «Габима» есть художественный театр, имеющий художественное значение для всего театрального мира. И древнееврейский язык этому не мешает. И тем, кто говорит, что этот театр требует слишком много тысяч, и ничего ему не дают, надо сказать: пойдите туда и почитесь...

С.И.Духовский: То что сыр-бор загорелся вокруг этого вопроса, доказывает, что вопрос действительно не пустой и он именно носит политический характер. Но меня особенно удивляет, когда [в отношении] древнееврейского языка, на котором раньше была написана программа старого Бунда, возникает спор, и этот спор имеет огромное политическое значение в современной жизни.

Теперь жизнь изменилась, и сейчас, если нужно разрешить классовую борьбу, то это вопрос не пустой. И когда перед нами стоит непосредственно такая огромная задача, то говорить о том, что древнееврейский язык контрреволюционный — это пустые разговоры.

Уже то, что о нем говорят, что на этом языке может действовать контрреволюция, а в то же время говорят, что этот язык мертв, показывает, что это не так, что он может быть еще художественным, и он живет, и о нем ведут горячие споры во время величайшей революции.

Поэтому к этому нельзя отнестись, как к пустому разговору, а нужно отнестись внимательно.

«Габима» есть группа молодых людей, которые горячо взялись за художественную работу, ведут ее успешно, и, обратите внимание, «Габима» существует, и никто не мешает ей существовать. Но им нужно пятьсот тысяч, и эти пятьсот тысяч может дать советская власть, а она отказала. И вот еврейские коммунисты подняли вокруг этого дела политическую борьбу. Умно это или неумно? (Шум.)

Товарищ Цемах старался в своей речи разъяснить этот факт, но вместо этого занял присутствующих пафосом и, стуча кулаком, сказал, что евреи повесили арфы на ивы, а в то же время произведения еврейских художников волнуют своими чувствами. По-моему, нельзя размышления по поводу «Габимы» вести в такой плоскости.

Товарищи и граждане, если вы интересуетесь искусством, так бросьте политику. Но тут откуда-то пахнет сионизмом. Искусство так искусство, но ведь от вас пахнет определенно, пахнет крепко. (*Шум.*)

Поэтому, товарищи, давайте поставим вопрос на практическую почву. Если вы хотите быть с теми, которые вам так приятны, то вас нужно закрыть. (*Аплодисменты.*) Я знаю древнееврейский язык и Бялика знаю, но если это поддержка Сухаревки, то еврейской «Габимы» не будет. А будет еврейский театр. Если ж действительно (*шум*) «Габима» хочет заниматься искусством, то пусть она не занимается политикой и пусть играет.

Я бывал, товарищи, в еврейском театре, и если до «Габимы» я не видел театра на древнееврейском языке, все же я могу выразить личное впечатление. Классические вещи на древнееврейском языке подходят к массам (*шум*), поскольку удастся передать специальный колорит, но когда доходит до реальных вещей, то тут чувствуется определенная фальшь, и спектакль во многом теряет.

Я считаю долгом сказать, что «Габима» может существовать, несмотря на политику Комиссариата, но она должна дать искусство еврейским массам. Я убежден, что «Габиму» как прекрасное детище в области искусства необходимо использовать для еврейских масс. Вопрос о языке в конце концов выяснит сама жизнь. Жизнь решит, что нужно массам. Только пусть «Габима» вместо политики занимается искусством.

В.Г. Сахновский: Сейчас говорил оратор, у которого я не мог уловить его отношения к вопросу. Должен сказать, что я, как нееврей, должен был почувствовать скорее какой-то запах, о котором он говорил в отношении «Габимы»...

Я слышал, что когда европеец входит в комнату негра, то он лучше чувствует запах негра, чем сами негры. Я — русский, и должен сказать, что никакого запаха в «Габиме» я не чувствую.

Я хочу подчеркнуть, что тут обсуждаются совершенно не те вопросы, которые интересуют присутствующих.

Если среди нас присутствуют люди, которые интересуются художественной стороной дела и интересуются театром, которые считаются с нашим мнением в этой области, тогда понятно, почему мы можем принять участие в диспуте о «Габиме».

Если же тут что-то другое, а «Габима» только предлог, тогда это совершенно неинтересно людям театра.

Для меня теперь совершенно ясно, что мы, люди театра, теперь стремимся заявить, что ваше отношение к «Габиме» непозволительно: у вас проявилась старая точка зрения, которая уже отмерла. Вы каким-то образом претендуете [решать], на каком языке должен идти спектакль.

Если вы входите в театр и действительно видите, какое впечатление производит спектакль среди публики, то не все ли [вам] равно, на каком языке идет этот спектакль? Я вижу, что вы не были в «Габиме».

Я же вам скажу, что я настолько чувствовал «Габиму», что нахожу: этот театр нужно сохранить, на каком бы языке там ни происходило то, что там дается.

Вы пытаетесь рассуждать о театре, как всякий идущий на панихиду. Я считаю, что это непозволительно.

Будьте справедливы, когда вы видите людей, делающих большое дело, людей, которые успели внутри себя рассмотреть, оценить и полюбить это дело, и дайте возможность другим более справедливо заинтересовать вас, проверить. И тогда, входя в «Габиму», вы почувствуете присутствие величайшего таинства, увидите, что люди работают над специальной областью, находят новый театр. Если вы почувствуете это, то поддерживайте. Но если не почувствуете, то как же вы можете тогда о театре рассуждать, о том, чего не знаете и не понимаете.

Такое легкое отношение есть неуважение к тем, кто в искусство приходит, чтобы что-то от него взять и что-то дать.

Председатель: Список ораторов исчерпан. Надо предложить резолюцию. Я предлагаю прения прекратить, дать заключительное слово докладчику и принять резолюцию.

Большинством предложение принимается.

Н.Л.Цемах: Кто занимается политикой, кто занимается искусством... Сегодня об этом много было сказано. За время нашей работы нас не видели ни на одном собрании, ни на одном митинге, не слышали, чтобы мы голосовали в ту или иную сторону.

Нас выживали из того места, которое на Нижней Кисловке, и находили, что мы мелкие националисты. Кто об этом заявил в Комиссариат? Имели ли вы дело с еврейским правительством? Нет. Запрашивали ли по этому поводу еврейское правительство... Товарищ Палатник, может быть, выяснит, почему социалистический орган издается... (Шум.) Теперь эта газета... (Шум.) Но с этим мы не считались. У нас все было написано в той записке, которая была подана в Центротeatр. Но меня интересует, откуда такая непримиримость в Еврейском комиссариате, что ни один писатель-идишист не работает в Комиссариате и ни один не находит справедливой оценки и вознаграждения. Вендров работает на железной дороге, и когда вы говорите о работниках из «Габимы», то нужно раньше посмотреть, как они работают и как они живут, и как они жили раньше. Это нужно знать. Посмотрите, как они голодают, народные учителя, которые получали два рубля в месяц. Теперь они работают со школьниками в гимназии, а ночью приходят работать в «Габиму». Еврейская улица шапку снять должна перед этими людьми, перед этими тружениками. Я не стыжусь того, что мы взяли деньги на содержание театра. А разве «Искра» не пользовалась деньгами Морозова и разве Бунд не получал поддержки?

Мы не занимались политикой. Мы занимались только искусством. Хотели только им заниматься. Мы хотели облегчить исследование нашего искусства, облегчить пробуждение нашего искусства. Каждый человек, который имеет свою Палестину, имеет свое солнце. И каждый театр имеет свою Палестину. (Шум.)

Нас упрекают в буржуазности, а я, как и мои товарищи, был народным учителем; а мой отец был рабочим, был кожевник и получал пять рублей в неделю. Он умер на своей работе. И если он мечтал о возрождении и не дождался, то эта надежда, может быть, скорее осуществится на сыне.

Мы, люди разных течений, рассуждаем, что есть художественная работа. Но я еще в прошлом году, когда нам оказывали помощь, и теперь стараюсь доказать, что мы не занимаемся политикой, мы почувствовали, что нашли ключ к роднику, и наш театр черпает из этого родника. И наш народ пойдет в этот театр и запоет песнь торжества вместе со всеми рабочими. (Аплодисменты.)

Читается резолюция⁹. Начинается шум, крики, гаснет электричество. Таиров просит публику успокоиться и принять резолюцию, для чего обещает дать на несколько минут свет.

Приложение III. [Докладная записка Еврейского подотдела Наркомнаца от 31 июля 1920 года]

Жалоба, посланная Наумом Цемахом в Президиум ВЦИК, была оттуда переправлена в Наркомнац, то есть в то ведомство, на которое, собственно, и жаловался Цемах. Вопрос о «Габиме» рассматривался на заседании коллегии Наркомнаца от 31 июля 1920 года. В порядке подготовки этого заседания Еврейский подотдел составил разработку, в которой подводил классовую и политическую базу под гонения на «Габиму». Копия документа находится в ГАРФе (Ф.Р—1318. Оп. 1. Д. 138. Л. 74—74 об.). Копии «дополнительной секретной записки» хранятся в секретной папке Наркомнаца (ГАРФ. Ф.1318. Оп. 23 с. Д. 28. Л. 11).

Июля 31, 1920

В коллегию Наркомнаца

Вследствие возбуждения древнееврейским театром «Габима» ходатайства перед Наркомнацем о субсидировании его из государственных средств, в чем ему было отказано Центроттеатром, Еврейский подотдел считает необходимым в кратких словах познакомить коллегию Наркомнаца с существом вопроса о «Габиме». Вопрос о «Габиме» не является спором о ее художественной ценности, как хотят уверить представители «Габимы», а исключительно политическим спором двух классовых мировоззрений, принявшим в условиях еврейской действительности форму борьбы двух языков. Эта борьба приняла ожесточенный характер с момента возникновения еврейского рабочего движения, которое на первом же шагу столкнулось со своим классовым врагом — еврейской буржуазией, организованной в свою сионистскую партию. Идее классовой борьбы сионистская партия противопоставляла идею национального единения и возрождения еврейского народа и его древнего языка на исторической родине — Палестине. Борьба вокруг языков — древнееврейского (иврит) и разговорно-еврейского (идиш) — охватила почти все слои еврейского общества, разделив его на два враждующих лагеря: с одной стороны, «идишисты» группировали вокруг себя все передовые элементы рабочих партий — Бунд,

Сионистская социалистическая рабочая партия, Еврейская социалистическая рабочая партия, «Поалей Цион», народнические группировки, как «Фолкс-партей», и просто демократические элементы; с другой стороны, «гебраисты» объединяли все буржуазные и клерикальные элементы, вроде «Ахдус вохейрус», «Мизрахи» и другие, во главе с воинствующей сионистской партией.

В своей борьбе за свое классовое самоопределение на протяжении всей дореволюционной эпохи еврейским рабочим приходилось буквально кровью отстаивать пути своего самообразования на понятном ему родном языке. Еврейский язык не допускался буржуазией даже в народные школы самого низшего типа и преследовался как «ересь», посягающая на «ветхозаветные идеалы еврейства». Преследования еврейского языка дошло до того, что сионисты в своей борьбе против него выдвинули лозунг «иврит ой руссит» (то есть «древнееврейский либо русский»). Интересно отметить, что «невинные» гебраисты из «Габимы» уже не в пылу полемики спокойно, но сурово изгоняют еврейский язык из стен той же «Габимы», запрещая его употребление даже в частных разговорах между учащимися, и это искусственное и насильственное насаждение иврита (древнееврейского) габимисты представляют как «гармоническое созвучие души артиста «Габимы» с его актерской фантазией».

В споре о языках на помощь сионистам, как и в других случаях, приходило царское правительство, справедливо видевшее в «гебраизме» средство для задержания роста еврейского революционного движения и затемнения его классового самосознания.

Сионисты сами прекрасно сознают, что древнееврейский язык совершенно чужд и непонятен еврейским массам, что никакие искусственные меры не могут возродить язык, от которого еврейский народ отделен двухтысячелетней историей. Еврейские массы говорят на разговорно-еврейском языке в подавляющем большинстве, которое по статистике 1897 года достигает девяносто восьми процентов еврейского населения России. Каким лицемерием звучит после этого в устах габимистов-гебраистов ссылка на самоопределение наций, провозглашенное советской властью. О каком самоопределении (хотя бы языка) говорят сионисты? И для кого добиваются они этого самоопределения? Разве для кучки спекулянтов и богачей, на чьи миллионы издаются европейские классики на древнееврейском языке, никем не читаемые и еврейским широким массам никакой пользы не приносящие.

Дело вовсе не в высоких принципах советской власти о самоопределении, которые недоступны и неприемлемы для сторонников «Габимы». Дело в том, что сионистская партия России, [опираясь] на кажущийся ей сильным тыл в странах-победительницах, стремится наперекор судьбе удержать свое влияние и продолжать [свое дело] в России, где революция с каждым днем выбивает из-под ног сионистской партии почву. Чувствуя это, сионисты ищут точек опоры там, где только могут. И одной из наиболее важных опор служит им будто невинная культурная работа на древнееврейском языке в разных областях, в частности в области театра, где под маской чистого искусства они проводят свои буржуазные идеи. И не «Габиме», которая воспитывает своих питомцев в атмосфере ненависти к родному языку масс и которая чужда интересам и настроениям этих масс, не ей служить резервуаром носителей новой, социалистической культуры и готовить актеров и режиссеров для еврейского народного театра. Эту миссию взяли на себя Государственный еврейский камерный театр и Еврейская театральная студия, созданные и руководимые Отделом национальных меньшинств Наркомпроса при ближайшем участии Еврейского отдела Наркомнаца и ЦБ Евсекций при ЦК РКП. Эти учреждения действительно представляют собой первый серьезный шаг к созданию образцового еврейского театра, близкого народным массам как по языку, так и своей революционной идее.

В заключение считаем нужным указать, что протест против субсидирования «Габимы», поданный Еврейским подотделом Наркомпроса, был поддержан Еврейским отделом Наркомнаца, ЦБ Евсекций при РКП и Отделом национальных меньшинств Наркомпроса в лице товарища Феликса Кона, справедливо заметившего в резолюции по этому поводу, что «субсидия «Габиме» может быть истолкована еврейскими рабочими массами как поддержка сионистской партии советской властью». Все перечисленные учреждения в своем протесте базировались на резолюциях, принятых по поводу учреждений на древнееврейском языке на съездах еврейских коммунистических секций РКП и Всероссийском совещании еврейских культурных работников в июне 1919 года. Насколько голословным и противоречащим истине является заявление сторонников «Габимы», будто спор о языках является чисто культурной проблемой внутри демократии, красноречиво говорит приложенная при сем резолюция, принятая 23-го сего июля по поводу «Габимы» на Первом всероссийском съезде еврейских работников социалистической культуры, состоявшего из ста восьмидесяти одного

делегата, из которых коммунистов было только сорок семь, остальные же принадлежали к разным социалистическим партиям, вплоть до самых правых, частью составляли беспартийную массу. Резолюция эта клеймит «Габиму» реакционным, объективно контрреволюционным учреждением и всякую поддержку ее считает преступлением.

Исходя из всего изложенного, Еврейский отдел Наркомнаца считает всякую поддержку «Габимы», как материальную, так и моральную, недопустимой.

Заведующий Еврейским отделом: И.Х.Мандельсберг.

Секретарь: Х. Крашинский.

Приложение: дополнительная секретная докладная записка хранится в папке секретных дел.

Совершенно секретно
В коллегия Наркомнаца

К вопросу о субсидии «Габиме» необходимо добавить следующее. В целом ряде культурных и других учреждений сионистской организации «Габима» служит ей одним из опорных пунктов и является лучшим проводником сионистской мысли. В настоящий момент, когда сионистская организация разгромлена и не имеет возможности активно и открыто работать, «Габима» и другие культурные организации сионистов [заняты] проведением ее идеологии в среду еврейских масс, главным образом мещанства и выбитой событиями последних лет из колеи экономической жизни еврейской бедноты, [действуют] под маской «беспартийности» культурно-просветительной работы. И только как таковую, как орудие в руках сионистской организации, необходимо рассматривать «Габиму», и с этой же точки зрения следует подойти к вопросу о ее субсидировании.

Вопрос об отношении к сионистской организации и ее культурным подсобным органам имеет свою историю в нашей партийной практике. Еще в прошлом году, когда сионисты после сделки с Лигой Наций о Палестине и получении от Англии «торжественного» обещания помочь сионистам укрепиться в Палестине¹, сионистская организация в компенсацию Англии, что главным образом и имелось в виду последней, подняла кампанию за английское оружие, восхваляя и распевая на всех перекрестках великий гуманизм Англии и ее союзников. Вопрос о борьбе с зловредной агитацией сионистов требовал своего разрешения. ЦК РКП обсуждал меры борьбы с сионистской организацией и ее влиянием на еврейские массы. Причем вопрос о необходимости ликвидации этой организации и всех ее разветвлений созна-

вался одинаково как отдельными руководителями партии, так и ЦК в целом. Мнения расходились лишь в одном: в методах ликвидации. Часть ЦК настаивала на бесцеремонной и безусловно гласной ликвидации очагов сионистской партии, другая же часть, принимая во внимание международное положение — наметившиеся дипломатические связи с Англией — и опасаясь, что гласная ликвидация сионистов может отразиться на успехах нашей советской дипломатии, нашла более целесообразным фактический разгром этой организации (путем административных репрессий, лишения субсидий, конфискации под разными предлогами имущества их культурных учреждений и т.п.). На последнем и сошлось большинство ЦК, что и отмечено в протоколах Оргбюро ЦК от 19 июля 1919 года² и высказано во многих личных беседах представителей ЦБ Евсекций с товарищем Дзержинским и другими. Для проведения в жизнь постановления ЦК поручено было ЦБ организовать специальный подсобный орган при ВЧК — «группу борьбы с еврейской контрреволюцией». Следствием этого явились в августе 1919 года обыски во всех организациях и культурных учреждениях сионистской партии, аресты вождей и руководителей этих учреждений, а в этом году в апреле месяце ВЧК арестована была нелегальная сионистская конференция, самые активные участники которой были приговорены к пяти годам принудительных работ.

Когда политическая организация сионистов оказалась почти разбитой и аппарат расшатанным, сионистам осталась одна возможность — укрепиться в своих культурных очагах и продолжать насаждение буржуазно-националистической культуры. В частности, «Габима» под маской «чисто художественных исканий» является в руках сионистов оружием агитации и проведения буржуазно-романтических идей. Об этом, между прочим, красноречиво свидетельствует и репертуар «Габимы» («Вечный жид» и другие), вполне соответствующий сионистской идеологии.

Таким образом, нельзя рассматривать вопрос о «Габиме» вне зависимости от нашего отношения к сионистской партии вообще.

Всякая поддержка «Габимы» шла бы вразрез с политикой, проводимой по отношению к сионистской организации и ее органам, одобренной ЦК РКП и резолюциями всех конференций еврейских коммунистических секций РКП.

Заведующий Еврейским отделом: И.Х.Мандельсберг.

Секретарь: Х.Крашинский.

ПРИМЕЧАНИЯ

В ссылках на архивные источники приняты следующие сокращения:

Б. д. — без даты

ГАМО — Государственный архив Московской области

ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации

Д. — дело (архивное)

Ед. хр. — единица хранения

ИМЛИ — Институт мировой литературы РАН

Л. — лист, листы

Маш. — машинописный

об. — оборотная сторона листа

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства

РЦХИДНИ — Российский центр хранения и изучения документов новейшей истории

Ф. — фонд (архивный)

Ф. К.С. — фонд К.С.Станиславского.

«Аще забуду я тебя, Иерусалиме...»

¹ *Евреинов Н.Н.* Азazel и Дионис: О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов. Л., 1924. С. 13.

² См.: *Топоров В.Н.* Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы (к вопросу об индоевропейских истоках)//Текст: семантика и структура: Сб. ст./Под ред. Т.В.Цивьян. М., 1983. С. 95—118.

³ *Гнесин М.* Мой путь с еврейским театром. Тель-Авив, 1946. С. 100—101. Пер. с ивр. Б.Ентина.

⁴ *Варди Д.* На моем пути. Тель-Авив, 1974. С. 175. Пер. с ивр. Б.Ентина.

⁵ *Гнесин М.* Указ. соч. С. 27.

⁶ Хроника за неделю//Еврейская жизнь. М., 1916. № 13. 27 марта. Стб. 34.

⁷ Театральное общество//Еврейская жизнь. М., 1916. № 29. 17 июля. Стб. 27.

⁸ Открытие Еврейского театрального общества//Еврейская жизнь. М., 1916. № 47. 20 ноября. Стб. 28—29.

⁹ Всероссийский съезд деятелей народного театра проходил в Москве с 25 декабря 1915 по 5 января 1916 года. 1 января состо-

ялось заседание, посвященное отдельным национальностям. Доклад о еврейском театре сделал С.Ан-ский.

¹⁰ Хроника//Театр и искусство. 1916. № 53. 13 ноября. С. 924.

¹¹ «Габима»//Еврейская жизнь. М., 1916. № 42. 16 октября. Стб. 27. Таким образом, ошибочным представляется убеждение Эммануэля Леви (см.: *Levy Emanuel. The Habima — Israel's National Theatre. 1917—1977. A Study of Cultural Nationalism. New York, 1979. P. 9*), полностью приписавшего открытие «Габимы» заслугам Временного правительства.

¹² *И.М.* Учредительное собрание «Габимы»//Еврейская жизнь. М., 1917. № 3. 22 января. Стб. 34.

¹³ Постановление Временного правительства об отмене вероисповедных и национальных ограничений//Еврейская неделя. Пг., 1917. № 14—15. 15 апреля. Стб. 20.

¹⁴ Хроника//Театральная газета. М., 1917. № 12. 19 марта. С. 7.

¹⁵ Там же.

¹⁶ *Цемах В.* Наум Цемах — основатель «Габимы»// Творение «Габимы»/Под ред. Ицхака Нормана. Иерусалим, 1966.— Цит. по доп. тексту, подготов. к рус. публ. Б.Ентиным. С. 6.

¹⁷ Театральный архив и музей имени Исраэля Гура при Иерусалимском университете. Ц/00051.

¹⁸ В еврейском драматическом обществе «Габима»//Еврейская жизнь. М., 1917. № 19. 14 мая. Стб. 26.

¹⁹ In the Beginning. As told by Hannah Rovina to G.Hanoch// Habima. English Publication of «Вама», Theatre Art Journal of Habima Circle in Palestine». Tel-Aviv, 1939. August. P.7.

²⁰ *Цемах Н.* Мой учитель — Станиславский//Творение «Габимы». С. 157. Пер. с ивр. И.Минца.

²¹ *Гнесин М.* Указ. соч. С. 111.

²² Там же. С. 110.

²³ Там же. С. 113.

²⁴ Декларация «Габимы». Маш. копия. — Театральный архив и музей имени Исраэля Гура при Иерусалимском университете. Ц/00051.

²⁵ Цит. по кн.: *Виноградская И.* Летопись жизни и творчества К.С. Станиславского: В 4 т. М., 1973. Т. 3. С. 74.

²⁶ *Бирман С.* Путь актрисы. М., 1962. С. 61.

²⁷ Там же. С. 60.

²⁸ *Цемах Н.* Указ. соч. С. 157—158.

²⁹ Песнь Песней Соломона/Пер. с древнееврейского и примеч. А.Эфроса; Предисл. В.Розанова. СПб., 1910. В состав книги А.Эфрос включил также рассуждения о «Песнь Песней» Феофана Прокоповича, И.Гердера, Ж.Ренана, А.Олесницкого и антологию «Песнь Песней» в русской поэзии.

³⁰ Евгений Вахтангов: Сборник/Сост., ред., авт. коммент. Л.Д.Вендровская и Г.П.Каптерева. М., 1984. С. 271.

³¹ Приводится по кн.: *Гнесин М.* Указ. соч. С. 118.

