

ХУДОЖНИКИ ТЕАТРА ГРАНОВСКОГО

I.

Годы войны и годы революции были для русского театра эпохой кризиса. Его история за эти пятнадцать лет носит неорганический характер; иногда она парадоксальна. Вторичные элементы играли в ней большую роль, нежели основные. Это скорее история сценических аксессуаров, нежели театрального искусства. Прежде всего, — это история внешнего оформления сцены; часто это всего только история декораторов.

Этому отнюдь не противоречит то, что как раз теперь русский театр получил мировое признание. В кой-каких Европах он сыграл даже преобразующую роль. Однако стоит ли утешаться тем, что там положение было еще хуже? Западная критика, успевшая оправиться от былых восторгов, сейчас мстительно твердит, что мы были только экзотическим эпизодом. Для доказательности она прибавляет, что нас сменила мода на негров. Это звучало бы уничтожающе, ежели слово „негры“ мы произносили бы с тем же ударением. Но вовсе не надо пережить русскую революцию, чтобы уметь таким словам давать их настоящую значимость. Для этого достаточно только не быть героем ее величества пошлости. Мы же готовы говорить так: русское и негрское искусство были освежающим ветром для Запада.

Это не меняет ничего во внутренних процессах нашего театра. Яркость их проявлений я мог бы назвать румянцем кризиса. Вначале русский театр лихорадило декоративизмом. Роль художника была несоизмеренно велика. Я не боюсь утверждать (это подсказывает мне память профессионала), что премьеры 1912—1917 гг. чаще всего шумели успехом декораций, а не актеров. Потом, после октябрьского переворота, пришла эра футуризма. Так случилось не потому, что русский футуризм запоздал, как обычно запаздывали вторжением в Россию новинки западной культуры. На сей раз Европа была тороплива, а мы оказались очень податливы. Но в 1917 г., силой одного из блистательнейших парадоксов революции, футуристы стали художественной властью. Они были кусочком нового правительства, делегированным в область искусства. Впрочем, уравнительного время

пользования здесь не оказалось. Своих пяти лет футуристы не заполнили. Неистовство их абстракций, сдвигов и разрывов уже к 1920 г. вызвало реакцию. Она скоро приняла характер буйной вспышки опрошенства. Говоря по-толстовски, театр потянуло „на тюрю“. Даже декорационный нигилизм теперь узнал свои часы торжества. Он только пребывал на сцене под другой фамилией,— в театральной практике это обычно! Таков „конструктивизм“ Мейерхольда и его группы. Сцена была бесстыдно оголена, со всеми своими под‘емниками, канатами, падурами, люками, задними стенами, рабочими. Это было достаточно цинично, чтобы стать модным и заразить театры пандемией. Она скоро прошла, но русский театр оказался истощенным. Его декорации теперь вялы и меланхоличны. Художник на сцене есть, но, в сущности, его нет. Он мало активен и почти незаметен. В лучшем случае, он имитирует самого себя. Это — служилый персонал, а не руководитель театра, как в то десятилетие, между 1910 и 1920 гг. Художник вернулся в ничтожество. Актер, ансамбль, игра снова стоят на первом плане. Я готов был бы считать это признаком здорового роста, если бы не боялся, что нынешнее равнодушие к художнику переходит в апатию. Между тем, у художника есть свое законное место в сценической системе элементов. Оно не первенствующее, но и не третьестепенное. На нашей сцене сейчас нет равновесия. Опыта у нас куда как много, но и куда как мало такта. В искусстве же, кажется, нет греха хуже, чем этот. Мы не вернули себе чувства меры. Русская сцена эпохи 1925 — 1930 гг. все еще больна дисгармонией.

II.

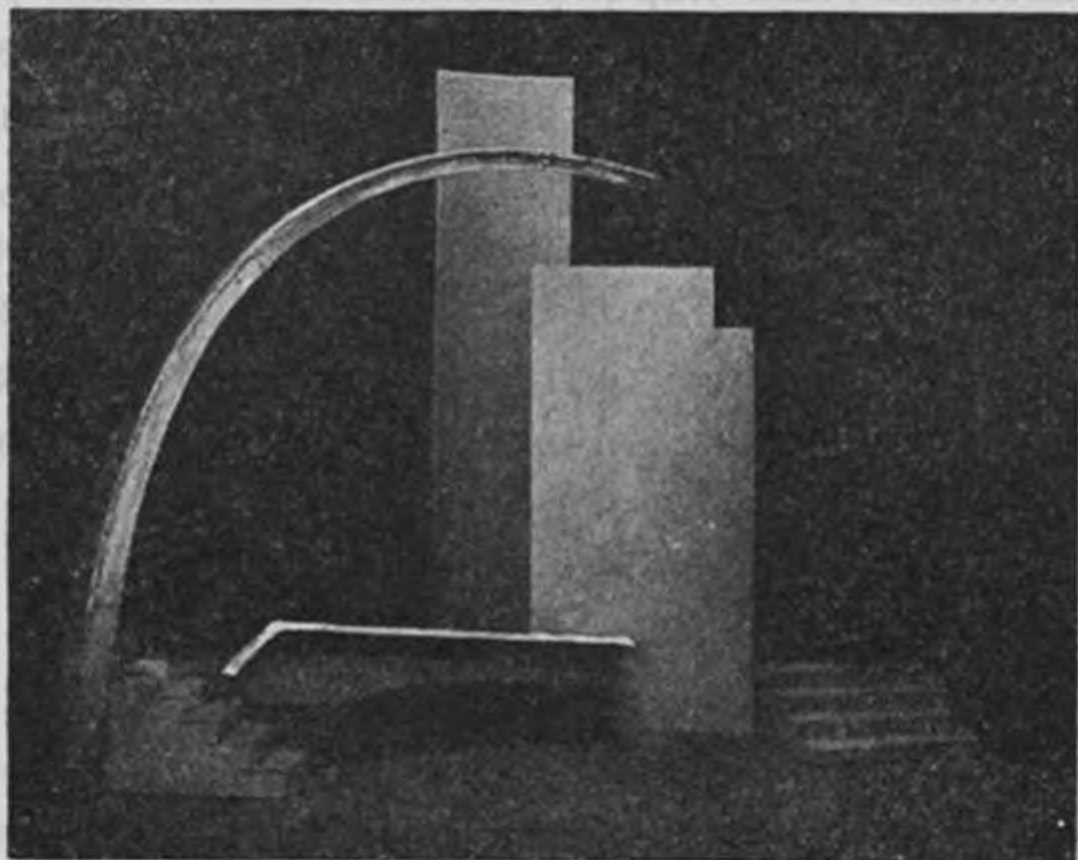
Грановский стал создавать свой театр в разгар революции. Это естественно, так как нет поры более благоприятной и для творцов, и для авантюристов. Год 1919-й был страшен. Эпоха военного коммунизма стояла в зените кризиса. Стратегический гений Ленина уже искал обхода. Революция вулканизировала всеми возможностями. Русская культура набухла и взрывалась гейзерами проектов и затей. В театре свой „Октябрь“ провозгласил Мейерхольд. Вахтангов переводил на крутые рельсы Третью Студию. Грановский основал Еврейский Театр.