- ³² Там же. С. 122.
- ³³ *Луначарский А.В.* Евгений Богратионович Вахтангов. Маш. копия. — РЦХИДНИ. Ф. 142. Оп. 1. Д. 317. Л. 51—52.
- ³⁴ *Цемах В.* Указ. соч. С. 10.
- ³⁵ Цит. по: *Варди Д.* Указ. соч. С. 167.
- ³⁶ Там же. С. 171.
- ³⁷ Там же. С. 170—171.
- ³⁸ Из беседы с Вениамином Цемахом 10 ноября 1993 года. Иерусалим. — Архив автора.
- ³⁹ Там же.
- ⁴⁰ *Варди Д.* Указ. соч. С. 167.
- ⁴¹ Подробнее см.: *Шестакова Н.* Прогулки по театральной Москве. М., 1989. С. 141—153.
- ⁴² *Глаголь С.* «Габима» (Открытие студии библейского театра)// Театральный курьер. М., 1918. № 22. 12 октября. С. 6.
- ⁴³ Там же.
- ⁴⁴ К.С.Станиславский и «Габима»//Театральный курьер. М., 1918. № 14. 3 октября. С. 2.
- ⁴⁵ *Глаголь С.* Указ. соч.
- ⁴⁶ Там же.
- ⁴⁷ *Леонидов О.* «Габима»//Театральный курьер. М., 1918. № 11. 29 сентября. С. 3.
- ⁴⁸ Там же.
- ⁴⁹ *Глаголь С.* Указ. соч.
- ⁵⁰ *Леонидов О.* Указ. соч.
- ⁵¹ *Загорский М.* «Габима»//Рампа и жизнь. М., 1918. № 41—42. 29 октября. С. 12.
- ⁵² *Цемах В.* Указ. соч. С. 8.
- ⁵³ Евг. Вахтангов: Материалы и статьи/Сост. и ред. Л.Д.Вендровской. М., 1959. С. 103—104.
- ⁵⁴ Хроника//Театральная газета. М., 1917. № 2. 8 января. С. 6.
- ⁵⁵ «Габима»//Еврейская неделя. Пг., 1917. № 9. 26 февраля. С. 40.
- ⁵⁶ «Мипней ма?» — еврейская народная песня на библейские тексты.
- ⁵⁷ *Гнесин М.* Указ. соч. С. 119.
- ⁵⁸ Там же. Указ. соч. С. 119—120.
- ⁵⁹ *Х[ерсонский] Х.* «Габима»//Известия ВЦИК. М., 1918. № 222. 12 октября. С. 5.
- ⁶⁰ *Бялик Х.Н.* Путь театра на иврите// Творение «Габимы». С. 235. Пер. с ивр. И.Минца.
- ⁶¹ *Гнесин М.* Указ. соч. С. 133.
- ⁶² Там же.
- ⁶³ *Цемах В.* Указ. соч. С. 8.
- ⁶⁴ *Галеви М.* Мой путь по сценам. Тель-Авив, 1954. С. 48. Пер. с ивр. Б.Ентина.
- ⁶⁵ Там же.
- ⁶⁶ *Гнесин М.* Указ. соч. С. 135.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ *Аверинцев С.* Агасфер//Мифы народов мира: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 34

⁶⁹ См.: *Levy Emanuel*. The Habima — Israel's National Theatre. 1917—1977. New York, 1979. Appendix 2. The Habima Repertoire: 1918—1977. P. 293.

⁷⁰ Хроника//Вестник театр. М., 1920. № 51. 5—8 февраля. С. 7.

⁷¹ *Гнесин М.* Указ. соч. С. 138.

⁷² *Загорский М.* «Габима». «Вечный жид»//Вестник театра. М., 1920. № 52. 10—15 февраля. С. 10.

⁷³ Хроника//Жизнь искусства. Пг., 1920. № 574. 5 октября. С. 3.

⁷⁴ *Горький М.* Вахтангов в театре «Габима»//Театр и музыка. М., 1922. № 1—7. С. 9—10.

⁷⁵ *Грановский А. М.* Наши задачи и цели//Еврейский Камерный театр: К его открытию в июле 1919 года. Пг., 1919. С. 7. Один из немногих сохранившихся экземпляров этого раритетного издания находится в фонде Р.Р.Фалька. — ГЦТМ им. А.А.Бахрушина. Ф. 680. Ед. хр. 13.

⁷⁶ *Ривесман М.* Прошлое и будущее еврейского театра//Там же. С. 12.

⁷⁷ Там же. С. 11.

⁷⁸ С 1920 года в помещении б. Суворинского театра обосновался Большой драматический театр (БДТ).

На весах Иова

¹ В Президиум ВЦИК. Жалоба Н.Л. Цемаха на постановление Центротейатра от 16 февраля 1920 года. Маш. копия. — ГАРФ. Ф. Р-1318. Оп. 1. Д. 138. Л. 57 об.

² *Шехтман Дж.* Советская Россия, сионизм и Израиль//Евреи в Советской России (1917—1967). Иерусалим, 1975. С. 77.

³ *Волконский С.* Мои воспоминания: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 333.

⁴ ГАМО. Ф. 966. Оп. 3. Д. 192. Л. 6.

⁵ Вахтангов о «Габиме»//Записки Передвижного Общедоступного театра. Пг., 1919. № 21. С. 11.

⁶ Заявление Еврейского подотдела Отдела просвещения национальных меньшинств от 13 января 1920 года. Маш. копия. — РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 52. Л. 11.

⁷ Там же. Л. 11 об.

⁸ Там же.

⁹ *Варди Д.* Воспоминания о Горьком//Максим Горький: Из литературного наследия. Горький и еврейский вопрос/Авт.-сост. М. Агурский и М. Шкловская. Иерусалим, 1986. С. 476.

¹⁰ Книга отзывов. Автограф. — Театральный архив и музей имени Исаэля Гура при Иерусалимском университете. Ц/00009. Л. 1.

¹¹ «мамонтовщина» — от Мамонтов (правильнее Мамантов), Константин Константинович — см. Сводный указатель.

¹² В Президиум ВЦИК. Жалоба Н.Л.Цемаха на постановление Центротeatра от 16 февраля 1920 года. Л. 58.

¹³ Там же. Л. 59.

¹⁴ Там же. Л. 59 об.

¹⁵ Резолюция о древнееврейском театре «Габима», принятая Первым всероссийским съездом еврейских деятелей просвещения и социалистической культуры 23 июля 1920 года. Заверенная маш. копия. — ГАРФ. Ф. Р-1318. Оп. 1. Д. 138. Л. 75—75 об.

Резолюция была опубликована в ведомственных газетах Наркомнаца: Жизнь национальностей. 1920. № 26. 10 августа. С. 4; Вестник Еврейского отдела Наркомнаца. 1920. № 1—2. Август—сентябрь. С. 11—12.

¹⁶ Цит. по кн.: Евреи в Советской России (1917—1967). С. 251.

¹⁷ В действительности идиш в глазах советских функционеров был немногим лучше иврита и ГОСЕКТ нужен был тоже весьма относительно. Сохранился протокол заседания Комиссии по художественно-политическому просвещению национальных меньшинств г. Москвы и Московской губернии от 21 ноября 1925 года. Документ гораздо более поздний, но слова в нем употребляются весьма знаменательные, свидетельствующие об устойчивых стереотипах советского бюрократического сознания: «Принимая во внимание отсталость некоторой части еврейского населения, нуждающегося в художественном обслуживании на еврейском языке, предложить Еврейскому театру в возможно скором времени предоставить в Нацмен МОНО соображения об организации при Еврейском театре передвижной еврейской труппы по обслуживанию еврейского населения Марьиной роши и других районов Москвы и Московской губернии» (ГАМО. Ф. 966. Оп. 3. Д. 192. Л. 3). Умилительна готовность смириться с еврейским языком по причине «отсталости некоторой части еврейского населения». Та мысль, что говорить на своем языке и создавать на нем культуру могут и не отсталые «части населения», в эти головы вовсе не приходит.

¹⁸ Обращение ЦБ Евсекций в Президиум ВЧК. Заверенная маш. копия. — ГАРФ. Ф. Р-1318. Оп. 1. Д. 570. Л. 1169.

¹⁹ См.: Выписка из протокола заседания коллегии Наркомнаца от 31 июля 1920 года. Маш. копия. — ГАРФ. Ф. 1318. Оп. 23 С. Д. 28. Л. 7.

²⁰ Докладная записка А.Н.Мережина, заведующего Еврейским отделом Наркомнаца, А.В.Луначарскому, в коллегию Наркомпроса от 13 ноября 1920 года. Подписанный маш. текст. — ГАРФ. Ф. Р-1318. Оп. 1. Д. 600. Л. 24.

²¹ Председателю Совета Народных Комиссаров Владимиру Ильичу Ленину от деятелей литературы, театра, музыки и художеств Заявление по поводу «Габимы». Маш. копия. — Театральный архив и музей имени Исаака Гюльера при Иерусалимском университете. Ц/00039.

Полностью опубликовано в газете «Сибирь—Палестина» (Харбин, 1923. № 47. 24 ноября. С. 4).

²² Армянская студия была создана в Москве при Комиссариате по армянским делам. В 1918—1920 годах там читали лекции К.С.Станиславский и Е.Б.Вахтангов. Спектакли оформлял Г.Якулов, музыку писал А.Хачатурян. Ставил спектакли С.И.Хачатуров. С 1923 года студией руководил Р.Н.Симонов.

²³ *студия Вахтангова* — студия, руководимая Е.Б.Вахтанговым с 1913 года. В 1920—1924 годах называлась 3-й студией МХТ. С 1926 года — Театр имени Евг. Вахтангова.

²⁴ Студия Михаила Чехова была создана в 1918 году. В 1921 году получила официальный статус и название: Студия М.А.Чехова.

²⁵ Хроника//Жизнь искусства. Пг., 1920. № 610—612. 19 ноября. С. 1.

²⁶ Московский еврейский театр «Габима». Турне Европа—Америка. Рига, 1926. С. 15.

²⁷ Резолюция о древнееврейском театре «Габима», принятая Первым всероссийским съездом еврейских деятелей просвещения и социалистической культуры 23 июля 1920 года. Заверенная маш. копия. — ГАРФ. Ф. Р-1318. Оп. 1. Д. 138. Л. 75.

²⁸ *Цемах Н. Федор Иванович Шаляпин*//Творение «Габимы»/Под ред. Ицхака Нормана. Иерусалим, 1966. С. 163—164. Пер. с ивр. И. Минца.

Ф.И.Шаляпин был одним из самых преданных и последовательных друзей «Габимы». С Н.Цемахом его связывали дружеские отношения. 20 июля 1921 года он подарил ему свою фотографию со следующей надписью: «Могучему создателю «Габимы», другу моей души Науму Лазаревичу Цемаху от поклонника его театра».

23 августа 1925 года Ф.И.Шаляпин встретился в Париже с В.И.Никулиным, организатором зарубежных гастролей «Габимы», у которого существовала и параллельная миссия — устроить московские выступления Шаляпина. Узнав о готовящихся гастролях еврейского театра, тогда еще в Европе совершенно неизвестного, Шаляпин набросал несколько строк, в которых описал свои московские впечатления от «Габимы». Несомненно, артист понимал, что его подпись делает заметки рекомендательным письмом в глазах театральной Европы:

«Для [такого] спокойного артиста, как я, мало бывает душевных удовлетворений в театрах — оно хорошо как будто, а все чего-то недостает. Играешь и поешь то тут, то там и редко-редко бываешь удовлетворен и сам собой — все чего-то не хватает.

И вот пришел я однажды в театр — маленький театр, на Нижнюю Кисловку, «Габима» имя его — и услышал впервые совершенно незнакомый мне древнееврейский язык, и увидел

я неизвестных мне актеров, представлявших на этом языке пьесу «Гадиб/к», и почувствовал я действительное священнослужение, и неизъяснимо приятно стало волнующейся душе моей. Ушел из театра я потрясенный. И на всю жизнь стало памятно мне, что в этот вечер получил я настоящее художественное удовлетворение. Да здравствует «Габима»! От души желаю успеха этому прекрасному театру».

Текст был опубликован в газете «Сегодня» (Рига, 1926. № 21. 28 января. С. 7) в подборке материалов под общей шапкой «Сегодня — начало гастролей «Габимы». Здесь приводится по оригиналу, хранящемуся в Театральном архиве и музее имени Исраэля Гура при Иерусалимском университете. Ц/00086.

Позже, весной 1927 году, когда в ходе американских гастролей финансовые трудности и внутренние конфликты поставили «Габиму» на грань закрытия, Ф.И.Шаляпин организовал поддержку театра еврейскими финансовыми кругами. Не исключено, что именно он свел габимовцев с Отто Каном, банкиром и меценатом, президентом Метрополитен-опера (1917—1931), организатором «Кружка друзей «Габимы», чьей главной задачей стала финансовая поддержка театра.

²⁹ Варди Д. Указ. соч. С. 478.

³⁰ Письмо Н.Л.Цемаха А.М.Горькому от 8 марта 1921 года. Москва. Автограф. — Архив А.М.Горького. КГ-ДИ 11-20-1.

³¹ Перевод интервью М.Горького, опубликованного в газете «Форвертс» в номере от 20 апреля 1922 года. Заверенная маш. копия. — ГАРФ. Ф. 1318. Оп. 25. Д. 7. Л. 2.

³² Эфрос А. Художники театра Грановского//Искусство. М., 1928. № 1—2. С. 59.

³³ Запись Л. Каменева в Книге отзывов. Автограф. — Театральный архив и музей имени Исраэля Гура при Иерусалимском университете. Ц/00084.

³⁴ Хроника//Рассвет. Берлин, 1922. № 36. 17 декабря. С. 19.

³⁵ Заявление т. Х.Крашинского в ЦБ Евсекций при ЦК РКП(б). Б. д. Маш. копия. — РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 52. Л. 1.

³⁶ Обращение ЦБ Евсекций при ЦК РКП в Оргбюро от 4 декабря 1920 года. Подписанный маш. текст. — ГАРФ. Ф. 2313. Оп. 6. Д. 310. Л. 7.

³⁷ Упоминание Горького в этом контексте вызвано, вероятно, ошибкой памяти. Знакомство Горького с «Габимой» произошло, как видно из вышеуказанных фактов, в 1921 году, тогда как встреча со Сталиным датируется 1920 годом.

³⁸ Варди Д. Пройденный мною путь. Тель-Авив, 1983. С. 178—181. Пер. с ивр. Б.Ентина.

³⁹ В ТЕО Наркомпроса. Распоряжение И.Сталина от 4 декабря 1920 года. Подписанный маш. текст. — РЦХИДНИ. Ф. 558. Оп. 1. Д. 3765. Л. 1.

⁴⁰ Обращение ЦБ Евсекций в Оргбюро, копии тт.Катаньяну, Луначарскому, Каменскому, Сталину, Евотделам Наркомнаца и Наркомпроса за подписью А.Чемеринского от 4 декабря 1920 года. Подписанный маш. текст. — ГАРФ. Ф. 2313. Оп. 6. Д. 310. Л. 7.

⁴¹ Обращение ЦБ Евсекций в Политбюро за подписью А.И.Чемеринского от 7 декабря 1920 года. Подписанный маш. текст. — ГАРФ. Ф. 2313. Оп. 6. Д. 310. Л. 6.

⁴² Обращение коллегии Еврейского отдела Наркомнаца в ЦБ Евсекций и в коллегию Наркомнаца за подписью председателя коллегии А.Н.Мережина и члена коллегии И.Х.Мандельсера от 8 декабря 1920 года. Подписанный маш. текст. — ГАРФ. Ф.Р-1318. Оп. 1. Д. 138. Л. 110.

⁴³ Протокол № 16 (70) заседания пленума ЦК РКП(б) от 8 декабря 1920 года. Автограф. — РЦХИДНИ. Ф. 17. Оп. 2. Д. 44. Л. 8.

⁴⁴ Записка Л. Каменева в Центротейатр от 8 декабря 1920 года. Подписанный маш. текст. — Театральный архив и музей имени Исаэля Гура при Иерусалимском университете. Ц/00054.

⁴⁵ Протокол № 40 заседания ЦБ Евсекций при ЦК РКП(б) от 9 декабря 1920 года. Маш. копия. — РЦХИДНИ. Ф. 455. Оп. 1. Д. 2. Л. 65.

⁴⁶ Выписка из резолюции еврейской беспартийной рабочей конференции, состоявшейся при участии Евсекции Донорабобраза 22—24 января 1921 года в Ростове. Заверенная маш. копия. — РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 53. Л. 213.

⁴⁷ Протокол № 18 (72) заседания пленума ЦК РКП(б) от 17 декабря 1920 года. Автограф. — РЦХИДНИ. Ф. 17. Оп. 2. Д. 46. Л. 25.

⁴⁸ Запрос по распоряжению А.В.Луначарского в Наркомнац от 17 декабря 1920 года. Подписанный маш. текст. — ГАРФ. Ф. Р-1318. Оп. 1. Д. 138. Л. 122.

⁴⁹ Автор имеет в виду издание: Культурная Москва: Сб. ст./Под ред. И.М.Диомидова. М.: Изд. «Неделя помощи школе», 1923. Вл.Филиппов в статье «Московские театры» писал о «Габиме»: «Театр яркий и мощный и постановка упомянутого выше режиссера Вахтангова «Гадибук» по праву занимает видное место среди театральных достижений последних лет благодаря подлинности трагического пафоса, громадной силе национального духа, соединенного с почти эпическим величием» (с. 60).

⁵⁰ Выдержки из статьи в еврейской газете «Ди Идише Штим», вышедшей в Ковно (Литва). Автограф. — РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 52. Л. 5—6.

⁵¹ Отношение А.В.Луначарского Е.К.Малиновской от 19 февраля 1921 года. Подписанный маш. текст. — ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 573. Л. 22.

⁵² Протокол № 53 заседания ЦБ Евсекций при ЦК РКП(б) от 22 февраля 1921 года. Заверенная маш. копия. — РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 69. Л. 27.

⁵³ Отношение М.А.Левитана, заведующего Еврейским подотделом Наркомпроса, в коллегию Наркомпроса. Б.д. Подписанный маш. текст. — ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 573. Л. 16 об.

⁵⁴ Протокол № 9 (406) заседания коллегии Наркомпроса от 7 марта 1921 года. Заверенная маш. копия. — ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 4. Д. 15. Л. 34.

⁵⁵ Отношение Е.К.Малиновской, заведующей АКТЕО и управляющей государственными академическими театрами, в Административное управление Наркомпроса от 7 марта 1921 года. Подписанный маш. текст. — ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 573. Л. 20. На этот документ мое внимание обратил Н.Р. Афанасьев.

⁵⁶ Письмо Н.Л.Цемаха А.М.Горькому от 8 марта 1921 года. Москва. Автограф. — Архив А.М.Горького. КГ-ДИ 11-20-1.

⁵⁷ Записка А.В.Луначарского секретарю коллегии Наркомпроса тов. Зимовскому от 19 марта 1921 года. Заверенная маш. копия. — РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 52. Л. 4.

⁵⁸ Театральный архив и музей имени Исроэля Гура при Иерусалимском университете. Ц/00228.

⁵⁹ Протокол № 11 заседания коллегии Наркомпроса от 21 марта 1921 года. Маш. копия. — ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 634. Л. 39.

⁶⁰ Заявление театра-студии «Габима» наркомку А.В.Луначарскому [февраль—март 1921 года]. Подписан Н.Цемахом, Д.Варди, М.Гнесиным. Подписанный маш. текст. — ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 573. Л. 23—24. На этот документ мое внимание обратил Н.Р.Афанасьев.

⁶¹ Протокол № 66 заседания ЦБ Евсекций от 15 апреля 1921 года. Подписанный маш. текст. — РЦХИДНИ. Ф. 455. Оп. 1. Д. 2. Л. 47.

⁶² Обращение ЦБ Евсекций в Центральную контрольную комиссию при ЦК РКП(б) от 20 апреля 1921 года. Подписанный маш. текст. — РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 47. Л. 8.

⁶³ Выписка из протокола № 31 заседания Центральной контрольной комиссии от 29 апреля 1921 года. Заверенная маш. копия. — РЦХИДНИ. Ф. 455. Оп. 1. Д. 47. Л. 6.

⁶⁴ *Raikin Ben-Ari*. Habima. New York; London, 1957. P. 53—54.

⁶⁵ *Ленин В.И.* Собр. соч.: В 55 т. М., 1978. Т. 53. С. 142.

⁶⁶ Там же. С. 158.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ См.: Докладная записка в Совнарком от 8 июня 1922 года за подписью замнаркомфина. Подписанный маш. текст. — РЦХИДНИ. Ф. 19. Оп. 1. Д. 507. Л. 260 об.

⁶⁹ 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. Заверенная маш. копия. — ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 4. Д. 15. Л. 168.

⁷⁰ Отношение Совета просвещения национальностей нерусского языка при коллегии Наркомпроса в Академический центр Наркомпроса от 10 февраля 1922 года за подписью А.М.Страшуна и М.А.Левитана. Подписанный маш. текст. — ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 4. Д. 15. Л. 160.

⁷¹ Хроника//Экран. М., 1922. № 23. С. 13.

⁷² См.: Протокол заседания Комиссии по выработке статута об управлении государственными академическими театрами от 9 июня 1922 года. Маш. копия. — ГАРФ. Ф.А-2306. Оп. 1. Д. 884. Л. 10.

⁷³ Обращение А.В.Луначарского в Совнарком от 20 апреля 1922 года. Подписанный маш. текст. — РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 15 об.

⁷⁴ Выписка из протокола № 12 заседания Научно-художественной секции ГУС об утверждении списка театров, пользующихся государственной субсидией, от 12 июня 1922 года. Заверенная маш. копия. — ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 4. Д. 15. Л. 204. Опублик. в кн.: Советский театр: Документы и материалы. 1921—1926/Глав. ред. А.З.Юфит. Л., 1975. С. 61.

⁷⁵ Список театров Академического центра. Заверенная маш. копия. — ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 1. Д. 2458. Л. 3.

⁷⁶ Письмо В.И.Никулина М.С.Богуславскому. Сентябрь 1923 года. Подписанный маш. текст. — ГАМО. Ф. 966. Оп. 1. Д. 809. Л. 41—41 об.

⁷⁷ Телеграмма Н.Л.Цемаха Л.Б.Каменеву с сопроводительной запиской секретариата Л.Б.Каменева М.А.Рафаилу (МОНО) от 27 июня 1923 года. — ГАМО. Ф. 966. Оп. 1. Д. 809. Л. 2,3.

⁷⁸ Протокол № 1 заседания Московского театрального совета от 31 августа 1923 года. Заверенный маш. текст. — ГАМО. Ф. 966. Оп. 1. Д. 165. Л. 22.

⁷⁹ Письмо В.И.Никулина М.С.Богуславскому. Сентябрь 1923 года. Подписанный маш. текст. — ГАМО. Ф. 966. Оп. 1. Д. 809. Л. 41—41 об.

⁸⁰ Письмо В.И.Никулина М.А.Рафаилу, заведующему МОНО, от 4 декабря 1923 года. Подписанный маш. текст. — ГАМО. Ф. 966. Оп. 1. Д. 809. Л. 120.

⁸¹ Протокол заседания комиссии по распределению театральных помещений при Московском театральном совете [январь 1924 года]. Заверенная маш. копия. — ГАМО. Ф. 966. Оп. 1. Д. 165. Л. 34.

⁸² Там же.

Экстатический театр Евгения Вахтангова

¹ *Бялик Х.Н.* Путь театра на иврите//Творение «Габимы»/ Под ред. Ицхака Нормана. Иерусалим, 1966. С. 20. Пер. с ивр. И.Минца.

² Слова Л. Волкова цит. по кн.: *Херсонский Х.* Беседы о Вахтангове. М.; Л., 1940. С. 19.

³ *Шагал М.* Моя жизнь. М., 1994. С. 165—166.

⁴ *Альтман Н.* Моя работа над «Гадибуком»//Евгений Вахтангов: Сборник/Сост., ред., авт. коммент. Л.Д. Вендровская и Г.П. Каптерева. М., 1984. С. 390.

⁵ *Варди Д.* Пройденный мною путь. Тель-Авив, 1983. С. 179. Пер. с ивр. Б. Ентина.

⁶ *Альтман Н.* Указ. соч. С. 390.

⁷ *Сушкевич Б.* Встречи с Вахтанговым//Евг. Вахтангов: Материалы и статьи/Сост. и ред. Л.Д. Вендровской. М., 1959. С. 371.

⁸ Евгений Вахтангов: Сборник. 1984. С. 335

⁹ Там же. С. 333.

¹⁰ Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. /Общ. науч. ред. М.О. Кнебель; Сост. И.И. Аброскина, М.С. Иванова, Н.А. Крымова. М., 1995. Т. 1. С. 142.

¹¹ *Херсонский Х.* Вахтангов. М., 1940. С. 250.

¹² Театральный архив и музей имени Исраэля Гура при Иерусалимском университете. Ц/00084.

¹³ *Загорский М.* «Гадибук» (студия «Габима»)//Театральная Москва. М., 1922. № 25. 31 января — 5 февраля. С. 10.

¹⁴ *Levinson André.* Le Théâtre Habima nous donne «Le Dybouk». Légende en trois actes de S.An-Sky//Comoedia. Paris, 1926. 30 Juin. Пер. А. Смириной.

¹⁵ *Марков П.А.* О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 424.

¹⁶ *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 12.

¹⁷ Евг. Вахтангов: Материалы и статьи. 1959. С. 204.

¹⁸ *М[арголин] С.* Театр экстаза. «Гадибук»//Экран. М., 1922. № 20. 7—13 февраля. С. 5.

¹⁹ *Эйзенштейн С.* Избр. произв.: В 6 т. М., 1964. Т. 1. С. 309.

²⁰ *Hotière//Avenir.* Paris, 1926. 5 Juillet. Пер. А. Смириной.

²¹ *Гуревич Л.* Искусство РСФСР//Еженедельник Петроградских государственных академических театров. Пг., 1922. № 15—16. 24—31 декабря. С. 30.

²² *Сазонова Ю.* Гастроли театра «Габима». «Дибук» С.Ан-ского//Последние новости. Париж, 1937. № 6057. 19 октября. С. 2.

²³ *Карев А.* Веселый, неумный художник//Евг. Вахтангов: Материалы и статьи. 1959. С. 417.

²⁴ *Сазонова Ю.* Указ. соч.

²⁵ *Марков П.А.* Указ. соч. 1976. Т. 3. С. 100.

²⁶ *Raikin Ben-Ari.* Habima. New York; London, 1957. P.57.

²⁷ См.: *Aslan Odette.* «Le Dibouk» D'An-ski et la réalisation de Vakhtangov//Les voies de la création théâtrale. Réunies et présentées Denis Bablet. Paris, 1979. Vol.7. P.217.

²⁸ *Levinson André.* Op. cit.

- ²⁹ Волконский С. Гастроли театра «Габима». «Гадибук»// Последние новости. Париж, 1926. № 1925. 30 июня. С. 2.
- ³⁰ *Levinson André*. Op. cit.
- ³¹ Волконский С. Указ. соч.
- ³² Гуревич Л. Указ. соч. С. 31.
- ³³ Тальников Д. Песнь торжествующей любви//Театр и музыка. М., 1923. № 29. 10 июля. С. 961.
- ³⁴ Эйзенштейн С. Указ. соч. 1964. Т. 3. С. 46.
- ³⁵ Волинский А. Еврейский театр. Статья 2. Походный ковчег// Жизнь искусства. Пг., 1923. № 28. 17 июля. С. 4.
- ³⁶ Цит. по: Соболев Ю. День Вахтангова//Театр и музыка. М., 1922. № 10. 5 декабря. С. 160.
- ³⁷ Волинский А. Указ. соч. С. 4.
- ³⁸ Волков Н. Вахтангов. М., 1922. С. 20.
- ³⁹ Макс Рейнхардт: О театре «Габима» [интервью]// Творение «Габимы». С. 341. Пер. с ивр. Д.Прокофьева.
- ⁴⁰ Эйзенштейн С. Указ. соч. Т. 3. С. 207.
- ⁴¹ Там же. С. 53.
- ⁴² *Levinson André*. Op. cit.
- ⁴³ Гротовский Е. Он не был полностью самим собой// Театральная жизнь. М., 1988. № 12. С. 29.
- ⁴⁴ Там же.
- ⁴⁵ Волконский С. Указ. соч.
- ⁴⁶ Завадский Ю. Одержимость творчеством//Евг. Вахтангов: Материалы и статьи. 1959. С. 297.
- ⁴⁷ Там же. С. 296.
- ⁴⁸ Волконский С. Указ. соч.
- ⁴⁹ Сазонова Ю. Указ. соч.
- ⁵⁰ Там же.
- ⁵¹ См.: Марголин С. Студия Габима. «Гадибук» Ан-ского (С.Раппопорта)//Вестник театра. М., 1921. № 93—94. 15 августа. С. 21.
- ⁵² *He-Teatral*. «Дибук» в Габиме//Возрождение. Париж, 1926. № 394. 1 июля. С. 4.
- ⁵³ *Aslan Odette*. Op. cit. P. 220.
- ⁵⁴ М[арголин] С. Театр экстаза. «Гадибук».
- ⁵⁵ Волинский А. Указ. соч. С. 4.
- ⁵⁶ М[арголин] С. Театр экстаза. «Гадибук».
- ⁵⁷ Волинский А. Указ. соч. С. 4.
- ⁵⁸ *Aslan Odette*. Op. cit. P. 164.
- ⁵⁹ Гуревич Л. Указ. соч. С. 31.
- ⁶⁰ Волинский А. Указ. соч. С. 4.
- ⁶¹ Там же.
- ⁶² Гуревич Л. Указ. соч. С. 31.
- ⁶³ *Notière*. Op. cit.
- ⁶⁴ Ibid.
- ⁶⁵ Волинский А. Указ. соч. С. 4.

- ⁶⁶ Эфрос А. «Гадибук»//Мой журнал. М., 1922. № 2. С. 6.
- ⁶⁷ *Aslan Odette*. Op. cit. P. 211.
- ⁶⁸ *Edmond Sis*. «Le Dybouk»//Oeuvre. Paris, 1926. 2 Juillet. Пер. А. Смириной.
- ⁶⁹ *Марков П.А.* Указ. соч. Т. 3. С. 137.
- ⁷⁰ Там же. С. 100.
- ⁷¹ Там же.
- ⁷² Эфрос А. Художники театра Грановского//Искусство. М., 1928. № 1—2. С. 59.
- ⁷³ Там же.
- ⁷⁴ Книга отзывов. Автограф. — Театральный архив и музей имени Исаэля Гура при Иерусалимском университете. Ц/00089.
- ⁷⁵ Там же. Ц/00090.
- ⁷⁶ Там же. Ц/00088.
- ⁷⁷ *Миклашевский К.* Мир, как «Турандот» и мир, как «Гадибук»//Жизнь искусства. Пг., 1923. № 25 (900). 26 июня. С. 5.
- ⁷⁸ *Levinson André*. Op. cit.
- ⁷⁹ Ibid.
- ⁸⁰ *Волконский С.* Указ. соч.
- ⁸¹ Беседа с Хертом Хатфилдом 20 августа 1994 года. — Архив автора.
- ⁸² *Zweig Arnold*. Nabima im Berlin//Judische Zeitung. Breslau, 1926. 12 November. Пер. В.Колязина.
- ⁸³ *Берберова Н.* Курсив мой: В 2 т. Нью-Йорк, 1983. Т. 1. С. 249.
- ⁸⁴ *Анненков Ю.* Единственная точка зрения//Жизнь искусства. Пг., 1921. № 752—754. 15—17 июня. С. 1.
- ⁸⁵ *Hotière*. Op. cit.
- ⁸⁶ Вахтангов Евгений: Сборник. 1984. С. 334.
- ⁸⁷ *Aslan Odette*. P. 221.
- ⁸⁸ *Волконский С.* Указ. соч.
- ⁸⁹ *Эпштейн М.* Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX—XX веков. М., 1988. С. 293.
- ⁹⁰ *Hotière*. Op. cit.
- ⁹¹ *Карев А.* Веселый неумный художник//Евг.Вахтангов: Материалы и статьи. 1959. С. 418.
- ⁹² *М[арголин] С.* Театр экстаза. «Гадибук». С. 6.
- ⁹³ *Донец-Захаржевский А.* Первый спектакль «Габима»//Сегодня. Рига, 1926. 28 января. С. 7.
- ⁹⁴ *Волконский С.* Указ. соч.
- ⁹⁵ *Бялик Х.Н.* Путь театра на иврите //Творение «Габимы». С. 22. Пер. с ивр. И. Минца.
- ⁹⁶ Цит. по: Bericht über das Arbeitsjahr 1930/31. Berlin: Kreis der Freunde der Nabima. 1931. S. 12. Пер. Э. Венгеровой.
- ⁹⁷ Цит по: «Nabima». English Publication of «Vama». Theatre Art Journal of Nabima Circle in Palestine». Tel-Aviv, 1939. August. P. 33. Взаимоотношения Крэга и «Габимы» — пока еще мало прояс-

ненный и, может быть, существенный сюжет. В 1932 году Крэг принял приглашение «Габимы» на постановку. Замысел не был осуществлен, но, вероятно, переговоры продолжались. И в 1938 году, когда приближение войны в Европе уже стало очевидным, Крэг серьезно подумывал о том, чтобы надолго присоединиться к «Габиме» в Тель-Авиве. (См.: *Craig Edward. Gordon Craig. The Story of His Life. New York, 1968. P. 342.*)

Плач Вавилонский и Интернационал

¹ См. *Гнесин М.* «Габима»//Театр. М., 1922. № 3. 17 октября. С. 77—78.

² *Цемах В.* Наум Цемах — основатель «Габимы»// Творение «Габимы»/Под ред. Ицхака Нормана. Иерусалим, 1966. — Цит. по доп. тексту, подготов. к рус. публ. Б.Ентиным. С. 14.

³ Содержание пьесы «Вечный жид». (К сегодняшней постановке в Национальном театре)//Сегодня вечером. Рига, 1926. № 23. 30 января. С. 4.

⁴ *Якулов Г.* *Ex orient lux.* «Вечный жид», или Второй исход евреев в Палестину//Зрелища. М., 1923. № 43. С. 3.

⁵ *Марков П.* «Вечный жид» в Габиме//Театр и музыка. М., 1923. № 26. 12 июня. С. 882.

⁶ *Кугель А.* Спектакли «Габимы»//Жизнь искусства. Пг., 1923. № 24. 19 июня. С. 8.

⁷ *Марков П.* Указ. соч. С. 881.

⁸ *Diebold Bernhard.* *Habima, Hebräisches theater.* Berlin; Wilmersdorf, 1928. S. 14. Пер. В.Колязина.

⁹ *Марголин С.* «Вечный жид». (Новая редакция постановки в театре-студии «Габима»)//Театр и музыка. М., 1923. № 27. 19 июня. С. 905.

¹⁰ Там же.

¹¹ *Н[икул]ин Л.* «Габима». «Вечный жид»//Зрелища. М., 1923. № 40. С. 7.

¹² См.: *Levinson André.* «Le Juif errant» Deuxième spectacle à Paris du Théâtre Habima de Moscow//Comoedia. Paris, 1926. 4 Juillet. Пер. А.Смириной.

¹³ *Марголин С.* Указ. соч.

¹⁴ *Марков П.* Указ. соч. С. 883.

¹⁵ *Levinson André.* Op. cit.

¹⁶ *Волконский С.* Гастроли театра «Габима». «Вечный жид»// Последние новости. Париж, 1926. № 1929. 4 июля. С. 2.

¹⁷ *Diebold Bernhard.* Op. cit. S. 14—15.

¹⁸ *Кугель А.* Театральные заметки//Жизнь искусства. Пг., 1923. № 56 (900). 26 июня. С. 2.

¹⁹ *Н[икул]ин Л.* Указ. соч.

²⁰ *Волынский А.* Еврейский театр. Статья 1-я. Ипокрит//Жизнь искусства. Л., 1925. № 27(901). 10 июля. С. 4.

²¹ *Соболев Ю. В. Л. Мчедлов*//Жизнь искусства. Л., 1924. № 23. 3 июня. С. 2.

²² Портреты режиссеров, художников, артистов «Габимы». Маш. текст. — Театральный архив и музей имени Исаэля Гура при Иерусалимском университете. Ц/00059 (1).

²³ Доклад заведующего театрально-музыкальной секцией Главреперткома В.И.Блюма о репертуаре московских государственных академических театров. Не позднее 5 сентября 1923 года. Маш. копия. — ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 2246. Л. 26. Опубликовано в кн.: Советский театр: Документы и материалы. 1921—1926. Л., 1975. С. 72.

²⁴ Протокол № 2 заседания комиссии о репертуаре актеатров от 8 и 10 июля 1924 года. Маш. копия. — ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 69. Д. 510. Л. 63.

²⁵ Г.Лейвик/Вортман А., Клитеник Ш.//Литературная энциклопедия. М., 1932. Т. 6. С. 153.

²⁶ «Габима»//Жизнь искусства. Л., 1924. № 49. 2 декабря. С. 18.

²⁷ «Голем» в «Габиме». (Беседа с режиссером Б.И.Вершиловым)//Новый зритель. М., 1925. № 8. 24 февраля. С. 14.

²⁸ Там же.

²⁹ «Голем»: Программа. М., 1925.

³⁰ Там же.

³¹ *Офросимов Ю.* «Габима»//Руль. Берлин, 1926. № 1785. 16 октября. С. 4.

³² *Загорский М.* В тени «Гадибука». «Голем». «Габима»//Новый зритель. М., 1925. № 13. 31 марта. С. 12.

³³ *Марголин С.* Театр экстаза. (Опыт портрета студии «Габима»). Маш. копия. — Театральный архив и музей имени Исаэля Гура при Иерусалимском университете. Ц/00026. Л. 18.

³⁴ Там же.

³⁵ *Levinson André.* «Le Golem». Poème dramatique de H. Levik. Troisième spectacle du théâtre Habima//Comœdia. Paris, 1926. 1 Juillet. Пер. А.Смириной.

³⁶ *Загорский М.* Указ. соч.

³⁷ *Diebold Bernhard.* Op. cit. S. 13.

³⁸ *Загорский М.* Указ. соч.

³⁹ Там же.

⁴⁰ *Diebold Bernhard.* Op. cit. S. 13.

⁴¹ *Загорский М.* Указ. соч.

⁴² «Голем»: Программа.

⁴³ Там же.

⁴⁴ *Diebold Bernhard.* Op. cit. S. 12—13.

⁴⁵ *Марков П.* «Голем»//Правда. М., 1925. № 73. 31 марта. С. 8.

⁴⁶ Three great Jewish plays. Edited by Joseph C. Landis. New York, 1986.

Библейские сны Станиславского

¹ Письмо Л.Д. Леонидова К.С. Станиславскому от 30 ноября 1924 года. Берлин. Автограф. — Музей МХАТ Ф. К.С. № 2563.

² Письмо К.С. Станиславского Н.В. Демидову от 10 сентября 1922 года// *Станиславский К.С. Собр. соч.*: В 8 т. М., 1961. Т. 8. С. 25.

³ Письмо К.С. Станиславского Л. Д. Леонидову от 9 января 1925 года. Москва. Автограф. — Музей МХАТ Ф. К.С. № 1767.

⁴ Письмо К.С. Станиславского Л.Д. Леонидову от 31 мая 1925 года. Москва. Автограф. — Музей МХАТ Ф. К.С. № 1771.

⁵ Успех «Гадибука» в Берлине// *Сегодня вечером*. Рига, 1926. № 20. 27 января. С. 4. По другим данным, премьера «Гадибука» состоялась в берлинском Малом театре. Режиссер Бертольд Фиртель.

⁶ Хроника искусства// *Известия ВЦИК*. М., 1922. № 224. 5 октября. С. 4.

⁷ «Габима»// *Театр и студия*. М., 1922. № 1—2. 1—15 июля. С. 72.

⁸ Содержание пьесы «Сон Иакова». (К сегодняшней постановке в Национальной опере)// *Сегодня вечером*. Рига, 1926. № 24. 1 февраля. С. 4.

⁹ Там же.

¹⁰ «Габима». Хроника// *Новый зритель*. М., 1925. № 11. 17 марта. С. 16.

¹¹ Список текущего репертуара и предполагаемых постановок нового сезона московских академических театров. Маш. копия. — РГАЛИ. Ф. 2310. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 44.

¹² Роберт Фальк и театр. /Публ. А.Щекин-Кротовой// *Художник и зрелище*. М., 1990. С. 268—302.

¹³ Там же. С. 286.

¹⁴ Беседа с художником Р.Р. Фальком о его совместной работе с К.С. Станиславским 28 января 1944 года. Кабинет актера и режиссера научно-теоретического отдела ВТО. Маш. копия. — РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 18. Ед. хр. 11. Л. 7, 9, 24.

¹⁵ Там же. Л. 7, 8.

¹⁶ *Виноградская И.* Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись: В 4 т. М., 1973. Т. 3. С. 482.

¹⁷ Там же. С. 483.

¹⁸ *Шедровицкий Д.* Введение в Ветхий Завет. М., 1994. С. 220.

¹⁹ Беседа с художником Р.Р. Фальком... Л. 4, 5, 18, 6, 10.

²⁰ Там же. Л. 8.

²¹ См.: *Raikin Ben-Ari.* Habima. New York; London, 1957. P. 137.

²² Болезнь К.С. Станиславского. (Из Москвы по телефону)// *Красная газета*. Л., 1925. № 261 (949). 27 октября. С. 2. Веч. вып.

²³ Беседа с художником Р.Р. Фальком... Л. 9.

²⁴ Хроника// *Новый зритель*. М., 1925. № 49. 8 декабря. С. 14.

²⁵ *Масс В.* «Сон Иакова». Театр «Габима»// *Вечерняя Москва*. М., 1925. № 290 (600). 19 декабря. С. 3.

²⁶ *Ройзман М.* Т[еатр] «Габима». «Сон Иакова»//Искусство трудящимся. М., 1925. № 56. 22 декабря. С. 11—12.

²⁷ *М.Пе* [Пильский]. «Сон Иакова». Спектакли «Габимы»// Слово. Рига, 1926. № 6. 4 февраль. С. 7.

²⁸ *Levinson André.* «Le Rêve de Jacob». Quatrième spectacle du Théâtre Habima//Comoedia. Paris, 1926. 12 Juillet. Пер. А.Смириной.

²⁹ *Волконский С.* Гастроли театра «Габима». «Сон Иакова»// Последние новости. Париж, 1926. № 1937. 12 июля. С. 2.

³⁰ *Osborn Max.* «Jakobs Traum». Habima im Nollendorfplatz Theater//Berliner Morgenpost. Berlin, 1926. 27 Oktober. Пер. В.Колязина.

³¹ *Волконский С.* Указ. соч.

³² Там же.

³³ *P. W.* [Paul Wiegler]. Habima: «Jakobs Traum»//Berliner Zeitung am Mittag. Berlin, 1926. 26 Oktober. Пер. В.Колязина.

³⁴ Ibid.

³⁵ *Волконский С.* Указ. соч.

³⁶ Там же.

³⁷ *Osborn Max.* Op. cit.

³⁸ *Волконский С.* Указ. соч.

³⁹ *Levinson André.* Op. cit.

⁴⁰ *P. W.* [Paul Wiegler]. Op. cit.

⁴¹ *Gpp.* «Jakobs Traum» bei der Habima//Vossische Zeitung. Berlin, 1927. 17 September. Пер. В.Колязина.

⁴² *Волконский С.* Указ. соч.

⁴³ Цит. по кн.: Творение «Габимы»/Под ред. Ицхака Нормана. Иерусалим, 1966. С. 341. Пер. с ивр. Д.Прокофьева.

⁴⁴ *Beer-Gofmann Richard.* Gastspiel der Habima//Neues Wiener Journal. 1926. 5 Juni. Пер. В.Колязина.

⁴⁵ *Hunek R.* «Jakobs Traum». Gastspiel des hebräischen Habima theater//Badische General Anzeiger. Baden-Baden, 1926. 29 September. Пер. В.Колязина.

⁴⁶ *Цемах Н.* Наш путь к театру («Габима» в Париже, 1926). — Цит. по кн.: Творение «Габимы». С. 112. Пер. с ивр. Д.Прокофьева.

⁴⁷ Театральный архив и музей имени Исраэля Гура при Иерусалимском университете. Ц/00087.

⁴⁸ Обзор печати//Жизнь искусства. Л., 1926. № 14. 6 апреля. С. 17.

⁴⁹ *Волконский С.* Гастроли театра «Габима». «Потоп»// Последние новости. Париж, 1926. № 1939. 14 июля. С. 2.

⁵⁰ *Офросимов Ю.* «Габима»//Руль. Берлин, 1926. № 1795. 31 октября. С. 7.

⁵¹ *Волконский С.* Указ. соч.

⁵² *Офросимов Ю.* Указ. соч.

⁵³ *Дризен Н.В.* В еврейском театре «Габима»//Возрождение. Париж, 1926. № 411. 18 июля. С. 4.

⁵⁴ *Волконский С.* Указ. соч.

Исход. Раскол

¹ О создании Комиссии по обследованию театра «Габима» с точки зрения целесообразности его оставления в составе академических театров. Из протокола заседания коллегии № 32/584 от 23 июня 1924 года. Подписанный маш. текст. — ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 2945. Л. 208 подл.

² Из протокола заседания коллегии Наркомпроса от 23 июня 1924 года. Заверенная маш. копия. — ГАРФ. Ф. 298. Оп. 1. Д. 124. Л. 25.

³ Протокол № 52/603 заседания коллегии Наркомпроса от 10 ноября 1924 года. Заверенная маш. копия. — ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 2945. Л. 415.

⁴ Письмо Ф. Э. Дзержинского В. Р. Менжинскому и Г. Д. Ягоде от 15 марта 1924 года. Автограф. — РЦХИДНИ. Ф. 76. Оп. 3. Д. 326. Л. 2.

⁵ Протокол № 19 заседания театральной подсекции Научно-художественной секции ГУСа от 30 декабря 1924 года. Маш. копия. — ГАРФ. Ф. 298. Оп. 1. Д. 124. Л. 52 об.

⁶ Н. Цемах ошибается. Решение о включении «Габимы» в Академический центр было принято в 1921 году.

⁷ Письмо Н. Л. Цемаха в Научно-художественную секцию ГУСа от 8 января 1925 года. Подписанный маш. текст. — ГАРФ. Ф. 298. Оп. 1. Д. 124. Л. 54.

⁸ 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. Опублик. в кн.: Советский театр: Документы и материалы. 1921—1926/Глав. ред. А. З. Юфит. Л., 1975. С. 34.

⁹ Там же.

¹⁰ Протокол заседания правления театра «Габима» от 25 октября 1922 года. Подписанный маш. текст. — ГЦТМ. Ф. 190. Ед. хр. 191. Л. 1—1 об.

¹¹ Письмо Н. Л. Цемаха А. М. Горькому. 1921 год. Москва. Автограф. — Архив А. М. Горького. КГ-ДИ 11-20-2.

¹² Связи Горького с «Габимой» поддерживались еще достаточно долго. В архиве А. М. Горького хранится письмо заместителя народного комиссара по иностранным делам М. Литвинова, который отвечал на просьбу писателя о содействии выезду актеров «Габимы» за границу: «К величайшему сожалению, я ничего не могу сделать для артистов театра «Габима», за которых Вы просите, так как выезд за границу советских граждан зависит не от НКВД, а от АОМС, т. е. в конечном счете от ОГПУ. НКВД ровно никакого отношения к этому делу не имеет, а я не в таких отношениях с ГПУ, чтобы мое личное ходатайство имело какое-либо значение» (Письмо М. М. Литвинова А. М. Горькому от 6 октября 1928 года. Подписанный маш. текст. — Архив А. М. Горького. КГ-ОД 2-3-3). Судя по всему, речь идет о той группе

габимовцев (в нее входили А. Барац, И. Говинская и др.), которая в 1928 году приехала в Россию и теперь хотела вновь воссоединиться со своим театром.

¹³ Хроника//Рампа. М., 1923. № 2—15. С. 13.

¹⁴ Заявление Н. Л. Цемаха в Художественный отдел Главнауки от 13 февраля 1925 года. Подписанный маш. текст. — ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 10. Д. 351. Л. 44.

¹⁵ Справка от 11 февраля 1925 года, выданная за подписью заведующего Орготделом Мосгубрабиса Я. Яковлева. Подписанный маш. текст. — ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 10. Д. 351. Л. 45.

¹⁶ Приведем здесь только артистическую часть списка: Цемах Наум Лазаревич; Гуревич (Ровина) Хана Давыдовна; Прудкин Шабшель Михелевич; Мескин Арон Мовшевич; Чемеринский Борух Яков-Лейб; Виньяр Эль Абрамович; Чечик-Эфрати Гирш Мордухович; Никулин Вениамин Иванович; Бертонов Евсей Львович; Брук Семен Израильевич; Виньяр-Качур Нехама Абрамовна; Варшавер Лев Михайлович; Цемах-Гольдина Мириам Иосифовна; Гуревич-Бенхаим Герш Хаимович; Фридлянд (Гендлер) Анна Григорьевна; Голянд Исаак Ефимович; Гробер Хая-Елена Шмуиловна; Говинская Инна Марковна; Иткин Давид Борисович; Падва Хана Александровна; Пудалова Любовь Мендлевна; Персиц Рувим Львович; Райкин Ефим Аронович; Славин-Фридлянд Григорий Генрихович; Файнберг Фрума Файбиановна; Факторович Елизавета Абрамовна; Цемах Вениамин Лазаревич; Баракс-Цемах Шифра Лазаревна; Юделевич Фрума Соломоновна; Любич Фанни Яковлевна; Робинс-Рабинович Тамар Леоновна; Шнейдер-Бенно Бенно Вениаминович; Эйдельман Хава Мишуламовна. — Там же.

¹⁷ *Цемах Н.* Что такое «Габима»? (Интервью газете «Гайом»)// Творение «Габимы»/Под ред. Ицхака Нормана. Иерусалим, 1966. С. 183. Пер. с ивр. И. Минца.

¹⁸ Макс Рейнхардт: О театре «Габима» [интервью]// Там же. С. 341.

¹⁹ Цит по: «Habima». English Publication of «Bama». Theatre Art Journal of Habima Circle in Palestine». Tel-Aviv, 1939. August. P. 33.

²⁰ Протокол заседания Правления театра «Габима» от 25 октября 1922 года. Москва. Маш. копия. — ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 190. Ед. хр. 191. Л. 1 об.

²¹ Письмо Н. А. Виньяр Г. Качуру от 19 апреля 1926 года. Автограф. — Архив семьи Виньяр (Москва).

²² Письмо Л. М. Пудаловой М. И. Пудалову от 14 сентября 1926 года. Париж. Автограф. — Архив семьи Пудаловых (Москва).

²³ Письмо Л. М. Пудаловой М. И. Пудалову от 4 октября 1926 года. Берлин. Автограф. — Архив семьи Пудаловых (Москва).

²⁴ Письмо А. М. Мескина Ц. Рафаэлю. Декабрь 1926 года. Гамбург. Автограф. — Архив Цви Рафаэля (Иерусалим).

²⁵ Письмо Л.М.Пудаловой М.И.Пудалову от 25 февраля 1927 года. Нью-Йорк. Автограф. — Архив семьи Пудаловых (Москва).

²⁶ В части, посвященной нью-йоркским перипетиям «Габимы», использованы фактические данные из кн.: *Levy Emanuel. The Habima — Israel's National Theatre. 1917—1977.* New York, 1979. P. 88—96.

²⁷ Цит. по: Bericht über das Arbeitsjahr 1930/31. Berlin: Kreis der Freunde der Habima, 1931. S. 6. Пер. Э.Венгеровой.

²⁸ Хроника//Известия ВЦИК. М., 1928. № 183. 9 августа. С. 5.

²⁹ См. примеч. 12.

³⁰ Гастроли «Габимы»//Современный театр. М., 1929. № 8. С. 132.

³¹ Письмо Л.М.Пудаловой М.И.Пудалову от 10 мая 1928 года. Тель-Авив. Автограф. — Архив семьи Пудаловых (Москва).

³² Письмо Л.М.Пудаловой М.И.Пудалову от 13 мая 1928 года. Эйн-Харод. Автограф. — Архив семьи Пудаловых (Москва).

Алексей Дикий в Тель-Авиве

¹ Поездка А.Дикого в Тель-Авив была скупо отражена в официальных документах. Так, в личном листке по учету кадров, хранившемся в Комитете по делам искусств при Совете Министров СССР, содержится следующая запись: «1928—1930. Австрия, Швейцария, Италия, Палестина, Сирия, Алжир, личные гастроли» (РГАЛИ. Ф. 2376. Оп. 1. Ед. хр. 247. Л. 1). Возможно, что и Австрия, и Швейцария, и Сирия, и Алжир были только транзитными пунктами в его поездке по маршруту: Москва—Тель-Авив—Москва.

² Письмо Л.М.Пудаловой М.И.Пудалову от 26 ноября 1927 года. Гаага. Автограф. — Архив семьи Пудаловых (Москва).

³ Распад «Габимы» (Беседа с В.И.Никулиным)//Современный театр. М., 1927. № 8. 25 октября. С. 13.

⁴ Письмо Л.М.Пудаловой М.И.Пудалову от 27 ноября 1927 года. Гаага. Автограф. — Архив семьи Пудаловых (Москва).

⁵ Театр и музыка//Последние новости. Париж, 1928. № 2722. 4 сентября. С. 6.

⁶ *Финкель Ш.* Режиссер Алексей Дикий//Финкель Ш. За кулисами и на сцене. Тель-Авив, 1968. С. 135. Пер. с ивр. Б.Ентина.

⁷ Там же. С. 136.

⁸ *Марголин С.* Алексей Дикий //Театр и драматургия. М., 1935. № 5. С. 20

⁹ *Hochdorf Max.* Habima spielt eine Posse. «Der Schatz» im Lessing-Theater//Der Abend Vorwärts. Berlin, 1929. 17 Dezember. Пер. В.Клюева.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Цит по кн.: *Levy Emanuel. The Habima — Israel's National Theatre. 1917—1977.* New York, 1979. P. 100.

¹² *Марголин С.* Указ. соч.

¹³ *Офросимов Ю.* «Габима» на котурнах//Руль. Берлин, 1929. № 2753. 14 декабря. С. 4.

¹⁴ *Аверинцев С.* К истолкованию мифа об Эдипе//Античность и современность: Сб. ст.: К 80-летию Ф.А.Петровского/Ред. колл.: М.Е.Грбарь-Пассек и др. М., 1972. С. 99.

¹⁵ *Офросимов Ю.* Указ. соч.

¹⁶ *Lustig Hanns G.* «Die Krone Davids». Gastspiel des hebräischen Kunsttheaters. Im Lessingtheater//Das blaue Heft. Berlin, 1930.— Вырезка без указания выходных данных хранится в Израильском центре документации театрального искусства при Тель-Авивском университете. Пер. В.Колязина.

¹⁷ *Knopf Julius.* Habima: Gastspiel im Lessingtheater. Eröffnungsvorstellung: «Davids Krone»//Berliner Allgemeine Zeitung.— Газетная вырезка без указания выходных данных хранится в Израильском центре документации театрального искусства при Тель-Авивском университете. Пер. В.Колязина.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ *Monty Jacobs.* Calderon auf Hebräisch. Habima — Gastspiel im Lessing Theater//Vossische Zeitung. Berlin, 1929. 14 Dezember. Пер. В.Колязина.

²⁰ *Knopf Julius.* Op. cit.

²¹ *Lustig Hanns G.* Op. cit.

²² *Knopf Julius.* Op. cit.

²³ *Lustig Hanns G.* Op. cit.

²⁴ *Pinthus Kurt.* Habima. «Davids Krone»//8 1/2—Uhr-Abendblatt. Berlin, 1929. 15 Dezember. Пер. В.Колязина.

²⁵ *Офросимов Ю.* Указ. соч.

²⁶ *Pinthus Kurt.* Op. cit.

²⁷ *Koestler Arthur.* Die «Krone Davids». Habima — Premiere in Tel-Aviv//[Berlin, 1929].— Газетная вырезка на немецком языке без указания выходных данных хранится в Израильском центре документации театрального искусства при Тель-Авивском университете. Пер. В.Колязина.

²⁸ -*uts.* Mosaik im Calderon. Die Habima im Lessingtheater.— Газетная вырезка на немецком языке без указания выходных данных хранится в Израильском центре документации театрального искусства при Тель-Авивском университете. Пер. В.Колязина.

²⁹ Цит по кн.: *Kohansky Mendel.* The Hebrew Theatre. Jerusalem, 1969. P. 118.

³⁰ *Munzer Elise.* Gastspiel der Habima//Morgenpost. Berlin, 1929. 18 Dezember. Пер. В.Клюева.

³¹ *Kerr Alfred.* Habima: Lessing Theater//Berliner Tageblatt. Berlin, 1929. 17 Dezember. Пер. В.Клюева.

³² *Werner Bruno E.* Habima — Gastspiel im Lessing-Theater. «Der Schatz»//Deutsche Allgemeine Zeitung (Reichsausgabe). Berlin, 1929. 18 Dezember. Пер. В.Клюева.

³³ *Westecker Wilhelm*. «Der Schatz». Gastspiel der Habima im Lessing-Theater//Berlin, 1929. 17 Dezember. — Вырезка на немецком языке без указания названия газеты хранится в Израильском центре документации театрального искусства при Тель-Авивском университете. Пер. В.Клюева.

³⁴ «Der Schatz». Habima — Gastspiel im Lessing-Theater//Der Tag. Berlin, 1929. 18 Dezember. Пер. В.Клюева.

³⁵ *St. Fgl.* «Der Schatz». Habima im Lessing-Theater//Neue Berliner 12 Uhr Zeitung. Berlin, 1929. 17 Dezember. Пер. В.Клюева.

³⁶ *Werner Bruno E.* Op. cit.

³⁷ *Westecker Wilhelm*. Op. cit.

³⁸ *Bachmann H.* Habima im Lessing-Theater. «Der Schatz»//Germania. Berlin, 1929. 18 Dezember. Пер. В.Клюева.

³⁹ *Werner Bruno E.* Op. cit.

⁴⁰ *Westecker Wilhelm*. Op. cit.

⁴¹ *Hochdorf Max.* Habima spielt eine Posse. «Der Schatz» im Lessing-Theater//Der Abend Vorwärts. Berlin, 1929. 17 Dezember. Пер. В.Клюева.

⁴² *Финкель Ш.* Указ. соч. С. 140.

⁴³ Письмо А.Д. Дикого Ф.Я. Любич от 4 июня 1929 года. Автограф. — Израильский центр документации театрального искусства при Тель-Авивском университете. Фонд Фанни Любич.

⁴⁴ Театр и музыка//Последние новости. Париж, 1929. № 3018. 27 июня. С. 5.

Берлинское эхо московских сезонов

¹ Письмо А.М. Мескина Цви Рафаэлю от 25 августа 1926 года. St. Martin. Автограф. — Архив Цви Рафаэля (Иерусалим).

² Письмо А.М. Мескина Цви Рафаэлю. Декабрь 1926 года. Гамбург. Автограф. — Там же.

³ Цит по кн: *Levy Emanuel*. The Habima — Israel's National Theatre. 1917—1977. A Study of Cultural Nationalism. New York, 1979. P. 106—107.

⁴ *Чехов М.* Жизнь и встречи//Новый журнал. Нью-Йорк, 1945. Кн. X. С. 27. При republicации этих воспоминаний в нижеупомянутом двухтомнике Михаила Чехова были сделаны купюры. Наличие купюр отточиями не отмечено.

⁵ Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т./Общ. науч. ред. М.О. Кнебель; Сост.: И.И. Аброскина, М.С. Иванова и Н.А. Крымова. М., 1995. Т. 1. С. 201—202.

⁶ *Любич Ф.* Записи репетиций «Двенадцатой ночи». Автограф. — Израильский центр документации театрального искусства при Тель-Авивском университете. Фонд Фанни Любич. Л. 8.

⁷ *Чехов М.* Жизнь и встречи. С. 24.

⁸ Там же. С. 24—25.

⁹ *Любич Ф.* Записи репетиций «Двенадцатой ночи». Л. 6, 12, 11.

¹⁰ Там же. Л. 10—11, 16, 17.

¹¹ Михаил Чехов. Т. 1. С. 386.

¹² Письмо М.А.Чехова Б.Я.Чемеринскому. [Июль 1930 года. Миттенвальд]. Автограф. — Тель-Авив. Театральный музей. Фонд Маргарет Клаузнер.

¹³ *Pinthus Kurt*. Shakespeare in der Habima. Theater am Nollendorfplatz//81/2—Uhr-Abendblatt. Berlin, 1930. 16 September. Пер. О.Костина.

¹⁴ *Engel Fritz*. Habima: «Was ihr wollt». Theater am Nollendorfplatz//Berliner Tageblatt. Berlin, 1930. 16 September. Пер. О.Костина.

¹⁵ *Heilborn Ernst*. Ex orient — Shakespeare//Frankfurter Zeitung. Frankfurt a/M., 1930. 16 September. Пер. О.Костина.

¹⁶ Газетная вырезка на немецком языке без указания выходных данных хранится в Израильском центре документации театрального искусства при Тель-Авивском университете. Пер. О.Костина.

¹⁷ *Heilborn Ernst*. Op. cit.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ *Pinthus Kurt*. Op. cit.

²⁰ *Heilborn Ernst*. Op. cit.

²¹ *Monty Jacobs*. Shakespeare auf Hebräisch. Habima im Theater am Nollendorfplatz//Vossische Zeitung. Berlin, 1930. 17 September. Пер. О.Костина.

²² *Heilborn Ernst*. Op. cit.

²³ *Pinthus Kurt*. Op. cit.

²⁴ *Heilborn Ernst*. Op. cit.

²⁵ Ibid.

²⁶ Отец М.А.Чехова — Александр Павлович Чехов был русский, мать — Наталья Александровна Чехова (урожд. Гольден) была еврейка. В русской среде, где национальность определяется по отцу, Михаил Чехов был русским. Для евреев, определяющих национальность по матери, он был евреем.

²⁷ *Pinthus Kurt*. Op. cit.

²⁸ *Monty Jacobs*. Op. cit.

²⁹ *Engel Fritz*. Op. cit.

³⁰ *Monty Jacobs*. Op. cit.

³¹ *Jacobi, von*. Habima spielt Sheakspeare. Im Theater am Nollendorfplatz//Deutsche Zeitung. Berlin, 1930. 16 September. Пер. О.Костина.

³² Высказывание берлинского критика Монти Якобса приводится по кн.: Bericht über das Arbeitsjahr 1930/31. Berlin: Kreis der Freunde der Habima, 1931. S. 4. Пер. Э.Венгеровой.

³³ Ibid. P. 12. В Лондоне «Габима» играла «Двенадцатую ночь» в помещении театра «Феникс» 6, 7, 8 января 1931 года.

³⁴ Письмо М.А.Чехова Ц.Бен-Хаиму. [Между 15 и 24 сентября 1930 года]. Автограф. — Театральный архив и музей имени

Израэля Гура при Иерусалимском университете. Фонд Бен-Хаима.

³⁵ Письмо М.А.Чехова Б.Я.Чемеринскому от 18 ноября 1934 года. Нерви. Италия. Автограф. — Тель-Авив. Театральный музей. Фонд Маргарет Клаузнер.

³⁶ Выписка из протокола № 12 заседания Главной репертуарной комиссии от 10 августа 1925 года. Маш. копия. — ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 69. Д. 513. Л. 2 об.

³⁷ Михоэлс имеет в виду шумную полемику, разыгравшуюся на страницах парижской прессы в 1928 году между французским режиссером Фирменом Жемье и драматургом Анри Бернштейном. С. 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 Грановского, 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, полемика почти целый месяц привлекала внимание французских театральных кругов.

³⁸ Шахтинское дело — показательный судебный процесс, происходивший с 18 мая по 6 июля 1928 года в Москве, на котором группа инженеров, работавших в Шахтинском и других районах Донбасса, была осуждена за контрреволюционную и вредительскую деятельность.

³⁹ Вассерман, Малага — неустановленные лица. В основном составе труппы ГОСЕТа не числились. Возможно, являлись работниками цехов.

⁴⁰ Ром Любовь Иосифовна (Либа Реизи) (1899—1959) — актриса ГОСЕТа.

⁴¹ Менахем-Мендель (Менахем-Мендл) — персонаж рассказа Шолом-Алейхема «Менахем-Мендл» (1892), обобщенный тип «человека воздуха», мелкого буржуа, безуспешно пытающегося стать Ротшильдом.

⁴² Гузик Яков С. — актер, режиссер, антрепренер. В 1928 году в связи с тридцатипятилетием театральной деятельности был награжден званием Герой труда. Михоэлс приводит Гузика как образец низкопробного искусства.

⁴³ Письмо С.М.Михоэлса М.И.Литвакову от 1 сентября 1928 года. Вена. Автограф. — РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 36—41 об.

⁴⁴ Письмо Р.Р.Фалька Р.В.Идельсон от 8 февраля 1930 года. Париж. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 3018. Оп. 1. Ед. хр. 142. Л. 25.

⁴⁵ Письмо Р.Р.Фалька Р.В.Идельсон от 31 мая 1930 года. Поезд (на Париж)//Р.Р.Фальк. Беседы об искусстве. Письма. Воспоми-

нения о художнике/Сост. и примеч. А.В.Щекин-Кротовой. М., 1981. С. 102.

⁴⁶ Письмо Р.Р.Фалька М.В.Фальк. Осень 1930 года. Берлин// Там же. С. 103.

⁴⁷ Письмо Р.Р.Фалька Р.В.Идельсон. [Весна—лето] 1930 года. [Берлин]//Там же. С. 109.

⁴⁸ Письмо Р.Р.Фалька Р.В.Идельсон от [26 сентября] 1930 года. [Берлин]. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 3018. Оп. 1. Ед. хр. 142. Л. 45—46. Опубликовано с купюрами в кн.: Р.Р.Фальк: Беседы об искусстве. С. 109—110. Датировка публикатора — декабрь 1930 года — вызывает большие сомнения. Фальк упоминает премьеру, состоявшуюся 24 сентября, как совсем недавнюю, что вряд ли было возможно в декабре. Фраза художника «по этому случаю я вчера лежал целый день» с большой долей вероятности позволяет предположить, что письмо было написано 26 сентября 1930 года.

⁴⁹ *Офросимов Ю.* «Уриель Акоста» в «Габиме»//Руль. Берлин, 1930. № 2990. 26 сентября. С. 6.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ *Уриель* [О.С.Литовский]. «Уриель Акоста»//Известия ВЦИК. М., 1922. № 86. 20 апреля. С. 5.

⁵² *Пильский П.* «Уриель Акоста» в исполнении театра «Габима»//Сегодня. Рига, 1938. № 17. 17 января. С. 6.

⁵³ *Сазонова Ю.* Гастроли театра «Габима». «Уриель Акоста»// Последние новости. Париж, 1937. № 6060. 28 октября. С. 4.

⁵⁴ *Loeb Moritz.* «Uriel Akosta». Habima Gastspiel im Theater am Nollendorfplatz//Berliner Morgenpost. Berlin, 1930. 25 September. Пер. В.Колязина.

⁵⁵ *Wa.* Die Habima im Lobetheater. «Uriel Akosta»//Breslauer Zeitung. Breslau, 1930. 14 Oktober. Пер. Г.Макаровой.

⁵⁶ *Knopf Julius.* Habima. «Uriel Akosta». Theater am Nollendorfplatz//Berliner Börsenzeitung. Berlin, 1930. 25 September. Пер. В.Колязина.

⁵⁷ *W.P.* [Paul Wiegler]. Habima spielt «Uriel Akosta». Theater am Nollendorfplatz//Berliner Zeitung am Mittag. Berlin, 1930. 25 September. Пер. В.Колязина.

⁵⁸ *Сазонова Ю.* Указ. соч.

⁵⁹ *W.P.* Op. cit.

⁶⁰ *Ihering Herbert.* Habima am Nollendorfplatz: «Uriel Akosta»// ВВС (Berliner-Börsen-Courier). Berlin, 1930. 25 September. Пер. В.Колязина.

⁶¹ *Loeb Moritz.* Op. cit.

⁶² *Сазонова Ю.* Указ. соч.

⁶³ Gastspiel der Habima in Bielts. — Вырезка на немецком языке без указания названия газеты от 28 апреля 1938 года хранится в Израильском центре документации театрального искусства при Тель-Авивском университете. Пер. Г.Макаровой.

⁶⁴ *W.P. Op. cit.*

⁶⁵ *Gastspiel der Habima in Bielts.*

⁶⁶ *Knopf Julius. Op. cit*

⁶⁷ *Loeb Moritz. Op. cit*

⁶⁸ *Bab. «Uriel Akosta» auf Hebräisch. Die Habima im Theater am Nollendorfplatz//Neue Badische Landeszeitung. Mannheim, 1930. 27 September. Пер. Г.Макаровой.*

⁶⁹ *Ihering Herbert. Op. cit.*

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение I. Стенограмма обсуждения «Габимы» в Центротейатре 16 февраля 1920 года

¹ Н.Цемах, округляя сроки, ведет отсчет от своих первых попыток создать театр на иврите еще в Белостоке, т.е. с 1909 года.

² «*Жаргонная студия*» — «В 1917 году после Февральской революции организовался небольшой еврейский драматический кружок. В 1919 году кружок был преобразован в студию, получившую помещение в Большом Чернышевском переулке <...> и началась серьезная театральная учеба и подготовка репертуара. К несчастью, через несколько месяцев помещение сгорело. Несмотря на это, энтузиасты студии продолжали работать как в полусгоревшем, так и в разных других случайных помещениях. Так дело тянулось до весны 1920 года. В мае 1920 года в Москву приехал Грановский хлопотать о переводе петроградской студии в Москву. Было созвано совещание, на котором было принято решение о слиянии петроградской и московской студий» (*Файль И. Жизнь еврейского актера. М., 1938, С. 85*).

³ Н.Цемах перечисляет русских актеров, музыкантов, скульпторов еврейского происхождения: *Осип Андреевич Правдин* (Оскар Августович Трейлебен; 1849—1921) — актер и педагог. С 1878 года — в Малом театре. *Леонид Миронович Леонидов* (1873—1941) — актер, режиссер, педагог. Начинал в театрах Соловцова, Корша. С 1903-го — актер Художественного театра. В начале 20-х годов преподавал в «Габиме». *Дмитрий Михайлович Карамазов* (1861—1912) — актер. Был одним из лучших исполнителей роли Гамлета на провинциальной сцене. Вероятно, имеются в виду *Антон Григорьевич Рубинштейн* (1829—1894) — пианист, композитор, дирижер и музыкальный общественный деятель, и *Николай Григорьевич Рубинштейн* (1835—1881) — пианист, дирижер, педагог и музыкальный общественный деятель. *Марк (Мордехай) Матвеевич Антокольский* (1843—1902) — скульптор.

⁴ Новый театр, театр ХПСРО (1918—1919). Руководителем театра был Ф.Ф.Комиссаржевский, который в 1919 году эмигрировал. В процессе последовавшей за тем реорганизации Нового

театра обсуждался вопрос о его переводе на баланс Центро-театра.

⁵ В 1920 году по адресу улица Неглинная (с 1922 г. — Манежная), дом 9 находился Театральный отдел Наркомпроса (ТЕО).

Приложение II. Стенограмма диспута о «Габиме» в Камерном театре 13 марта 1920 года

¹ Хроника//Вестник театра. М., 1920. № 56. 9—14 марта. С. 13.

² Записка не сохранилась.

³ *Уайльд О.* Упадок лжи//Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1910. Т. 5.

⁴ В 1880-х — начале 1890-х годов С.М. Волконский был предводителем дворянства в Борисоглебском уезде Тамбовской губернии и членом Учредительного совета в Борисоглебске, где, как и в Павловке того же уезда, Волконские имели свои родовые усадьбы. В 1918—1921 годы преподавал в литературных и театральных студиях Москвы, был членом дирекции Большого театра.

⁵ С.М. Волконский имеет в виду первую постановку «Вечного жиды» Д. Пинского. Режиссер В. Мчедлов. Премьера — 31 января 1920 года.

⁶ С. Волконский цитирует строки Фета:

«Кто скажет мне, какую измеряют
Подводные их корни глубину?»

⁷ Выступление Б.М. Меламеда осталось не застенографировано.

⁸ В «Габиме» пьеса Шолома Аша «Старшая сестра» входила в состав «Вечера студийных работ» в постановке Е. Вахтангова (премьера — 8 октября 1918 года). Эта пьеса была более известна под авторским названием «Зимою». Какая еврейская труппа играла эту пьесу летом 1919 года на сцене Камерного театра, установить не удалось.

⁹ Резолюция не была застенографирована.

Приложение III. [Докладная записка Еврейского подотдела Наркомнаца от 31 июля 1920 года]

¹ Речь идет о «Декларации Бальфура», составленной британским министром иностранных дел Артуром Джеймсом Бальфуrom и опубликованной в ноябре 1917 года. Декларация гласила: «Правительство Его Величества относится благосклонно к восстановлению Национального очага для еврейского народа в Палестине и приложит все усилия к облегчению достижения этой цели». «Декларация Бальфура» была вызвана не только желанием помочь евреям, но и расчетом на то, что поддержка сионистских кругов облегчит правительству Великобритании учредить

контроль над Палестиной. После Февральской революции в России к этим соображениям прибавилась и надежда, что призыв к национальным чувствам русского еврейства привлечет его симпатии к делу союзников и тем самым остановит волну пацифизма, угрожавшую выходом России из участия в войне. 24 апреля 1920 года «Декларация Бальфура» была утверждена на конференции союзников в Сан-Ремо, а 24 июля 1922 года включена в текст мандата Великобритании на Палестину, утвержденного Лигой Наций. Борьба за практическое осуществление «Декларации» продолжалась на протяжении всех 30 лет британского правления в Палестине.

² Составители секретного приложения ошибаются. Заседание Оргбюро, на котором обсуждалось сообщение С. Диманштейна «о существовании сионистских обществ, ведущих антисоветскую агитацию», состоялось не 19, а 16 июля 1919 года. В протоколе заседания в качестве решения зафиксировано предложение Ф. Дзержинского «дать конкретный материал о существующих в различных городах обществах, чтобы иметь возможность привлечь их за агитацию; декрет о прекращении их деятельности не издавать» (РЦХИДНИ.Ф. 17. Оп. 112. Д. 6. Л. 85). Таким образом, подготовленный ЦБ Евсекций проект «Постановления о закрытии сионистских организаций» (л. 89) поддержан не был.

СВОДНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ*

- Аарон (букв. «осиянный») — согласно Библии, брат и ближайший сподвижник Моисея, первый еврейский первосвященник 30
- Абессалом (1007/6 до н.э. — ?) — третий сын царя Давида 173—175
- Абрамович Шолом Яков (псевд. Менделе-Мойхер Сфорим; 1836—1917) — еврейский писатель. Писал на иврите и идиш 10, 194, 230
- Авель (возможно, от аккад. arlu — сын) — в ветхозаветном повествовании второй сын прародителей Адама и Евы, убитый своим старшим братом Каином из зависти 143, 207, 234, 239
- Аверинцев Сергей Сергеевич (р. 1937) — литературовед, культуролог 174
- Авивит (наст. фам. Лихтенштейн) Шошана (1901—1988) — актриса «Габимы» с 1918 по 1923 год 115
- Авраам — в ветхозаветной традиции избранник Яхве, заключивший с ним «завет» (союз), первый из патриархов, родоначальник евреев и (через Измаила) арабов 143
- Агасфер (стилизованное библейское имя, произвольно заимствовано из ветхозаветной легенды об Эсфири, где сходным образом передается имя персидского царя Ксеркса) — см. Вечный жид.
- Аггада (букв. «повествование») — части Устного Закона, не имеющие характера религиозно-юридической регламентации. Включает притчи, легенды, сентенции, проповеди, поэтические гимны, философско-теологические рассуждения и т.п. 23

* В аннотированный Сводный указатель включены имена, общественные организации и политические партии, мифологические персонажи и реалии еврейского быта, драматические произведения и кинофильмы, встречающиеся в основном тексте и разделе Приложений. Список сокращений размещен в алфавитном порядке. Советские партийные и государственные учреждения даются без указания страниц.

При составлении аннотаций к мифологическим понятиям и реалиям еврейской истории использованы следующие источники: Еврейская энциклопедия: В 16 т. СПб., 1908—1913; Encyclopaedia Judaica. Jerusalem. 16 vol.; Краткая еврейская энциклопедия. Иерусалим, 1976—1996. 1—8 т. (продолж. изд.); Мифы народов мира: В 2 т. М., 1980.

- Адам (букв. «человек») – в библейских сказаниях первый человек 143
- Адельгейм Роберт Львович (1860–1934) – актер 196
- Адлер Яков (1855–1926) – актер, режиссер, антрепренер. Родился в России. Имел свою труппу, в которой играла вся его семья. Спектакли шли на идиш 233
- АКТЕО, Центральная театральная секция Главного художественного комитета Академического центра Наркомпроса. Была создана в 1921 году на основе ТЕО Наркомпроса. Одна из основных задач – руководство академическими театрами. В 1924 году руководство всеми театрами перешло к Художественному отделу Главполитпросвета Наркомпроса.
- Акцентр, Академический центр при Наркомпросе РСФСР (1921–1925) объединял научные, музейные и научно-художественные организации.
- «Алкеста» Г. фон Гофмансталя 132
- Альтман Натан Исаевич (1889–1970) – живописец, скульптор, график, театральный художник 5, 39, 72, 84, 85, 110, 192
- Амнон – сын царя Давида 173–175
- «Амнон и Томор» Ш. Аша 41
- «Анатэма» Л. Н. Андреева 32
- Андреев Леонид Николаевич (1871–1919) – писатель, драматург 32, 116, 227
- «Анна Каренина» по Л. Н. Толстому 199
- Анненков Юрий (Жорж) Павлович (псевд. Б. Темиряев; 1889–1974) – живописец, график, сценограф и театральный критик 108
- Ан-ский С. (наст. имя и фам. Семен (Шломо) Акимович Раппопорт; 1863–1920) – еврейский писатель и фольклорист 6, 14, 31–34, 72, 85, 100, 113, 122, 128, 131, 161, 200
- Антокольский Марк (Мордехай) Матвеевич (1843–1902) – скульптор 206, 218, 219
- Антуан (Antoine) Андре (1858–1943) – французский режиссер, актер, теоретик театра 107, 110
- АОМС, Административно-организационный Московский совет.
- Аппиа (Appia) Адольф (1862–1928) – немецкий музыкант, художник и теоретик театра 141
- Аристотель (384–322 до н. э.) – древнегреческий философ 44
- Арнштейн Марк (наст. имя Андрей Адамович, псевд. Анжей Марек; 1878–1942/3) – режиссер, драматург 13, 17, 19, 34
- Артем (наст. фам. Артемьев) Александр Родионович (1842–1914) – актер 27
- Артем (наст. фам. Сергеев) Федор Артемович (1883–1921) – партийно-государственный деятель. С 1917 по 1921 год – член ЦК РКП(б), член ВЦИК 65
- «Артисты» Г. Уоттерса и А. Хопкина 183

- Арто (Artaud) Антонен (1896–1948) – французский режиссер, актер, теоретик театра 95, 96, 110, 112
- Аслан (Aslan) Одетт (р. 1926) – французский театровед 102
- «Ахдус вохейрус», «Ахдут вежерут» («Единство и свобода») – одна из сионистских организаций 246
- «Ахдут Ха-Аводах» («Единство труда») – сионистская социалистическая партия в Эрец-Исраэль, основанная в 1919 году 204
- «Ахер» В. М. Волькенштейна 131
- Ахрон Иосиф Юльевич (1886–1943) – еврейский скрипач, композитор 14
- Аш Шолом (1880–1957) – еврейский писатель и драматург 25, 41, 60, 72, 128, 238
- Ашмарин (наст. фам. Ахрамович) Витольд Францевич (1882–1930) – журналист, театральный критик 212
- Баб (Bab) Юлиус (1880–1955) – немецкий драматург, театровед, критик 199
- Бабель Исаак Эммануилович (1894–1940) – писатель 200
- Бадхан – увеселитель, забавляющий гостей на семейных торжествах, главным образом на свадьбах. Талмуд упоминает о профессиональных шутах, обязанностью которых было веселить подверженных меланхолии людей, а также забавлять и смешить жениха и невесту. В средневековой раввинской литературе говорится об еврейских странствующих певцах, так называемых бадханам и лейцанам (шуты). По-видимому, они традиционно участвовали в свадьбах, ханукальных и пуримских праздниках и играли у евреев ту же роль, что и трубадуры и менестрели в средневековой Западной Европе. Постепенно бадханы создали своеобразную народную поэзию на иврите и на идиш 9
- Байрон (Вугон) Джордж Ноэл Гордон (1788–1824) – английский поэт, драматург 38, 44, 236
- Балтрушайтис Юргис Казимирович (1873–1944) – литовский поэт, общественный и политический деятель 56, 205, 212
- Бальмонт Константин Дмитриевич (1867–1942) – поэт, эссеист 16, 19, 205
- Баракас-Цемах Шифра Лазаревна (1898–1973) – актриса «Габимы» с 1919 по 1927 год. Сестра Н. Л. Цемаха 142, 159
- Барац Абрам Исаакович (1894–1952) – актер «Габимы» с 1924 года 162, 168, 184, 189
- Барба (Barba) Эудженио (р. 1936) – итальянский режиссер и теоретик театра 112
- Барлах (Barlach) Эрнст (1870–1938) – немецкий скульптор, график, драматург 175
- Барнай (Barnay) Людвиг (1842–1924) – немецкий актер 10, 219, 220

- Бати (Baty) Гастон (1885–1952) – французский режиссер, актер, театральный художник, театровед 113
- Батлан («неработающий») – первоначально титул человека, который ради деятельности общины частично или полностью отказывался от работы или какого-либо оплачиваемого занятия. В позднем идиш термин «батлан» стал обозначать лентяя, человека, не желающего приложить усилия для обеспечения себе и своей семье условий существования 90, 97, 98, 109
- Безар (Bejar; наст. фам. Берже) Морис (р. 1927) – французский балетмейстер, педагог 113
- Бем Отто Людвигович (1892–1937) – педагог. С 1922 по 1925 год – заведующий Главсоцвоса (Главного управления социального воспитания и политехнического образования детей) Наркомпроса, член ГУСа, член коллегии Наркомпроса 148
- Бен-Ари Райкин Ефим Аронович (1901/2 – 1968) – актер «Габимы» с 1921 по 1927 год 75, 91, 92, 140
- Бен-Гурион Давид (1886–1973) – политический деятель. Премьер-министр Израиля в 1948–1953, 1955–1963 годы 172
- Бенджамин Менахэм (1898–1959) – актер «Габимы» с 1927 года 189
- Бен-Хаим (наст. фам. Гуревич) Герш (Цви) Хаймович (1898–1957) – актер «Габимы» с 1920 года 92, 190
- Берберова Нина Николаевна (1901–1993) – писательница 108
- Бергер (Berger) Юхан Хеннинг (1872–1924) – шведский писатель, драматург 146
- Бер-Гофман (Beer-Hofmann) Рихард (1866–1945) – австрийский поэт, романист и драматург 131–134, 137, 138, 142, 144
- Бергсон (Bergson) Анри (1859–1941) – французский философ 44
- Беркович Ицхак Дов (1885–1967) – еврейский писатель, переводчик Шолома-Алейхема на иврит 25, 168
- Бердяев Николай Александрович (1874–1948) – философ 89
- Бернар (Bernhardt) Сара (наст. имя Розина; 1844–1923) – французская актриса 10, 228
- Бернштейн (Bernштейн) (Bernstein) Анри (1876–1953) – французский драматург 193
- Бертонов Евсей (Иегошуа) Львович (1879–1971) – актер «Габимы» с 1922 года 12, 17, 126, 157, 169, 190, 200
- Бирман Серафима Германовна (1890–1976) – актриса и режиссер 21
- Бичер-Стоу (Beecher-Stowe) Гарриет (1811–1896) – американская писательница 44
- «Блоха» Н.Лескова – Е.Замятина 166
- Блюм (псевд. Садко) Владимир Иванович (1877–1941) – театральный критик 121
- Блюмкин Яков Григорьевич (1898–1929) – левый эсер, агент ЧК, участник покушения на германского посла графа Мирбаха 6 июля 1918 года. В 20-е годы служил в военном секрета-

- риате Троицкого, был резидентом ГПУ в странах Ближнего Востока 51, 212, 235
- «Бог мести» Ш.Аша 128
- Бодлер (Baudelaire) Шарль (1821–1867) – французский поэт 44
- Босх (Бос ван Акен) (Bosch van Aeken) Хиеронимус (ок. 1460–1516) – нидерландский живописец 105
- Брандес (Brandes) Георг (1842–1927) – датский литературный критик 44
- «Броненосец «Потемкин», кинофильм С.Эйзенштейна 89, 119
- Брехт (Brecht) Бертольт (1898–1956) – немецкий драматург и театральный деятель 200
- Брук (Brook) Питер (р. 1925) – английский режиссер 112
- Брук Семен (Шломо) Израилевич (1899–1983) – актер «Габимы» с 1920 года 169
- Брюсов Валерий Яковлевич (1873–1924) – поэт 19
- Бубер (Buber) Мартин (Мордехай) (1878–1965) – еврейский религиозный философ 5, 156, 182
- Булгаков Михаил Афанасьевич (1891–1940) – прозаик, драматург 123
- Бунд (на идиш «союз»; полное название – Алгемайнер идишер арбетербунд ин Лите, Пойли ун Русланд: Всеобщий еврейский рабочий союз в Литве, Польше и России) – еврейская социалистическая партия в России, позже в Польше и США. Основан на нелегальном съезде в Вильно в октябре 1897 года. Бунд входил в состав Российской социал-демократической рабочей партии (РСДРП). Бунд требовал, чтобы РСДРП признала его единственным представителем еврейских трудящихся по национальному (то есть в противоположность территориальному) признаку. Ленин и другие вожди РСДРП вели идеологическую борьбу против позиции Бунда. В противоположность сионизму и территориализму, видевших разрешение еврейского вопроса в переселении евреев на свою историческую родину или в приобретении ими какой-либо другой территории для колонизации, Бунд выдвигал принцип «дойкайт», то есть разрешение еврейского вопроса на местах, в странах, где проживали евреи. Бунд отличался особо непримиримой позицией по отношению к сионизму 31, 44, 121, 241, 244, 245
- Бухарин Николай Иванович (1888–1938) – партийно-государственный деятель. В 1918–1929 годы – редактор газеты «Правда». В 1919–1925 годы – член Исполкома Коминтерна. Член ЦК РКП (б) (1917–1934), член Политбюро ЦК (1924–1929), член ВЦИК и ЦИК СССР 65, 67
- Бялик Хаим Нахман (1873–1934) – еврейский поэт, деятель ивритского возрождения. «Для меня Бялик – великий поэт, редкое и совершенное воплощение духа своего народа <...> Точно пророк Исая <...> и точно богоборец Иов», – писал

о нем М. Горький. В 1921 году, по ходатайству Горького и с особого разрешения Ленина, Бялик с группой еврейских писателей покинул СССР. После четырехлетнего пребывания в Берлине поселился в Тель-Авиве 23, 32–34, 83, 111, 154, 172, 182, 205, 208, 210, 219, 220, 230, 242

Вайда (Wajda) Анджей (р. 1926) – польский режиссер кино и театра 200

Валлерстайн (Wallerstein) Лотар (1882–1949) – немецкий режиссер оперы 113

Вальтер (Walter) (наст. фам. Шлезингер) Бруно (1876–1962) – немецкий дирижер 156

Варди (наст. фам. Розенфельд) Давид Хаимович (1893–1973) – актер «Габимы» с 1917 по 1923 год и с 1938 года 12, 25, 26, 49, 60, 61, 85, 101, 115, 152

Варшавер Лев (Арье) Михайлович (1898–1969) – актер «Габимы» с 1920 года 139, 143, 144, 169, 198

Васильев-Южин Михаил Иванович (1876–1937) – партийно-государственный деятель. Член коллегии Наркомпроса 69

Вахтангов Евгений Богратионович (1883–1922) – режиссер, актер, педагог 5, 6, 22–26, 28–36, 45, 58, 62, 63, 75, 76, 78, 83–92, 94–98, 100–114, 117–123, 125, 129–131, 136, 137, 146, 147, 157, 165, 166, 173, 179, 212, 238

Вейсберг (по мужу Римская-Корсакова) Юлия Лазаревна (1879/80–1942) – композитор. С 1903 года обучалась в Петербургской консерватории у Н.А. Римского-Корсакова и А.К. Глазунова (классы композиции). Совместно с мужем (сыном композитора музыковедом А.Н. Римским-Корсаковым) принимала участие в издании журнала «Музыкальный современник» (1915–1917) 14

Вендров Залман (наст. имя и фам. Давид Вендровский; 1877–1971) – еврейский писатель. Писал на идиш 212, 240, 244

«Венецианский купец» У. Шекспира 38, 72, 159, 200

Вергилий (Vergilius) Марон Публий (70–19 до н. э.) – римский поэт 44

Верлен (Verlaine) Поль (1844–1896) – французский поэт 44

Вернер (Werner) Бруно (1896–1964) – немецкий театральный критик 178

Верфель (Werfel) Франц (1890–1945) – австрийский писатель 156

Вершилов Борис Ильич (1893–1957) – режиссер, педагог 122, 123, 125, 126, 136, 147, 165

«Вечер студийных работ» («Вечер начала») 26, 27, 30, 33, 34, 48

Вечный жид – персонаж многих средневековых легенд. Герой этих легенд был осужден на вечное скитание за то, что глумился над Иисусом на его пути к месту распятия 36, 37, 46, 117

- «Вечный жид» Д.Пинского 17, 18, 34–40, 48, 60, 81, 115–117, 119–122, 131, 134, 145, 155, 163, 164, 178, 249
- «Вечная песня» А.Марка 13
- «Вечный странник» О.Дымова 12
- «Вильгельм Телль» Ф.Шиллера 200
- Вилье (Villiers) Анри – французский режиссер 113
- Виноградов М.В. – в середине 20-х годов заведующий Отделом сельскохозяйственного образования ГУСа 148
- Виноградская Ирина Николаевна (р.1920) – историк театра, биограф К.С.Станиславского 135
- Виньяр Илья (Эли, Элиаху) Абрамович (1889–1949) – актер «Габимы» с 1917 по 1932 год. В 1932 году вернулся в Советский Союз. Работал режиссером в Москве (Театр ВЦСПС) и провинции 92, 119, 152, 157, 163, 169, 190
- Виньяр-Качур Надежда (Нехама) Абрамовна (1895–1963) – актриса «Габимы» с 1918 по 1932 год. Сестра И.А.Виньяра. В 1932 году вернулась в СССР. Жила в Киеве 157, 162, 163, 168
- Вишневецкий (наст. фам. Вишневецкий) Александр Леонидович (1861–1943) – актер 38
- ВКП(б), Всесоюзная Коммунистическая партия (большевиков) (1925–1952).
- Волков (наст. фам. Зимнюков) Леонид Андреевич (1893–1976) – актер, режиссер, педагог 166
- Волков Николай Дмитриевич (1894–1965) – театральный критик, драматург 109
- Волконский Сергей Михайлович, князь (1860–1937) – театральный деятель, критик, педагог 22, 36, 44, 56, 71, 106, 107, 142–144, 147, 212, 214, 226, 229, 231, 233
- Вольнский (наст. фам. Флексер) Аким Львович (1865–1926) – театральный критик и искусствовед 93, 94, 153, 178
- Волькенштейн Владимир Михайлович (1883–1974) – драматург, теоретик театра и театральный деятель. В 1911–1921 годы работал в литературной части МХТ 56, 71, 131, 212, 230, 232
- Вольф (Wolf) Фридрих (1888–1953) – немецкий драматург 200
- «Враги» М.Горького 199
- ВЦИК, Всероссийский центральный исполнительный комитет – высший законодательный, распорядительный и контролирующий орган государственной власти РСФСР в 1917–1936 годах.
- ВЦСПС, Всесоюзный центральный совет профессиональных союзов (1918–1991).
- ВЧК, Всероссийская чрезвычайная комиссия по борьбе с контрреволюцией и саботажем (1917–1922).
- Гавриил («сила божья» или «человек божий») – в иудаистской, христианской, а также мусульманской мифологиях один из старших ангелов (в христианстве – архангелов) 133, 138, 141, 144

- «Гадибук» («Между двух миров») С. Ан-ского 5, 6, 26, 31, 33, 34, 36, 49, 60, 64, 72, 75, 78, 83–86, 88–91, 94–98, 103–114, 116, 117, 120–122, 125, 128–131, 134, 141, 144, 145, 153, 155, 156, 159–161, 174, 174, 176, 178, 179, 184, 198, 200
- Гайдебуров Павел Павлович (1877–1960) – актер и режиссер 110
- Галеви Йегуда (не позднее 1075–1141) – еврейский поэт и философ 203, 216, 224
- Галеви Моисей (Моше) Вульфович (1895–1974) – актер «Габимы» с 1918 по 1923 год. С 1925 по 1950 год – руководитель театра «Охел» (Тель-Авив) 114, 115, 131, 157, 180
- Галут (букв. «изгнание») – вынужденное пребывание еврейского народа вне его исторической родины. Этим термином обычно обозначается период со времени разрушения Второго храма до создания государства Израиль 169
- «Гамабул» Ю. Бергера – см. «Потоп» Ю. Бергера.
- «Гамлет» У. Шекспира 183
- Гаркави Александр (1863–1939) – лексикограф, историк 14
- Гарсиа Лорка (García Lorca) Федерико (1898–1936) – испанский поэт и драматург 200
- Гаскала – еврейское просветительское движение, возникшее во 2-й половине XIX века 9
- Гатри (Guthrie) Тайрон (1900–1971) – английский режиссер 5, 156, 200
- Гауптман (Gauptmann) Герхарт (1862–1946) – немецкий драматург 37, 44
- Гebbель (Hebbel) Фридрих Кристиан (1813–1863) – немецкий драматург 44, 114
- Гейне (Heine) Генрих (1797–1856) – немецкий поэт, публицист и критик 44, 180, 216
- Гендлер Анна (Хана) Григорьевна (1901–1987) – актриса «Габимы» с 1919 по 1965 год 142
- «Героические годы» Х. Лейвика 160
- Герцль Теодор (наст. имя и фам. Вениамин Зеев; 1860–1904) – венский журналист, основатель политического сионизма 132
- Гете (Goethe) Иоганн Вольфганг (1749–1832) – немецкий поэт, мыслитель, драматург 44
- Гзовская Ольга Владимировна (1889–1962) – актриса 56, 58, 71
- Гинзбург Саул Моисеевич (1866–1940) – публицист, историк литературы. В 1930 году эмигрировал в США 13
- Гинцбург Давид Горацевич, барон (1857–1910) – востоковед, писатель и общественный деятель. Был председателем «Общества любителей иврита» и учредителем Общества востоковедения, главным редактором «Еврейской энциклопедии» на русском языке (1908–1913) 14, 31
- Главноука, Главное управление научных, музейных и научно-художественных учреждений Академического центра Наркомпроса РСФСР (1922–1925).

- Главполитпросвет, Главный политико-просветительный комитет республики при Наркомпросе РСФСР (1920–1930).
- Главпрофобр, Главное управление профессионального образования Наркомпроса РСФСР (1920–1930).
- Главрепертком, Главный репертуарный комитет, позднее Комитет по контролю за зрелищами и репертуаром. Был образован в системе Наркомпроса в 1923 году. В 1928 году вошел в состав Главискусства. В 1933 году был выделен в самостоятельное Главное управление по контролю за зрелищем и репертуаром. При создании Министерства культуры СССР (1953) был упразднен.
- Глаголин (наст. фам. Гусев) Борис Сергеевич (1879–1948) – актер и режиссер 159
- Глаголь (наст. фам. Голоушев) Сергей Сергеевич (1855–1920) – театральный критик 28–30, 36
- Гликсон Моше Хаймович (1878–1939) – журналист, общественный деятель, делегат сионистских конгрессов (1903–1914). После Февральской революции редактировал в Москве еженедельную газету на иврите «Га-Ам». С 1919 года в Эрец-Исраэль 15
- «Глушец из-за любви», кинофильм 183
- Гнесин Менахэм (1882–1952) – актер «Габимы» с 1917 по 1923 год и с 1928 года 12–14, 16, 17, 19, 23, 28, 32, 34, 36, 114, 115, 152, 157
- Говинская Инна Марковна (1894–1957) – актриса «Габимы» с 1920 года 92, 162, 168
- Гоголь Николай Васильевич (1809–1852) – писатель и драматург 13, 44, 234
- Гой (иврит) – нееврей, иноверец, принадлежащий какому-либо народу, кроме евреев; первоначально не несло никакого отрицательного смысла 59
- Гойя (Гоуа) Франциско Хосе, де (1746–1828) – испанский живописец, гравер 93, 110
- «Голем» Г.Лейвика 121–123, 125, 128, 131, 134, 145, 154, 155, 162, 163, 178
- Гольдина Мириам Иосифовна (1898–?) – актриса «Габимы» с 1920 по 1927 год. Жена Н.Л.Цемаха 114, 142, 159
- Гольдман Наум (1895–1982) – общественный деятель, один из лидеров сионистского движения 182
- Гольдфаден Авраам (1840–1908) – еврейский поэт, драматург, композитор, театральный организатор, режиссер, актер. Считается «отцом еврейского театра» на идиш 9, 10, 104, 233
- Голянд Исаак Ефимович (1901–1978) – актер «Габимы» с 1922 по 1927 год 144, 159
- Гомер – легендарный поэт Древней Греции 44, 45
- Гордон Гавриил Осипович (1885–1942) – педагог. Окончил Московский и Марбургский университеты, преподавал в гимназии Флерова. С 1920 по 1924 год в Наркомпросе: член науч-

- но-педагогической секции ГУСа, заместитель председателя совета по делам ВУЗов, член коллегии Наркомпроса 69
- Гордон Иегуда Лейб (1830–1892) – еврейский поэт, прозаик, публицист. Писал преимущественно на иврите, а также на русском языке и идиш 10, 218
- «Горе от ума» А.С.Грибоедова 130
- Горький Максим (наст. имя и фам. Алексей Максимович Пешков; 1868–1936) – писатель 5, 40, 45, 60, 62, 68, 70, 152–154, 224
- Готье (Gautier) Теофил (1811–1872) – французский писатель и критик 119
- Гофманстал (Hofmannsthal) Гуго, фон (1874–1929) – австрийский писатель, драматург 132
- Гоцци (Gozzi) Карло (1720–1806) – итальянский драматург и поэт 159
- ГПУ, Государственное политическое управление при НКВД РСФСР (1922–1923).
- Грановский Алексей Михайлович (наст. имя и фам. Абрахам Азарх; 1890–1937) – режиссер, создатель ГОСЕТа 5, 15, 40, 41, 84, 104, 135, 137, 156, 177, 178, 190–198
- «Грех» Ш.Аша 41
- Грехопадение – переменна, происшедшая в блаженном состоянии человечества вследствие первородного греха. События, изложенные в Кн. Бытия, 3 и заканчивающиеся изгнанием Адама и Евы из Эдема, считаются подтверждением доктрины о греховности человека, согласно которой он был создан совершенным и безгрешным. Человек мог бы и дальше пребывать в блаженном состоянии, если бы не ослушался божественного веления не вкушать плодов от дерева познания. После изгнания из Эдема Адам и Ева были обречены на жизнь, полную трудов, страданий, ведущую к смерти. Счастье, невинность и бессмертие были навсегда потеряны, и вечным бременем их преступление легло на грядущие поколения 99
- Гринбаум (Гринбойм) Ицхак (1879–1970) – журналист, сионистский деятель. Один из организаторов просветительского общества «Тарбут» 16, 204
- Гринберг Захар (Зохар) (1889–1949) – бывший бундовец, член РКП(б) с 1917 по 1922 год. Историк по образованию. Один из видных деятелей Наркомпроса. Впоследствии – член правления Исторического музея, заместитель директора Оружейной палаты. В 30-е годы – заместитель начальника сектора планирования науки Госплана 43, 67, 69, 212, 232–234, 240
- Гринберг Хаим (1889–1953) – сионистский деятель, журналист 28
- Гробер Хая-Елена Самуиловна (1898–1978) – актриса «Габимы» с 1917 по 1927 год 92, 147, 159
- Гротовский Ежи (1933–1999) – польский режиссер, театральный мыслитель 95, 112

Грузенберг Оскар Осипович (Оскар-Израэль Иосифович; 1866–1940 — адвокат, общественный деятель. Часто выступал защитником на процессах видных литераторов и общественных деятелей (М.Горький, К.И.Чуковский, П.Н.Милюков, В.Г.Короленко и др.). Особую популярность принесло участие в еврейских процессах: дело по обвинению Д.Блондеса в покушении на ритуальное убийство (1900–1902), процессы по делам о еврейских погромах в Кишиневе и Минске, дело Бейлиса (1911–1913). Деятель кадетской партии. В 1920 году эмигрировал *14, 15*

Грюневальд — см. Нитхардт Матис.

Губотдел, губернский отдел.

Губрабис — см. Мосгубрабис.

Гузик Яков С. — актер, режиссер, антрепренер *194*

Гур Израэль (1894–1977) — деятель хасидского движения. Принадлежал династии хасидских цадиков из г. Гур-Кальварья (недалеко от Варшавы) *6, 7, 43, 47, 57, 190, 201, 213*

ГУС, Государственный ученый совет Наркомпроса РСФСР (1919–1921; 1925–1933). В 1921–1925 годы — при Академическом центре Наркомпроса РСФСР.

Гуцков (Gutzkow) Карл (1811–1878) — немецкий писатель, драматург, публицист *38, 41, 44, 191, 196, 197*

Гюго (Hugo) Виктор Мари (1802–1895) — французский писатель *44, 50*

Давид (возможно, «любимец») — второй царь Израиля. Царствовал 40 лет (ок. 1010–970 до н.э.). В историческом сознании еврейского народа — идеальный правитель, из рода которого выйдет Мессия *172, 173, 175*

Дальский (наст. фам. Неелов) Мамонт Викторович (1865–1918) — актер *196*

«Дама-невидимка» П.Кальдерона *122*

Данте Алигьери (Dante Alighieri; 1265–1321) — итальянский поэт *44*

«200 000» по Шолом-Алейхему *104*

«Двенадцатая ночь» У.Шекспира *180, 182–184, 186, 187, 189–191*

Деблин (Döblin) Альфред (1878–1957) — немецкий писатель *156, 182*

Деникин Анатолий Иванович (1872–1947) — главнокомандующий Добровольческой армией *67, 233*

«Джойнт», American Jewish Distribution Committee, Американский объединенный комитет по распределению фондов — еврейская благотворительная организация. Основан 27 ноября 1914 года *55, 153*

Дзержинский Феликс Эдмундович (1877–1926) — партийно-государственный деятель. Член ЦК РКП(б) с 1917 года, председатель ВЧК, член ВЦИК и ЦИК СССР *55, 65, 149, 150, 249*

- Дибольд (Diebold) Бернард (1886–1945) – немецкий театраль-
ный критик 119, 182
- Дибук (букв. «прилепление») – в еврейских народных поверь-
ях – злой дух, который вселяется в человека, овладевает его
душой, причиняет душевный недуг, говорит устами своей
жертвы, но не сливается с ней, сохраняя самостоятельность
97–99, 101–104
- «Дикая утка» Г. Ибсена 200
- Дикий Алексей Денисович (1889–1955) – режиссер и актер 5,
156, 162, 165–174, 176–180
- Диккенс (Dickens) Чарлз (1812–1870) – английский писатель 44
- Диманштейн Семен Маркович (1886–1937?) – коммунистиче-
ский деятель. Учился в Любавической иешиве, в возрасте во-
семнадцати лет получил звание раввина. В 1904 году в Вильно
вступил в Российскую социал-демократическую партию,
примкнул к большевикам. В январе 1918 года назначен главой
Еврейского комиссариата при Наркомнаце. В октябре 1918 го-
да назначен руководителем Центрального бюро Евсекций. В
1919 году – член ЦК Коммунистической партии Литвы и Бе-
лоруссии. В 1920 году – нарком просвещения в Туркестане. С
1924 года работал в аппарате ЦК РКП(б), был заведующим
его национальным сектором (до февраля 1930), затем дирек-
тором Института национальностей 47–49, 55, 59, 69, 202, 208,
209, 221
- Доде (Daudet) Леон (полное имя Альфонс Мари Леон; 1867–
1942) – французский писатель, журналист и общественный
деятель 44
- Дойль (Doyle) Артур Конан (1859–1930) – английский писатель
44
- «Дом Бернарды Альбы» Ф. Лорки 200
- Дорошевич Влас Михайлович (1864–1922) – журналист, публи-
цист, театральный критик 27
- Достоевский Федор Михайлович (1821–1881) – писатель 45, 143
- Дубнов Семен Маркович (Шимон Меерович; 1860–1941) – ис-
торик, публицист, общественный деятель 14
- Дузе (Duse) Элеонора (1858–1924) – итальянская актриса 11,
228, 231
- Духовский Сергей Иванович (1887–1962) – педагог. В начале 20-х
годов – член коллегии МОНО 212, 241
- Дымов Осип (наст. имя и фам. Иосиф Исидорович Перель-
ман; 1878–1959) – драматург и прозаик. Писал на русском
языке и идиш 11, 12, 183
- Дягилев Сергей Павлович (1872–1929) – театральный деятель,
антрепренер 108

Евотдел, Еврейский отдел Наркомнаца РСФСР.

Евподотдел, Еврейский подотдел Наркомпроса РСФСР.

- Евреинов Николай Николаевич (1879–1953) – драматург, режиссер, театральный мыслитель 5, 9, 153
- Еврейская социалистическая рабочая партия (сеймовцы) – социалистическая организация, образовавшаяся в сентябре 1905 года из слияния некоторых сионистских рабочих кружков «Поалей Цион» с деятелями группы «Возрождение». Выступала с идеями национально-политической автономии 246
- Еврейский комиссариат, Центральный комиссариат по еврейским национальным делам – советский правительственный орган, созданный для проведения среди евреев национальной политики коммунистической партии. Функционировал с 20 января 1918 года по апрель 1924 года в составе Наркомнаца, который возглавлял И. Сталин.
- Еврипид (ок. 480 или 484–406 до н. э.) – древнегреческий драматург 132
- Енох, Энох («поучение», «учитель», «посвятитель») – в религиозно-мифологических представлениях иудаизма и христианства: 1) старший сын Каина, назвавшего его именем город, 2) прадед Ноя, 3) отец Мафусаила. Прожил 365 лет. Основатель письменности, праведный царь, законодатель и миротворец 37
- Ермолова Мария Николаевна (1853–1928) – актриса 11, 196
- Ешибот – см. Иешива.
- Жаров Александр Александрович (1904–1983) – поэт 180
- Жемье (Gémier) (наст. фам. Тоннер) Фирмен (1869–1933) – французский актер, режиссер, театральный деятель 193
- «Женитьба» Н. В. Гоголя 13
- «Жизнь Человека» Л. Н. Андреева 116
- Житловский Хаим (1865–1943) – публицист, теоретик социалистического автономизма и убежденный идишист. Входил в состав «Народной воли». Был дружен с С. Ан-ским 204
- Завадский Юрий Александрович (1894–1977) – режиссер, актер, педагог 96
- Загорский Михаил Борисович (1885–1951) – театральный критик 29, 30, 38, 39, 117, 127, 141, 212
- «Закат» И. Бабеля 200
- Замятин Евгений Иванович (1879–1937) – писатель, драматург 166
- Зимовский Федор Яковлевич (1888–?) – в начале 20-х годов – секретарь коллегии Наркомпроса 71
- «Зимою» Ш. Аша – см. «Старшая сестра» Ш. Аша.
- Зиновьев Григорий Евсеевич (наст. имя и фам. Овсей-Герш Аронович Апфельбаум; 1883–1936) – партийно-государствен-

- ный деятель. Член ЦК РКП(б) с 1919 года, член Политбюро с 1921 года 65
- Златопольский Гиллель (1868–1932) – сионистский деятель, промышленник и филантроп. Оказывал финансовую поддержку созданию сети школ с преподаванием на иврите, субсидировал ежедневную газету на иврите и театр «Габима». Основал издательство «Оманут», выпускавшее учебники и хрестоматии на иврите. В 1919 году покинул Россию 13, 16, 32, 33, 224
- Злотников Семен Исаакович (р.1945) – драматург 200
- Золя (Zola) Эмиль (1840–1902) – французский писатель 44, 89
- Иаков – младший из близнецов, родившихся у Исаака и Ревекки, третий из патриархов. В раввинистической литературе Иаков рассматривается как символ еврейского народа, избранник среди патриархов 133, 137, 139, 141–145
- «Иаэль и Сисра» (авт. неуст.) 72
- Ибсен (Ibsen) Генрих (1828–1906) – норвежский драматург 36, 44, 200
- Иванов Вячеслав Иванович (1866–1949) – поэт, теоретик символизма, драматург, общественный деятель. В начале 20-х годов принимал активное участие в работе историко-театрального отдела Наркомпроса 5, 48, 105, 201, 205, 207, 208, 212, 227
- Иванов-Козельский (наст. фам. Иванов) Митрофан Трофимович (1850–1898) – актер 196
- Иегова, Яхве, Ягве – в иудаизме произносимое имя Бога. Согласно ветхозаветному преданию, было открыто Богом Моисею в богоявлении при горе Хорив 185
- Иеремия (Ирмияху – «Да возвысит Господь»; ок. 645 до н.э. – конец 5 века до н.э.) – израильский пророк. Книга Иеремии является второй в разделе «поздних пророков». Предсказывал завоевание Иерусалима Вавилонией. Суровость его пророчеств, ужасающие картины бедствий, уготованных Иудее, вызывали к нему ненависть окружающих. Еврейская традиция приписывает ему «Плач Иеремии», в котором оплакивается разрушение Иерусалима в 586 году до н.э. Большинство современных исследователей отрицает авторство Иеремии 120
- Иегуда Лива бен Бецалель (Махарал) (1512?–1609) – раввин, талмудист, мыслитель и ученый. С 1597 года и до конца жизни – главный раввин Праги. Нет достоверных сведений о том, что он занимался «практической Каббалой», включавшей элементы магии, хотя легенда приписывает ему создание пражского гелема 123
- Иешива (букв. «сидение», «заседание») – высшее религиозное учебное заведение 83, 90, 98

Илия (Элиягу, Элия — «Бог мой Яхве») — израильский пророк, наиболее значительная фигура эпохи «устных пророков», в русской традиции — Илия-пророк 37, 124

Иов (допустимы различные истолкования, например, «тесный» или «где отец?») — в иудаистских и христианских преданиях страдающий праведник, испытываемый Сатаной с дозволения Яхве, главный персонаж Книги Иова 42

Иом-Киппур (букв. «День прощения», также Судный день) — в еврейской традиции самый важный из праздников, день поста, покаяния и отпущения грехов. Отмечается в десятый день месяца тишрей (2-я половина сентября — 1-я половина октября) 9, 20, 21

«Ирод и Марианна» Ф.Геббеля 114

Исав (букв. «волосатый») — сын Исаака и Ревекки, старший брат-близнец Иакова. Библия именует его также Эдомом. Соперничество Исавы с Иаковом началось еще во чреве матери, продолжалось на протяжении всей жизни и отразилось в позднейшей судьбе его потомков, враждовавших с потомками Иакова 133, 137, 140

Исайя (Иешаягу) — библейский пророк, по имени которого названа первая книга так называемых поздних пророков. Исайя утверждает идею примата морали над культом. Будущее народа Израиля зависит от его способности осуществить на практике идеалы справедливости и правосудия, ибо нравственность угоднее Богу, чем формальное отправление культа 94

Иткин Давид Борисович (1892—?) — актер «Габимы» с 1919 по 1927 год 160

Йеринг (Jhering) Герберт (1888—1977) — немецкий театральный критик 199

Йесснер (Jessner) Леопольд (1878—1945) — немецкий режиссер 200

Каббала (букв. «получение», «предание») — эзотерическое еврейское учение с выраженными элементами мистики и магии. Возникло во II веке и представляло собой смесь идей гностицизма, пифагореизма и неоплатонизма. Главное сочинение Каббалы «Зогар» («Сияние»), приписываемое Симону Бар Йохаю, известно с конца XIII века 32, 83, 85, 98, 203

Каддиш (арам. «святой») — славословие Богу, главным образом читаемое несколько раз в ходе литургии. Некоторые из этих чтений посвящены памяти умерших родственников 104

«Каин» Дж. Байрона 38, 136

Калинин Михаил Иванович (1875—1946) — партийно-государственный деятель. Председатель ВЦИК с 1919 года 67

Кальдерон де ла Барка (Calderon de la Barca) Педро (1600—1681) — испанский драматург 122, 168, 172—174

- Каменев (наст. фам. Розенфельд) Лев Борисович (1883–1936) – партийно-государственный деятель. Член ЦК РКП(б) (1917–1927), член Политбюро (с 1919), председатель Моссовета (1918–1922). С 1922 года – заместитель председателя Совнаркома 57, 59, 60, 65, 68, 71, 74, 75, 80, 150, 151
- Каменева (наст. фам. Розенфельд, урожд. Бронштейн) Ольга Давыдовна (1883–1941) – заведующая ТЕО Наркомпроса с сентября 1918 по сентябрь 1919 года, позже заведовала Художественно-просветительским подотделом МОНО, сестра Л.Д.Троцкого и жена Л.Б.Каменева 61
- Каминская (наст. фам. Гальперн) Эстер Рохл (1868–1925) – еврейская актриса 11
- Кан (Kahn) Отто (1867–1934) – американский банкир, меценат, филантроп 160
- Кантор (или хазан) – ведущий певец в синагоге 217, 218
- Карамазов Дмитрий Михайлович (1861–1912) – актер. Был одним из лучших исполнителей роли Гамлета на провинциальной сцене 206
- Карев Александр Михайлович – см. Прудкин Александр Михайлович.
- Каценельсон Иегуда Лейб Бенъямин (Лев Израилевич; 1846–1917) – врач, писатель, ученый. Один из главных редакторов «Еврейской энциклопедии» (1908–1913) 14
- Каценельсон Ицхак (Иехиэль) (1887–1944) – еврейский поэт, драматург и педагог, писавший на иврите и идиш 25
- Каценельсон Берл (1887–1944) – лидер рабочего еврейского движения в Палестине, основатель газеты «Давар» (1908) и ее редактор 172
- Качалов (наст. фам. Шверубович) Василий Иванович (1875–1948) – актер 194
- Керженцев (наст. фам. Лебедев) Платон Михайлович (1881–1940) – советский публицист, государственный деятель 212
- Керр (Kerr) Альфред (1867–1948) – немецкий театральный критик 176
- Кизеветтер Александр Александрович (1866–1933) – историк, культурный и общественный деятель, профессор Московского университета. Один из учредителей кадетской партии 19
- Кин (Kean) Эдмунд (1787–1833) – английский актер 218, 220
- Киплинг (Kipling) Джозеф Редьярд (1865–1936) – английский писатель 44
- Кисельгоф Зусман (Зиновий; 1884–1939) – педагог, фольклорист, один из основателей Общества еврейской народной музыки 14
- «Клад» по Шолом-Алейхему 164, 168–171, 176, 178, 179

- Клаузнер (Klausner) Маргот (1905–1975) – деятель еврейской культуры. В 1927–1936 годы – член правления «Габимы» 160, 182, 186, 190, 191
- Клячкин Рафаэль (1904–1987) – актер «Габимы» с 1928 года 176, 189
- Книга Творения (Брешит) – первая книга Торы. В русском переводе Пятикнижия называется: Бытие 22, 133
- Ковчег в синагоге – вместилище для свитков Торы. Обычно помещается у стены, обращенной к Эрец-Исраэль, в Израиле – в сторону Иерусалима, а в Иерусалиме – к Храмовой горе. В большинстве синагог ковчег находится на возвышении, с площадки которого благословляют молящихся, а раввин произносит проповедь. В большинстве синагог ковчег находится за завесой, в память о той, которая отделяла святая святых от других частей скинии и Храма. Вышитые золотыми, серебряными и шелковыми нитями по бархату или шелку, такие завесы стали одной из наиболее украшенных частей синагогального ковчега 90
- Коган Петр Семенович (1872–1932) – историк литературы, критик 212
- Кокто (Cocteau) Жан (1889–1963) – французский писатель, художник, театральный деятель 107
- «Колдунья» по А. Гольдфадену 104
- Колин Николай Федорович (1878–1973) – актер 183
- Колчак Александр Васильевич (1874–1920) – адмирал. В 1918–1920 годы – «верховный правитель российского государства» 67, 233
- Комбунд, Коммунистический союз – возник в июне 1920 года после того, как Фарейнигте на 2-й Всероссийской конференции (Гомель, апрель–май 1920) приняла коммунистическую программу и объединилась с коммунистической фракцией Бунда. Комбунд в марте 1921 года влился в РКП (б).
- Комиссаржевский Федор Федорович (1882–1954) – режиссер 275
- Комфарбанд, Еврейский коммунистический союз – организован в мае 1919 года. В него вошли Комфарейнигте и украинский Комбунд. В августе 1919 года Комфарбанд вошел в состав Украинской коммунистической партии, которая приступила к организации отделений Евсекций.
- Комфарейнигте, Объединенная еврейская социалистическая партия – возникла весной 1919 года в результате раскола Фарейнигте.
- Кон Феликс Яковлевич (1864–1941) – деятель международного революционного движения. В 20-е годы – член коллегии Наркомнаца 47, 247
- Короленко Владимир Галактионович (1853–1921) – писатель 45
- «Корона Давида» («Кудри Абессалома») П. Кальдерона 168, 169, 172–174, 176, 179, 270

- Коханский (Kohansky) Мендель (1911–1982) – израильский журналист, историк театра 270
- Крашинский Хаим (Ефим) Самуилович (1889–1949?) – с ноября 1918 года по 7 марта 1921 года – секретарь Еврейского подотдела Наркомнаца. В 1920–1927 годы – актер ГОСЕТа и профсоюзный активист 55, 61, 248, 249
- Крейн Александр Абрамович (1883–1951) – композитор и музыкальный деятель 14, 119
- Крестинский Николай Николаевич (1883–1938) – член ЦК РКП(б) (1917–1921), член Политбюро (1919–1921), секретарь ЦК 65, 76
- Крэг (Craig) Генри Эдуард Гордон (1872–1966) – английский режиссер, художник и теоретик театра 5, 112, 156, 263
- Кугель (псевд. Ното повус) Александр Рафаилович (1864–1928) – театральный критик 10, 15, 117, 263
- Курбас Лесь (наст. имя Александр Степанович; 1887–1942) – украинский режиссер 114
- Лавров Петр Лаврович (1823–1900) – революционный деятель, публицист, критик 31
- Ламдан Ицхак (1899–1954) – еврейский поэт. Родился в России. С начала 1920 года жил в Палестине 168, 172
- Лапсердак – традиционный хасидский шюртук 102
- Ларин Юрий (наст. имя и фам. Михаил (Иохизэль–Михаэль) Александрович Лурье; 1882–1932) – экономист, литератор, член президиума ВСНХ 77, 78
- Леви (Levy) Эммануэль (р. 1947) – социолог, историк 5, 37
- Левидов Лев И. – присяжный поверенный, один из учредителей Еврейского театрального общества (1916–1919) 15
- Левинсон (Levinson) Андрей Яковлевич (1887–1933) – театральный критик и историк балета 88, 95, 106, 107, 118, 119, 125
- Левитан Исаак Ильич (1860–1900) – художник 219
- Левитан Михаил (Михл) Аронович (1882–1937) – член ЦК и Главного комитета Объединенной еврейской социалистической рабочей партии (Фарейнигте), затем член ЦБ Евсекций, с 1920 года – заведующий Еврейским подотделом Наркомпроса, заведующий Центральным еврейским бюро при Совнацмене (Совете по делам просвещения национальных меньшинств) при Наркомпросе 67, 69
- Левиты – представители колена Леви за исключением жрецов. Из них набирались служители скинии, а позднее Храма (певчие, музыканты, стража и т.д.) 12, 25, 215
- Леже (Leger) Фернан (1881–1955) – французский художник 107
- Лейвик Гальперн (1888–1962) – еврейский поэт и драматург 121–124, 128, 160, 200
- Лейзерович Ицхок Элиезер (1889–1927) – еврейский журналист, публицист 212

- Ленин (наст. фам. Ульянов) Владимир Ильич (1870–1924) 44, 56–58, 61, 64, 65, 67, 71, 74–77, 136, 150, 154
- Ленский (наст. фам. Вервициотти) Александр Павлович (1847–1908) – актер, режиссер, театральный педагог 196
- Леонидов Леонид Давыдович (1885–1983) – антрепренер 129, 130, 140
- Леонидов (наст. фам. Вольфензон) Леонид Миронович (1873–1941) – актер. С 1903 года – в Художественном театре. В начале 20-х годов преподавал в «Габиме» 22, 27, 38, 114, 206, 220
- Леонидов Олег Леонидович (1893–1951) – сценарист, театральный критик 28–30
- Лесков Николай Семенович (1831–1895) – писатель 166
- Лессинг (Lessing) Готхольд Эфраим (1729–1781) – немецкий писатель 44
- Лестница Иакова – спасаясь от гнева брата Исава, Иаков бежит из отчего дома. На пути в Харран он видит сон: «Вот лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот Ангел Божия восходят и нисходят по ней» (Быт. 28, 12). С высоты этой лестницы Господь благословляет Иакова и его потомство 126, 133
- Лившиц Давид (1898–1973) – израильский литератор, переводчик 197
- Лиллиен Эфраим Моше (1874–1925) – немецкий график 60
- Линдберг (Lindberg) Пер Аугуст (1890–1944) – шведский режиссер 128, 200
- Литваков (псевд. Лиров) Моисей (Моше) Ильич (1875–1938) – публицист, литературный критик. Член ЦК партии социалистов-территориалистов. Один из основателей Объединенной еврейской социалистической рабочей партии (Фарейнигте). Член центральной рады УНР. С 1921 года – член КП(б)У. В 20-е годы – один из активных членов ЦБ Евсекций. В начале 20-х годов – заведующий литературной частью ГОСЕТа, затем член правления театра. Редактор газеты «Дер Эмес» 49, 54, 192, 193, 212, 223, 224
- Литвинов (наст. фам. Валлах) Максим Максимович (1876–1951) – государственный деятель, дипломат. Получил традиционное еврейское религиозное образование. С 1898 года – член РСДРП. С 1921 года – заместитель наркоминдел. В 1930–1939 годы – нарком иностранных дел СССР 162
- Литкенс Евграф Александрович (1888–1922) – заместитель заведующего Главполитпросвета (с 1920), заместитель наркома просвещения РСФСР (с 1921) 69, 71
- Лонгфелло (Longfellow) Генри Уодсуорт (1807–1882) – американский поэт 44
- Луначарский Анатолий Васильевич (1875–1933) – государственный и культурный деятель, нарком просвещения, драма-

тург, критик 24, 26, 48, 49, 55, 61, 67–74, 76–78, 149, 201, 214, 221, 224, 225, 227, 231, 238, 239

Лэндис (Landis) Джозеф – американский литератор 128, 264

Любимов Юрий Петрович (р.1917) – режиссер, актер 200

Любич Фанни Яковлевна (1903–1988) – актриса «Габимы» с 1921 по 1951 год 179, 183, 184

«Любовь к трем апельсинам» С.Прокофьева 167

«Любовь под вязами» Ю. О'Нила 174

«Любовь Яровая» К.Тренева 199

Мазэ (произошло от аббревиатуры древнееврейских слов, обозначающих «потомок первосвященника Аарона») Яков (1859–1924) – раввин, общественный деятель, публицист 15, 16, 27, 60, 212

«Макбет» У.Шекспира 200

Малинин Константин Николаевич (1882–?) – в 1920 году – заместитель председателя Центротeatра и одновременно (до октября 1919) заведующий театрально-музыкальной секцией МОНО 203, 204, 208, 210, 221

Малиновская Елена Константиновна (1875–1942) – советский государственный деятель. С 1918 года – управляющая московскими государственными театрами, с 1920 года – академическими театрами. Одновременно в 1919–1920 годах – член дирекции, а в 1920–1924 годах – директор Большого театра 68–70

Малкин Борис Федорович (1891–1938) – один из организаторов партии эсеров. После революции – член Президиума ВЦИК II и VI созывов, руководитель Центропечати 68, 70, 73

Мальмквист (Malmquist) Сандро (1901–1992) – шведский режиссер и художник 200

Мамонтов (правильнее Мамантов) Константин Константинович (1869–1920) – один из организаторов белого движения, генерал-лейтенант, командующий конным корпусом в «Вооруженных силах Юга России». Рейд его частей по тылам красных войск Южного фронта (1919) сопровождался еврейскими погромами 50, 203

Мамонтов Савва Иванович (1841–1918) – крупный промышленник, меценат, театральный деятель 27

Мандельсберг Иосиф Хаймович (1890–1937?) – член коллегии Наркомнаца, заместитель комиссара Комиссариата по еврейским делам при Наркомнаце (1919–1920). Затем работал в Еврейском отделе вплоть до 1 февраля 1921 года сначала заместителем заведующего, затем заведующим и снова заместителем, член коллегии Евотдела 248, 249

Манн (Mann) Томас (1875–1955) – немецкий писатель 132, 156

- Марголин Самуил Акимович (1893–1953) – режиссер, театральный критик 89, 117, 118, 141, 172
- Марджанов (наст. фам. Марджанишвили) Константин (Котэ) Александрович (1872–1933) – режиссер 56, 58, 71
- Марек Петр (Песах) Семенович (1862–1920) – историк, фольклорист 13
- Марков Павел Александрович (1897–1980) – театральный критик, историк театра, педагог 31, 91, 96, 118, 125, 128, 141
- Маркс (Магх) Карл (1818–1883) – немецкий философ-экономист 236
- Масс Владимир Захарович (1896–1979) – драматург, театральный критик 141
- Масютин Василий Николаевич (1884–1955) – график, живописец, театральный художник, литератор 186, 188
- «Матушка Кураж» Б.Брехта 200
- Махарал – см. Иегуда Лива бен Бецалель.
- Маяковский Владимир Владимирович (1893–1930) – поэт, драматург 42
- Медведев (наст. фам. Бернштейн) Михаил Ефимович (1852–1925) – артист оперы. Выступал в Большом и Мариинском театрах. Гастролировал в провинции 219
- Мейеринк (Meuřink) Густав (1868–1932) – австрийский писатель 123
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874–1940) – режиссер, актер, теоретик театра 61, 62, 81, 86, 193, 194
- Меламед Борис (Борух) Моисеевич (1896–1980) – публицист, педагог. В 1912–1919 годы входил в Бунд. С 1920-го – член РКП(б). В 1919–1920-е – Ковно, Центральное бюро профсоюзов Литвы. В 1921–1924-е – сотрудник советского полпредства в Берлине 212, 236
- Менделе-Мойхер Сфорим – см. Абрамович Ш.
- Менжинский Вячеслав Рудольфович (1874–1934) – советский государственный и партийный деятель. С 1919 года – член президиума ВЧК, с 1923 года – заместитель председателя, с 1926-го – председатель ОГПУ 149
- Мережин Абрам (Аврум) Наумович (1880–1937?) – деятель Бунда. Член ЦБ Евсекций, с 1920 по май 1923 года – секретарь ЦБ Евсекций, член коллегии Наркомнаца, с августа 1920-го – заведующий Еврейским отделом Наркомнаца 49, 55, 65, 67
- Мескин Арон Мовшевич (1898–1974) – актер «Габимы» с 1919 года 92, 127, 158, 161, 181, 184, 189, 200
- Мессия («помазанник») – в религиозно-мифологических представлениях иудаизма, идеальный царь эсхатологических времен, пророческий устроитель вечных судеб «народа Божьего», посредник между Богом и людьми и носитель высшего авторитета на земле, спаситель, привносящий с собой

- новое, исправленное состояние всего мирового бытия 37, 100, 115, 116, 120, 124–126, 128, 137, 218
- Метерлинк (Maeterlinck) Морис (1862–1949) – бельгийский поэт, драматург 41, 44
- Мещеряков Владимир Николаевич (1885–1946) – член РСДРП с 1906 года, заместитель председателя Главполитпросвета, член коллегии Наркомпроса 148
- Мигнаджиан Оваким (Авагин) Эммануилович (1883–1938) – живописец, театральный художник 38, 116
- Мидраш («изучение», «толкование») – общее название сборников раввинистических толкований Библии. Также метод такого толкования для выяснения галахических вопросов или извлечения нравоучений из Агады 23
- «Мизрахи» (анаграмма термина «марказ рухани» («духовный центр»)); слово имеет также значение «восточный») – сионистское религиозное движение. Учредительное собрание, состоявшееся 4–5 марта 1902 года в Вильно, объявило движение религиозной фракцией во Всемирной сионистской организации. Девизом «Мизрахи» стал лозунг «Земля Израиля для народа Израиля согласно Торе Израиля». В 20-е годы штаб-квартира партии была перенесена в Иерусалим 246
- Микеланджело (Michelangelo) Буонарроти (1475–1564) – итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт 220
- Мильнер Михаил Арнольдович (Моше Михаэль; 1886–1953) – еврейский композитор и дирижер 14, 140
- Мильтон (Milton) Джон (1608–1674) – английский поэт и публицист 44
- Миньян (букв. «счет», «подсчет», «число») – кворум в 10 взрослых мужчин, необходимый для совершения публичного богослужения и ряда религиозных церемоний 30
- Михоэлс (наст. фам. Вовси) Соломон Михайлович (1890–1948) – еврейский актер, режиссер 41, 137, 194, 197
- Мицкевич (Mickiewicz) Адам (1798–1855) – польский поэт, драматург 45
- «Мнимый больной» Ж.-Б.Мольера 200
- Моисей (2-я половина XIII века до н.э.) – в еврейской традиции основоположник иудаизма, сплотивший израильские племена в единый народ, вождь-освободитель, законодатель и пророк 30
- Моисси (Moissi) Александр (Сандро) (1879–1935) – немецкий актер 130
- «Молодой Давид» Р.Бер-Гофмана 132
- Молотов (наст. фам. Скрябин) Вячеслав Михайлович (1890–1986) – советский государственный и партийный деятель. В 1921–1930 годы – секретарь ЦК ВКП(б) 76
- Мольер (Moliere; наст. фам. Поклен) Жан-Батист (1622–1673) – французский драматург, актер 44, 200

- МОНО, Отдел народного образования Моссовета (1917–1930).
 Мопассан (Maupassant) Ги (полное имя Анри Рене Альбер Ги),
 де (1850–1893) – французский писатель 44
 «Мораль для дурной молодежи» – см. «Школа мужей» Ж.-Б. Мольера.
- Морозов Савва Тимофеевич (1862–1902) – фабрикант, меценат, один из пайщиков и директоров МХТ 244
- Мосгубрабис, Московский губернский союз работников искусств.
- Москвин Иван Михайлович (1874–1946) – актер 27
- Муне-Сюлли (Mounet-Sully) Жан (1841–1916) – французский актер 228, 229
- Мчеделов (наст. фам. Мчедлишвили) Вахтанг Леванович (1884–1924) – режиссер, педагог 35, 39, 60, 72, 117, 120, 121, 136, 165, 212
- Мюссе (Musset) Альфред, де (1810–1857) – французский писатель, драматург, поэт 44
- Наркомнац, Народный комиссариат по делам национальностей РСФСР (1917–1924).
- Наркомпрос, НКП, Народный комиссариат просвещения РСФСР (1917–1946).
- Наробраз, Отдел народного образования.
 «Напасть» И. Берковича 25
- Нацмен МОНО, Подотдел национальных меньшинств Московского отдела народного образования.
- Нелидов Владимир Алексеевич (псевд. Архелай; 1869–1926) – театральный критик, чиновник особых поручений при управляющем Московской конторой императорских театров. Муж актрисы О. В. Гзовской 56, 212, 236
- Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858–1943) – режиссер, драматург, театральный деятель 27, 32, 56–58, 71, 89, 130, 194, 212
- Нивинский Игнатий Игнатьевич (1880–1933) – театральный художник, график 5, 110, 123, 125, 126
- Никулин Вениамин Иванович (1866–1953) – актер, театральный деятель. Отец писателя Л. В. Никулина. С 1886 года играл в провинции. Выступал как антрепренер с 1897 года. Организатор зарубежных гастролей «Габимы» 80, 81, 153, 157, 168, 212, 233, 234
- Никулин Лев Вениаминович (1891–1967) – писатель. С сентября 1919 года по март 1920 года – секретарь литературной части Камерного театра 118, 212, 231, 233
- Нитхардт (Nithardt) Матис (между 1470 и 1475–1528) – немецкий живописец эпохи Возрождения. С XVII века его ошибочно называли Грюневальд (Grunewald) 174
- Ницше (Nietzsche) Фридрих (1844–1900) – немецкий философ, филолог и писатель 44

НКВД, Народный комиссариат иностранных дел РСФСР (1920–1946).

НКФ, Наркомфин, Народный комиссариат финансов РСФСР (1917–1946).

Новомирский Яков И. – с 1919 года – заведующий культотделом ВЦСПС. Представлял ВЦСПС в Центротейатре 48, 209, 212, 224, 232, 235

«Ночь на старом рынке» по И.Л.Перецу 104, 194

Объединенная еврейская социалистическая рабочая партия (ОЕСРП), часто называлась по первому слову на идиш «Фарейнигте» – политическая группировка, недолгое время существовавшая в послереволюционной России и в Польше между двумя мировыми войнами. Возникла в июне 1917 года в результате слияния Сионистской социалистической рабочей партии (ССРП) и Социалистической еврейской рабочей партии (СЕРП), разделявшей идеологию автономизма 44

Овидий (Ovidius), Публий Овидий Назон (43 до н.э. – 17 н.э.) – римский поэт 44

ОГПУ, Объединенное государственное политическое управление при СНК СССР (1923–1934).

О'Кейси (O'Casey) Шон (1884–1964) – ирландский писатель, драматург 189

Оргбюро, Организационное бюро ЦК ВКП(б) – исполнительный орган ЦК, избиралось ЦК в 1919–1952 годах для руководства организационной работой, главным образом подбором и расстановкой кадров.

Орленев (наст. фам. Орлов) Павел Николаевич (1869–1932) – актер 11

Осборн (Osborn) Макс (1870–1946) – немецкий театральный критик 142, 143

Островский Александр Николаевич (1823–1886) – драматург 234

Отдел по просвещению национальных меньшинств Наркомпроца РСФСР (1918–1921).

Офросимов Юрий Викторович (псевд. Г.Росимов; 1894–1967) – театральный критик 196, 198

«Охел» («Шатер») – «Театр рабочих Эрец-Исраэль» был создан Моше Галеви в 1925 году (Тель-Авив) и просуществовал до 1968 года. Галеви руководил им вплоть до 1950 года 179, 180

Павлова (наст. фам. Матвеевко) Анна Павловна (1881–1931) – артистка балета 108

Палатник Самуил (Шмуэль) Абрамович – общественный деятель, публицист, переводчик. В начале 20-х годов – член президиума Наркомнаца, член коллегии Главного управления профессионального образования (Главпрофобр) Нарком-

- проса, помощник начальника Главпрофобра 192, 212, 238, 244
- Первородный грех — см. Грехопадение.
- «Первый кандидат» А.Жарова и М.Поликарпова 180
- Перец Ицхак Лейбуш (1852–1915) — еврейский писатель, драматург. Писал как на иврите, так и на идиш 10, 25, 72, 104, 194
- «Песнь Песней» — библейская книга, следует в еврейском тексте за Книгой Иова и представляет собой собрание любовной лирики. Традиция приписывает авторство царю Соломону, однако филологический анализ исключает единое авторство 23, 88, 103, 203, 217
- Пикассо (Picasso) Пабло (1881–1973) — французский живописец 89
- Пильняк (наст. фам. Вогау) Борис Андреевич (1894–1937) — писатель 105
- Пинский Давид (1872–1959) — еврейский прозаик и драматург 17, 34, 37, 38, 115, 116, 122
- Пинтус (Pinthus) Курт (1886–1975) — немецкий театральный критик. В 30-е годы эмигрировал в США 187
- Пиранези (Piranesi) Джованни Баттиста (1720–1778) — итальянский гравёр 89
- Плавник Бер (1886–1955) — публицист, переводчик, общественный деятель. В 20-е годы занимал ряд ответственных постов в Наркомате внешней торговли и Комиссариате по еврейским делам. С конца 1930-х годов тяжело болен, прикован к постели. Переводил на русский язык произведения К.Маркса, Ф.Энгельса, Шолом-Алейхема 212, 228, 230
- Платон (ок.427–ок.347 до н. э.) — древнегреческий философ 44, 94
- «Поалей Цион» («Трудящиеся Сиона») — общественно-политическое движение, сочетающее политический сионизм с социалистической идеологией. Из «Поалей Цион» вышли почти все рабочие сионистские партии и движения. В России первая организация «Поалей Цион» возникла в Екатеринославе в 1900 году. Впоследствии движение получило распространение в Австрии, Польше, США, Канаде, Аргентине, Англии, Румынии, Болгарии. Легально просуществовала в СССР до 1928 года 37, 62, 73, 204, 246
- Подлишевский Аврагам (1862–1929) — общественный деятель, сионист. На 8-м Сионистском конгрессе был избран в руководящий орган движения как представитель польских сионистов. В 1916-м — один из основателей еженедельной газеты на иврите «Га-Ам». С 1918-го — в Польше 16
- «Пожар» И.Л.Переца 25
- Покровский Михаил Николаевич (1868–1932) — историк. В 1920-е годы — заместитель народного комиссара просвещения 148

- Поликарпов М. — литератор 180
- Политбюро, Политическое бюро ЦК РКП(б) — избиралось ЦК для руководства работой партии между съездами. Как постоянно действующий орган функционировал с 1919 по 1991 год.
- Политком, политический комиссар.
- Поляков Сергей Александрович (1874—1942) — издатель 56, 71
- «Потоп» Ю.Бергера 29, 134, 140, 146
- Правдин Осип Андреевич (наст. имя и фам. Оскар Августович Трейлебен; 1849—1921) — актер и педагог 206
- «Праздник в Касриловке» по Шолом-Алейхему 167
- Предсовнаркома, председатель Совета Народных Комиссаров.
- Преображенский Евгений Алексеевич (1886—1937) — секретарь ЦК РКП(б) (1920), с 1921 года — член коллегии Наркомфина, затем председатель Главного комитета профессионально-технического образования (Главпрофобра) Наркомпроса 65
- «Преступление и наказание» по Ф.М.Достоевскому 11
- «Призрак счастья», кинофильм 183
- «Принцесса Турандот» К.Гоцци 113, 123, 159
- «Пришел мужчина к женщине» С.Злотникова 200
- Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953) — композитор, пианист, дирижер 167
- «Пролог» А.М.Грановского 41
- «Профессор Маннгейм» Ф.Вольфа 200
- Прудкин Александр (Шабшель) Михайлович (Михелевич) (1899—1975) — актер «Габимы» с 1919 по 1928 год. В 1928 году вернулся в Советский Союз. С поступлением в Художественный театр изменил фамилию на Карев 110, 126, 147, 158, 162, 168
- Пружанский Леон — американский предприниматель, меценат 159
- Пудалова Любовь (Авива) Михайловна (1900—1989) — актриса «Габимы» с 1920 по 1928 год 157, 158, 162, 163, 167, 168
- Пуримшпиль («пуримский спектакль», «представление») связан с еврейским весенним праздником Пурим, который, согласно библейской Книге Эсфирь, был учрежден в память о чудесном избавлении евреев Персии от гибели. Понятием «пуримшпиль» обозначаются также представления и драматические произведения и на иные сюжеты из Библии, исполняющиеся не только в Пурим, но и во время других еврейских праздников. Пурим сопровождался также выступлениями бадханов с пародийными пуримскими проповедями, молитвами и песнями на иврите и идиш. Из такого репертуара не позднее середины XVI века развились примитивные театрализованные представления в виде серии пародийных моно-

логов или комических диалогов (интерлюдий) с прологом и эпилогом. Пуримшпиль той эпохи как по форме, так и по тематике, обращенной к бытовой повседневности, был близок немецким народным праздничным представлениям и карнавалам. В Германии и Голландии в середине XVIII века возникли стабильные театральные труппы, репертуар которых состоял из библейских драм на идиш, исполнявшихся чаще всего во время Пурим. В Восточной Европе пуримшпили существовали до второй мировой войны 9

«Пуримшпиль» Шолом-Алейхема 162, 168

«Путешествие Вениамина III» по Менделе-Мойхер Сфориму 194

Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837) 44, 45

Пшибышевский (Przybyszewski) Станислав (1868–1927) – польский писатель и драматург 45

Пыжова Ольга Ивановна (1894–1972) – актриса, педагог, режиссер 166

Рабби – титул, обычно применяемый к раввину, учителю хедера или хасидскому цадику; также почетное звание ученого 33

Раввин – звание, присваиваемое по получении высшего еврейского религиозного образования, дающего право возглавлять конгрегацию или общину, преподавать в иешиве и быть членом религиозного суда 49, 198

Радлов Сергей Эрнестович (1892–1958) – режиссер 153

«Разбойники» Ф.Шиллера 122

Райхельгауз Иосиф Леонидович (р. 1947) – режиссер 200

Раковский Христиан Георгиевич (1873–1941) – партийно-государственный деятель 65

Расин (Racine) Жан (1639–1699) – французский драматург 44

Рафаил (наст. фам. Фарбман Р.Б.; 1893–1966) – член РСДРП с 1906 года. В 1919–1920-е – секретарь ЦК КП(б)У. С 1922 года заведующий МОНО 80, 81

Рашель (Rashel) (наст. имя и фам. Элиза Рашель Феликс; 1821–1858) – французская актриса 10, 119, 218, 228

Ревекка – по ветхозаветному преданию, жена Исаака, родившая ему близнецов Иакова и Исава, одна из четырех прародительниц еврейского народа 142

Рейнхардт (Reinhardt) Макс (1873–1943) – немецкий режиссер, актер и театральный деятель 5, 94, 128–131, 144, 156, 183, 188, 189, 192, 218

Рембрандт (Rembrandt) Харменс ван Рейн (1606–1669) – голландский живописец, рисовальщик, офортист 195

Репин Илья Ефимович (1844–1930) – живописец 110

Рескин (Ruskin) Джон (1819–1900) – английский писатель, историк, искусствовед 237

- Ривесман Марк Семенович (1868–1924) – педагог, писатель, театральный деятель 41
- Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844–1908) – композитор, дирижер, педагог, музыкальный и общественный деятель 14
- РКИ, НКРКИ РСФСР, Народный комиссариат рабоче-крестьянской инспекции РСФСР (1920–1934).
- РКП(б), Российская коммунистическая партия (большевиков) (1918–1925).
- Роббинс (Robbins) Джером (р.1918) – американский балетмейстер 113
- Ровина Хана Давыдовна (1888–1980) – актриса «Габимы» с 1918 года до самой смерти. Одна из основателей «Габимы» 13, 17–19, 39, 93, 95, 102, 114, 115, 118, 119, 126, 161, 173, 175, 198–200
- Розовский Шломо (Соломон Борисович; 1878–1962) – еврейский композитор, педагог. Один из основателей Общества еврейской народной музыки. Руководитель музыкальной части и автор музыки к спектаклям Еврейского камерного театра (1917–1919). С 1920 года – в Риге. С 1925-го – в Эрец-Исраэль. С 1947-го – в США 14, 175
- Ройзман Матвей Давидович (1896–1973) – писатель, критик 141
- Рокко (Россо) Лодовико (1895–1986) – итальянский оперный композитор 113
- Роллан (Rolland) Роман (1866–1944) – французский писатель, драматург, общественный деятель 44
- Ром Любовь Иосифовна (Либа Реизи) (1899–1959) – актриса ГОСЕТа 193
- Росси (Rossi) Эрнесто (1827–1896) – итальянский актер 228
- Росский (наст. фам. Розенфельд) Александр Михайлович (1883–?) – журналист, член коллегии Наркомпроса. С 1921 года возглавлял Главный художественный комитет (Главком) Академического центра 148
- Рошаль Григорий Львович (1899–1983) – кинорежиссер и педагог. В 20-е годы начинал в театре как ученик Мейерхольда и руководитель Мастерской Педагогического театра 114
- Рощин-Инсаров (наст. фам. Пашенный) Николай Петрович (1861–1899) – актер 27
- РТО, Российское театральное общество – добровольная общественная творческая организация, объединяющая деятелей театра России. Возникло в 1883 году в Петербурге по инициативе М.Г.Савиной под названием «Общество для пособия нуждающимся сценическим деятелям». В 1894 году получило название РТО. В 1932 году переименовано в ВТО (Всероссийское театральное общество). В 1986 году преобразовано в Союз театральный деятелей (СТД) России 80

- Рубашов Шнеир Залман (1883–1974) – ученый, писатель, третий президент государства Израиль 172
- Рубинштейн Антон Григорьевич (1829–1894) – пианист, композитор, дирижер и музыкально-общественный деятель 206
- Рубинштейн Николай Григорьевич (1835 – 1881) – пианист, дирижер, педагог и музыкально-общественный деятель 206
- Рудзутак Ян Эрнестович (1887–1938) – партийно-государственный деятель. Член ЦК РКП(б) с 1920 года, член Политбюро (1926–1932), член Президиумов ВЦИК и ЦИК СССР 65
- Руссо (Rousseau) Жан-Жак (1712–1778) – французский философ, драматург 44
- Рыков Алексей Иванович (1881–1938) – партийно-государственный деятель. Член Политбюро (1919–1930). С 1921 года – заместитель председателя Совнаркома 65
- Сабад, царица Савская – легендарная царица Сабейского царства (Сабы) в Южной Аравии. Согласно ветхозаветному преданию, царица Савская, услышав о славе царя Соломона, пришла в Иерусалим испытать его загадками и изумилась его мудрости. В легендах Агады государство царицы Савской – волшебная страна, где песок дороже золота, растут деревья из Эдемского сада, а люди не знают войны 217
- Сакулин Павел Никитич (1868–1930) – литературовед 105
- «Саломея» О.Уайльда 121
- Сальвини (Salvini) Томмазо (1829–1915) – итальянский актер 237
- Самаэль – в иудейской демонологии злой дух, демон, часто отождествляемый с Сатаной 133, 144
- Саминский Лазарь (1882–1959) – еврейский композитор, музыковед, дирижер, музыкально-общественный деятель. Один из основателей Общества еврейской народной музыки. В 1919 году покинул Россию; побывал в Эрец-Исраэль, Египте, Франции и Англии. С 1920-го – в США 14
- Сахновский Василий Григорьевич (1886–1945) – режиссер, театровед, педагог. С 1919 по 1920 год – руководитель Первого Показательного театра 56, 71, 212, 242
- Сахновский Юрий Сергеевич (1866–1930) – композитор, музыкальный критик, дирижер 56, 71
- «Сверчок на печи» по Ч.Диккенсу 29, 31
- Секретарев Петр Федорович (?–1878) – меценат, любитель театра 27
- «Село Степанчиково» по Ф.М.Достоевскому 21
- Сервантес Сааведра (Servantes Saavedra) Мигель, де (1547–1616) – испанский писатель, драматург 44
- Серебряков Леонид Петрович (1888–1937) – партийно-государственный деятель. Секретарь ЦК РКП(б), секретарь ВЦИК 65

- Симов Виктор Андреевич (1858–1935) – театральный художник 137
- Синагога (греч. «сюнагоге» – собрание; ивр. «бет кнессет» – дом собрания) – после разрушения Храма основной институт еврейской религии, помещение, служащее местом общественного отправления культа и центром религиозной жизни общины 83, 90, 97, 102, 124, 125, 192, 198, 199, 217
- «Синяя птица» М.Метерлинка 18
- Сион (Цион, точнее, Цийон) – холм в Иерусалиме, ставший символом этого города и Эрец-Исраэль 13, 40
- Сионистская организация – основное всемирное объединение сторонников сионизма. Учреждена по предложению Т.Герцля в августе 1897 года на 1-м Сионистском конгрессе 43, 73
- Сионистский конгресс – высший орган Сионистской организации 12
- Сионистско-социалистическая рабочая партия – одна из наиболее значительных еврейских политических партий. Возникла в 1904 году. Объединила многие кружки «Поалей Цион», стоявшие на территориалистической точке зрения. Пропагандировала идеи «идишизма» (светская еврейская культура) как альтернативу «гебраизму» (программа еврейской культуры, основанной на иврите) 43, 44, 46, 66, 210, 245–247, 249
- Скопус – возвышенность к северу от старого Иерусалима, где, по преданию, первосвященники и жители города приветствовали Александра Македонского. Теперь здесь находится Иерусалимский университет 12
- Славинский Ювенал Митрофанович (1887–1937) – дирижер оперы Зимина, в 20-е годы – председатель ЦК Всероссийского профессионального союза работников искусств (Все-рабис) 148
- Слащев Яков Александрович (1885–1929) – один из организаторов белого движения во время гражданской войны, генерал-лейтенант (1920). Командующий корпусом армии Деникина, затем в армии Врангеля. Эмигрировал в Турцию. Вернулся в Россию (1921), амнистирован, служил в Красной Армии 193
- «Слепые» М.Метерлинка 41
- Словацкий (Slowacki) Юлиуш (1809–1849) – польский поэт и драматург 45
- «Слушай, Израэль!» О.Дымова 11
- Смышляев Валентин Сергеевич (1891–1936) – актер, режиссер, деятель ТЕО Наркомпроса 56, 71, 114, 183, 212
- СНК, Совнарком, Совет Народных Комиссаров РСФСР (1917–1946) – высший орган государственного управления РСФСР. В конце декабря 1917 года был образован Малый Совнарком как комиссия предварительного рассмотрения вопросов, подлежащих разрешению на заседаниях Совнаркома РСФСР.

- «Сны Голема» Г.Лейвика 128, 200
- Собинов Леонид Витальевич (1872–1934) — певец. В 1917–1918 и 1921 годы — директор Большого театра 16
- Соболев Юрий Васильевич (1887–1940) — театральный критик 121, 212
- Совнацмен, Нацмен, Совет по делам просвещения национальных меньшинств при коллегии Наркомпроса РСФСР (1921–1924).
- Соколов Владимир Александрович (1889–1962) — актер. В начале 20-х годов в труппе Камерного театра. Гастролировал в составе Камерного театра в Берлине (1923). По окончании вторых гастролей в 1925 году принял приглашение М.Рейнхардта. В 1931 году (по другим данным — в 1933) переехал во Францию: снимался у Г.В.Пабста и Ж.Ренуара. С 1937 года обосновался в США 131
- «Солнце! Солнце!» И.Каценельсона 25
- Соломон («мирный», «благодатный») — сын Давида, царь (ок. 967 — ок. 928 до н.э.), строитель Иерусалимского храма. Соломону приписывали авторство «Песни Песней», Притч и Экклезиаста 172, 251
- «Сон Иакова» Р.Бер-Гофмана 131–134, 136, 140–142, 144, 145, 154, 159, 162, 164, 176
- Софокл (ок.496–406 до н.э.) — древнегреческий драматург 116, 132, 200
- Спенсер (Spenser) Герберт (1820–1903) — английский философ 44
- Сталин (наст. фам. Джугашвили) Иосиф Виссарионович (1879–1953) 42, 44, 57, 60–68, 71, 73, 74, 150
- Станиславский (наст. фам. Алексеев) Константин Сергеевич (1863–1938) — режиссер, актер, теоретик театра, педагог 19–22, 25–28, 31, 34, 38, 56–58, 63, 71, 72, 74, 84, 110, 129–131, 134–141, 143, 145, 146, 160, 165, 182, 186, 196, 214, 238
- Старобинец Римма Михайловна — актриса студии «Габима» 28
- «Старшая сестра» Ш.Аша 25, 41, 238
- Стахович Алексей Александрович (1856–1919) — один из пайщиков и директоров МХТ, артист МХТ (с 1907) 22, 36
- Страсберг (Strasberg) Ли (1901–1982) — американский режиссер, педагог 200
- Страшун Абрам Маркович (1872–1937?) — в начале 20-х годов — заместитель заведующего Отделом просвещения национальных меньшинств Наркомнаца, затем председатель Совнацмена при Наркомпросе, член ЦБ Евсекций 67, 221
- Стриндберг (Strindberg) Йухан Август (1849–1912) — шведский писатель драматург 44, 85, 121
- «Строитель» С.Михоэlsa 41
- Сулержицкий Леопольд Антонович (1872–1916) — литератор, художник, режиссер, театральный деятель 26, 31

- Сушкевич Борис Михайлович (1887–1946) – режиссер, актер, педагог 31, 85, 134–136, 139–141, 165, 183
- Сырцов Сергей Иванович (1893–1937) – партийно-государственный деятель. Член коллегии Наркомпроса, с 1925 по 1927 год – член ЦК ВКП(б) 148
- Таиров (наст. фам. Корнблит) Александр Яковлевич (1885–1950) – режиссер, актер, театральный деятель 56, 58, 71, 74, 80, 107, 108, 119, 137, 144, 173, 212, 223, 232
- Талмуд (букв. «учение») – собрание догматических религиозно-этических и правовых положений иудаизма, сложившихся с IV века до н.э. по V век н.э., ставшее основой жизни верующих евреев 23, 90, 98, 123
- Тамар (Томор, Фамарь) – дочь царя Давида 173
- Танатос – в греческой мифологии олицетворение смерти 99
- «Тарбут» («Культура») – еврейское просветительно-культурное общество в Восточной Европе. Главной его задачей было возрождение иврита и ивритской культуры. Существовал в период между двумя мировыми войнами. «Тарбут» развил широкую культурно-воспитательную деятельность в России. В 1919–1921 годах Наркомпрос и Наркомнац принимают ряд постановлений, приведших к закрытию школ на иврите. С 1922 года основным центром «Тарбута» становится Польша 44, 46, 205
- Татаринов Владимир Николаевич (1879–1966) – режиссер 183
- Твен (Twain) Марк (наст. имя и фам. Сэмюэл Ленхорн Клеменс; 1835–1910) – американский писатель 44, 45
- ТЕО, Театральный отдел Наркомпроса – был создан в январе 1918 года для руководства театральным делом. ТЕО возглавляли: О.Д.Каменева – с момента организации по июль 1919 года, А.В.Луначарский – с июля 1919 года по февраль 1920 года, В.Р.Менжинская – с февраля по сентябрь 1920 года и В.Э.Мейерхольд – с 16 сентября 1920 года по 26 февраля 1921 года. В 1921 году ТЕО был реорганизован: часть его функций передана Управлению академическими театрами, другая часть – Главполитпросвету.
- Тихонович Валентин Владимирович (1880–1951) – актер и режиссер Центральной театральной студии-мастерской ЦК Пролеткульта, режиссер Первого рабочего театра Пролеткульта. В это время – заведующий подотделом рабоче-крестьянского театра в Театральном отделе Наркомпроса 207, 224
- Толстой Лев Николаевич (1828–1910) – писатель, драматург 44, 50, 110, 217, 231, 234
- Томсинский Симха Генихов (1891–1937) – ученый, деятель просвещения. Заведующий Еврейским подотделом отдела просвещения национальных меньшинств при Наркомнаце с 11 июля 1919 по 15 ноября 1920 года 58

- Томский (наст. фам. Ефремов) Михаил Павлович (1880–1936) – партийно-государственный деятель. Член ЦК РКП(б) (с 1919), член Оргбюро (с 1921), член Политбюро (с 1922) 65
- Тох (Toch) Эрнст (1887–1964) – американский композитор австрийского происхождения 186, 188
- Трайнин Илья Павлович (1887–1949) – юрист. С 1922 по 1924 год – редактор еженедельника «Жизнь национальностей». С 1923 по 1930 год – председатель Главреперткома. Впоследствии перешел на научную работу 148
- Три (Трее) Герберт Дрейпер Бирбом (1853–1917) – английский актер, режиссер, антрепренер 188
- «Три сестры» А.П.Чехова 18, 39
- «Тройка», кинофильм 183
- Троцкий (наст. фам. Бронштейн) Лев Давыдович (1879–1940) – политический и государственный деятель 61
- Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883) – писатель, драматург 234
- Уайльд (Wild) Оскар Фингалл О`Фллаэрт Уилс (1856–1900) – английский писатель и драматург 44, 45, 50, 121, 225, 232
- УГАТ, Управление государственными академическими театрами (1920–1928).
- Узунов Павел Григорьевич – театральным художник 38, 116
- Унгерн фон Штернберг Рудольф Адольфович (1874 – после 1940) – режиссер (дата рождения сообщена Н.Д. Исмагуловой) 41
- Унру (Unruh) Фриц, фон (1885–1970) – немецкий писатель и драматург 183
- Уоттерс (Watters) Георг (1891–1943) – американский драматург 183
- «Уриель Акоста» К.Гуцкова 13, 38, 41, 135, 191, 192, 194–196
- Факторович Элишева Либа (Елизавета) Абрамовна – актриса «Габимы» по 1928 год 162, 168
- Фальк Роберт Рафаилович (1886–1956) – живописец, театральным художник 5, 134, 135, 137–141, 145, 194–198
- «Фамира Кифаред» И.Ф.Анненского 173
- Фарейнитге – см. Объединенная еврейская социалистическая рабочая партия.
- Фауст – герой немецкой легенды, возникшей в период Реформации, ученый, заключивший союз с Дьяволом ради знаний, богатств и мирских наслаждений 99
- «Феа» Ф. фон Унру 183
- «Федра» Ж.Расина 107, 108, 144, 173
- Фет (наст. фам. Шеншин) Афанасий Афанасьевич (1820–1892) – поэт 228, 276

- Финкель Шимон (р.1905) — актер и режиссер «Габимы» с 1928 года 168—170, 179, 200
- «Фолкс-партей», «Volkspartei», Еврейская народная партия — возникла в конце декабря 1906 года, после Сионистского конгресса (ноябрь 1906, Гельсингфорс), выдвинувшего требование признания за еврейской диаспорой национальных прав. Инициатор создания и лидер партии — С.М.Дубнов. В ее программе, обнародованной в начале 1907 года, сочетались взгляды левого крыла кадетов с требованиями введения еврейской культурной автономии 246
- Фридланд (Славин) Григорий (Цви) Генрихович (1898—1967) — актер и режиссер «Габимы» с 1920 по 1966 год 200
- Хамиты — этнографический термин, взятый из Книги Бытия; этнология выделяет из группы признаваемых Библией потомков Хама только финикиян, считая их по языку, общественному и политическому укладу семитами. В то же время хамиты имели ярко выраженные расовые особенности, отличавшие их от окружающих семитских народов 94
- Хасид (мн. число — хасидим) — в Библии и раввинистической литературе праведник, отличающийся сугубо строгим соблюдением религиозных и этических предписаний иудаизма; с XVIII века — приверженец хасидизма 32, 33, 63, 64, 98, 101, 102, 109, 188
- Хасидизм — религиозно-мистическое народное движение, основанное Исраэлем б. Элиезером Баал-Шем-Товом во 2-й четверти XVIII века 63
- «Хатикве» (букв. «надежда») — сионистский гимн, ставший государственным гимном Израиля 59
- Хатфилд (Hatfield) Херт (р.1917) — американский актер, ученик Михаила Чехова 107
- Хедер — традиционная начальная еврейская школа 37, 97
- Херем — отлучение от общины, одно из самых суровых наказаний духовного суда 101
- Херсонский Хрисанф Николаевич (1897—1968) — театральный критик 87
- Хмара Григорий Михайлович (1882—1970) — актер 31
- Ходоровский Иосиф Исаевич (1885—1938) — член коллегии Наркомпроса, заместитель наркома просвещения (1922—1928) 148
- Хопкинс (Hopkins) Артур (1878—1950) — американский драматург 183
- Храм — Первый храм был построен царем Соломоном (965—930 до н.э.) на восточном холме Иерусалима, на том месте, где ныне стоит мечеть Омара. Стал центром национальной и религиозной жизни народа. В 586 году до н.э. разрушен вавилон-

ским царем Навуходоносором II. Работы по восстановлению Иерусалимского храма завершились в 516 году до н.э. Разрушение Иерусалима и Второго храма римлянами (70 н.э.) принесли тяжкие бедствия еврейскому народу. Согласно Иосифу Флавию, около миллиона евреев погибли только при защите Иерусалима, многих убили в других местах, и десятки тысяч евреев были проданы в рабство. Разрушение Первого храма и последовавшее за ним вавилонское пленение знаменуют начало еврейской диаспоры 35, 40, 115, 120

Цадик (букв. «праведник») — человек, отличающийся особенно сильными верой и набожностью, духовный вождь хасидской общины 31, 83, 100–103, 131

«Царь Давид» Р. Бер-Гофмана 132

«Царь Эдип» Г. фон Гофманстала 132

«Царь Эдип» Софокла 200

ЦБ Евсекций, Центральное бюро еврейских секций при ЦК РКП(б) (1918–1926) — было создано наряду с другими национальными секциями. Главной задачей являлось распространение коммунистической идеологии в еврейской среде. Создание ЦБ Евсекций знаменовало передачу от правительственных органов (Еврейский комиссариат) партийным органам права решения проблем еврейства РСФСР. В 1926 году было преобразовано в Еврейское бюро, просуществовавшее до 1930 года.

Цвейг (Zweig) Арнольд (1887–1968) — немецкий писатель, критик 107, 182

Цви Рафаэль (наст. имя и фам. Григорий Абрамович Рабинович; 1898–1984) — актер «Габимы» с 1918 по 1924 год 158, 181

Цекрабис, Центральный комитет Всероссийского союза работников искусства.

Цемах Вениамин Лазаревич (1902–1997) — актер «Габимы» с 1919 по 1927 год. Брат Н.Л.Цемаха 7, 24, 51, 142, 159

Цемах Наум Лазаревич (1887–1939) — артист, создатель и руководитель «Габимы» до 1927 года 6, 11–13, 15–28, 30, 36, 39, 42, 43, 48, 50, 51, 53, 55, 58–64, 67, 68, 70, 73, 80, 84, 94, 101, 107, 114, 118, 121, 122, 130, 135, 136, 142, 143, 145, 146, 150–160, 169, 182, 201, 203, 208, 212, 213, 224, 225, 228–234, 242, 243, 245

Центральное сионистское бюро — было создано в 1920 году в Москве взамен распущенного Центрального комитета Сионистской организации России для координации тех сионистских объединений, которые перешли на подпольное положение 43

Центральный комитет Сионистской организации России — был избран на Седьмой всероссийской конференции сионистов, состоявшейся в Петрограде 24–31 мая (6–13 июня) 1917 го-

да. Уже в 1920 году был распущен вследствие преследования советских властей 43

ЦИК СССР, Центральный исполнительный комитет СССР – высший орган государственной власти СССР в 1922–1936 годах между всесоюзными съездами Советов.

ЦК РКП(б), Центральный комитет РКП(б) – высший орган Коммунистической партии в промежутках между съездами, которыми он выбирается.

ЦКК ВКП(б), Центральная контрольная комиссия ВКП(б) – высший контрольный орган партии в 1920–1934 годах.

ЦТ, Центротeatр, Центральный театральный комитет Наркомпроса РСФСР – был образован в августе 1919 года как высший орган, руководящий театральным делом в России, и просуществовал до ноября 1920 года. Возглавлялся специальной коллегией, в которую входили представители Наркомпроса и различных профсоюзных и общественных организаций.

«Чайка» А.П.Чехова 18

Чайкин (Chaikin) Джозеф (р.1935) – американский режиссер, актер, педагог 113

Чебан (наст. фам. Чебанов) Александр Иванович (1886–1954) – актер, режиссер 183

Челноков Михаил Васильевич (1863–1935) – депутат II, III и IV Государственной думы от Москвы, потомственный почетный гражданин, заводовладелец, городской и земский гласный, председатель Московской уездной управы, участник всех съездов земских и городских деятелей, член кадетской партии с самого ее основания. С 1914 года – московский городской голова. После революции эмигрировал 229

Чемеринский (Чемерисский) Александр Ильич (Шлема Ихильевич; 1879–1942) – деятель Бунда. В начале 20-х годов – секретарь ЦБ Евсекции при ЦК РКП(б) 66, 164, 200

Чемеринский Борис (Борух) Яков-Лейбов (1898–1946) – актер и режиссер «Габимы» с 1920 года 161, 186, 189 – 191

Черное море (Красное море) – длинный узкий залив Индийского океана, отделяющий Аравию от Египта и Азию от Африки. В Библии с ним связан чудесный переход израильтян по выходе из Египта. По указанию Бога Моисей простер руку на воды Черного моря, и восточный ветер, дувший всю ночь, осушил его. Израильтяне свободно прошли «среди моря по суше»; фараон попытался последовать за ними, но воды сомкнулись, поглотив его вместе с войском 116

Черниковский Саул (1873 –1943) – еврейский поэт. Писал на иврите. В 1922 году уехал в Берлин, а в 1931-м – в Палестину. Наряду с Бяликом – один из основоположников современной поэзии на иврите 205

- Чехов Антон Павлович (1860–1904) – писатель, драматург 36, 45, 129, 130, 227
- Чехов Михаил Александрович (1891–1955) – актер, режиссер, педагог 5, 31, 58, 75, 76, 86, 87, 107, 121, 136, 156, 166, 167, 180, 183, 185–191, 194
- Чичерин Георгий Васильевич (1872–1936) – советский партийный и государственный деятель. В 1918–1930 годы – заместитель наркома иностранных дел РСФСР 206
- Шагал Марк Захарович (1897–1985) – живописец, график, художник театра, монументалист 39, 84, 85, 107, 170
- Шаляпин Федор Иванович (1873–1938) – певец, актер 5, 56–59, 68, 71, 108, 152, 218
- Шекспир (Shakespeare) Уильям (1564–1616) – английский драматург 38, 50, 72, 183, 186–189, 196, 200, 231, 232
- Шикльгрубер (Schickelgruber; псевд. Гитлер) Адольф (1889–1945) 132
- Шиллер (Schiller) Иоганн Фридрих (1759–1805) – немецкий поэт и драматург 44, 122, 142, 196, 200, 232
- Шипулинский Феофан Платонович (1876–1942) – с 1898 года принимал участие в рабочем движении. В 1919–1935-е работает в кинематографе как киновед, сценарист, актер. В 1919–1920-е – сотрудник Центротeatра (управляющий делами отдела Управления делами). Входил в коллегию Центротeatра с правом совещательного голоса 210
- «Школа мужей» Ж.-Б. Мольера 11
- Шнейдер-Бенно Бенно Вениаминович – актер «Габимы» с 1920 по 1927 год 160
- Шницлер (Schnitzler) Артур (1862–1931) – австрийский драматург и прозаик 5, 44, 132, 156
- Шмидт Менахэм (1897–1951) – художник. Родился в Литве. В Эрец-Исраэль с 1913 года. В театре работал эпизодически 174
- Шолом-Алейхем (наст. имя и фам. Шолом Нохумович Рабинович; 1859–1916) – писатель. Писал как на иврите, так и на идиш 10, 72, 104, 162, 164, 167–169
- Шор Давид Соломонович (1867–1942) – пианист, педагог, музыкально-общественный деятель 16, 212
- Шофар – рог, обычно бараний, в который в библейские времена трубили для созыва войска, о наступлении юбилейного года и др. Позднее в шофар стали трубить только в ходе утренней молитвы Рош-ха-Шана и после молитвы на исходе Йом-Киппур 102
- Штайнер (Steiner) Рудольф (1861–1925) – немецкий философ, основатель антропософии 185
- Шульрихтер Александр Аркадьевич (1892–1983) – художник 147

Шекин-Кротова Ангелина Васильевна (1910–1992) – переводчик, педагог, публикатор творческого наследия Р.Р.Фалька. Жена Фалька с 1939 года 134

«Эдип и Сфинкс» Г. фон Гофмансталя 132

Эдом – см. Исав.

Эзрахи-Кришевский М. – литератор, переводчик 17

Эйзенштейн Сергей Михайлович (1889–1948) – режиссер театра и кино, теоретик, педагог 89, 93, 94

Эйнштейн (Einstein) Альберт (1879–1955) – физик-теоретик 5, 156, 173

Эйхенгольц Марк Давыдович (1889–1953) – литературовед. С 1918 по 1921 год – секретарь ТЕО Наркомпроса 212

«Электра» Г. фон Гофмансталя 132

Элиас Мириам – актриса «Габимы» с 1918 по 1924 год 102, 115

Элохим – одно из обозначений Бога в ветхозаветной мифологии 185

Эль Греко (El Greco) (собств. Теотокопули) Доменико (1541–1614) – испанский живописец, грек по происхождению 89

Эльханани Арье (1898–1985) – израильский архитектор, художник 170, 174

Эмерсон (Emerson) Ральф Уолдо (1803–1882) – американский философ и писатель 44

Энгель Юрий (Йозель) (1868–1927) – композитор, музыкальный критик. Собиратель еврейской народной музыки 14, 31, 72, 102, 212

Эпштейн Михаил Наумович (р.1950) – критик, литературовед 110

Эпштейн Моисей Соломонович (1890–1938) – партийно-государственный деятель. В начале 20-х годов – заведующий административно-организационным управлением и член коллегии Наркомпроса, член ЦБ Евсекций. С 1923 года – заместитель заведующего Главполитпросветом 148

Эрденок Михаил Гаврилович (наст. фам. Ерденков; 1885–1940) – скрипач, композитор, педагог. С пятилетнего возраста выступал с публичными концертами. Не раз был гостем Л.Н.Толстого в Ясной Поляне 217

Эрец-Исраэль – букв. «земля Израиля» 5, 21, 45, 169, 172, 180

«Эрик XIV» А.Стриндберга 85, 86, 90, 108, 121, 123

Эфрос Абрам Маркович (1888–1954) – искусствовед, художественный и театральный критик, переводчик, идеолог возрождения еврейской культуры 23, 104, 212

Эфрос Николай Ефимович (1867–1923) – театральный критик, историк театра 56, 71

Юденич Николай Николаевич (1862–1933) – в 1919 году – главнокомандующий белогвардейской Северо-Западной армией 67

Юдовин Соломон Борисович (1892–1954) – художник 31
«Юзик» О.Дымова 183

Ягода Генрих Дмитриевич (1891–1938) – сотрудник ВЧК, с 1924 года – заместитель председателя ОГПУ, с 1934 по 1936 год – нарком НКВД 149, 154

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 заместитель наркома просвещения. С 1929 года – нарком финансов РСФСР 71, 148

Якулов Георгий Богданович (1884–1928) – живописец, график, художник театра 116, 117

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
«Аще забуду я тебя, Иерусалиме...»	9
На весах Иова	42
Экстатический театр Евгения Вахтангова	83
Плач Вавилонский и Интернационал	114
Библейские сны Станиславского	129
Исход. Раскол	148
Алексей Дикий в Тель-Авиве	166
Берлинское эхо московских сезонов	181
ПРИЛОЖЕНИЯ	
Приложение I	
Стенограмма обсуждения «Габимы» в Центротеатре 16 февраля 1920 года	201
Приложение II	
Стенограмма диспута о «Габиме» в Камерном театре 13 марта 1920 года	212
Приложение III	
[Докладная записка Еврейского подотдела Наркомнаца от 31 июля 1920 года]	245
Примечания	250
Сводный указатель	278

Иванов В.В.
И 20 Русские сезоны театра «Габима». — М.: Артист. Режиссер.
Театр, 1999. — 317 с., 32 л. ил.
ISBN 5-87334-028-5

Монография В.В.Иванова посвящена истории театра «Габима» как уникальной утопии «библейского театра». Она охватывает его московские сезоны от 1917 года, когда театр был создан при непосредственном содействии К.С.Станиславского и при художественном руководстве Е.Б.Вахтангова, вплоть до рубежа тридцатых годов, когда группа последний раз обратилась к помощи московских режиссеров: А.Д.Дикого, М.А.Чехова и А.М.Грановского.

Книга основана на тщательном изучении документов. Она включает раздел приложений, где впервые в России представлены уникальные архивные материалы; в ней помещены также свыше ста фотографий, многие из которых читатели тоже увидят впервые.

ББК 85.334

Иванов Владислав Васильевич

РУССКИЕ СЕЗОНЫ ТЕАТРА «ГАБИМА»

Редактор С.К.Никулин

Художник Т.А.Сиротинина

Технический редактор Т.Б.Любина

Корректор Т.М.Медведовская

Компьютерная верстка А.М.Сафиулина

Лицензия № 040772 от 17.06.96.

Подписано в печать 22.03.99.

Формат издания 84×108^{1/32}. Бумага офсетная.

Гарнитура таймс. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 20,16. Изд. № 25. Тираж 2000.

Заказ **542**

Издательство «Артист. Режиссер. Театр»

103031 Москва, Страстной бульвар, 10.

АО «Астра семь»

121019 Москва, Филипповский пер., 13