Он не мог просто ставить знаки минуса и работать методом отрицания, как это делал Мейерхольд. Точно так же, сложная стратегема Вахтангова была для него недоступна. То и другое предполагало наличие высокоразвитой театральной культуры, исчерпавшей свои прямые пути. Грановский должен был строить на пустом месте. Он был сам себе предком. За его плечами было ничто. Изредка черту оседлости пересекали бродячие театральные труппы еврейских незадачников, негодных ни для какого другого заработка, да в 1910-х года печальный местечковый символист, виленский метерлинкоид, Перец

Гиршбейн проволочил перед озадаченным еврейским мещанством свой бесконечный нос, свою худобу и свои влюбленные, наивные и невольные пародии на драматургию европейского модернизма.

Правда, рядом с Грановским была „Габима“. Она сияла благополучием. Вокруг нее были все добрые феи помощи и рекламы. Ее поддерживала изумительная амальгама из сионистов, раввината, кусков коммунистической партии и тех либеральных антисемитов, которые считали библей-

Н. Альтман.



„Уриель Акоста“. 1922 г.

ский язык единственным, что терпимо в еврействе. Одним из первых доказательств настоящей талантливости Грановского было то, что он прошел мимо „Габима“. Он каким-то верхним чутьем распознал паразитизм этого явления. „Габима“ жила чужим умом. Она списывала себе в приход чужие заработки. На приемы русской режиссуры и на условности русской сцены она надевала чехол, в виде модернизованной древне-еврейской речи. Это было своего рода побочное дитя Станиславского от случайной еврейской матери. Я запомнил одну из сценок, инсценированных „Габима“. Там персонаж обращался к персонажу со словами: „Адони гастудент“ — „господин студент!“. Тогда же, на премьере я подумал, что в этом воляпюке отразилась вся природа послушливого театратора. Не даром он боялся еврейских художников. Они были молодыми, и с ними надо было рисковать. „Габима“ же предпочитала либо, чтобы это был просто никто, безымянный, либо обращалась к испытанным условностям восточных декораций Якулова и даже Миганаджана. Лишь когда плеяда еврейских художников, грохоча и блистая, прошла по сцене Грановского, — „Габима“ потянулась к ним. Если бы я писал мемуары, я мог бы рассказать о свидании с Цемахом, убеждавшим меня повлиять на Шагала, Альтмана, Рабиновича, чтобы они пошли работать в „Габима“. Игнорировать их было уже опасно, а сами они не выказывали желания предлагать себя. Впрочем, даже для этого шага понадобилась указка со стороны, в виде авторитета Вахтангова, пришедшего в „Габима“ ставить „Дибук“.

Грановский вовсе не сразу нашел направление. Как породистый шенок, начинающий ходить, он сначала смешно потыкался в разные

углы. Сейчас весело читать его патетические декларации 1919 года. Брошюрка, излагающая их, давно стала библиографической редкостью. Для Грановского она уже не опасна. В ней много существительных, написанных с большой буквы, и еще больше восклицательных знаков. В сущности, самое важное в ней — воля к бытию, самое незначительное — театральные догматы. Это подтвердили первые постановки Грановский стоял на ногах нетвердо и нередко перебирал ими впустую. „Пролог“ работал арлекинами и коломбинами. „Амнон и Фамарь“ Шолома Аша перелицовывала в эн-ный раз библию. „Слепые“ Метерлинка запаздывали на огромное десятилетие. Ежели бы это продлить в магистральную линию, то, в сущности, получился бы всего лишь усложненный вариант „Габима“. Конечно, перемена формальных элементов была значительна. Она стала основой всей дальнейшей работы Грановского. Народная еврейская речь заменила книжнический гебраизм; немецкие театральные методы деформировали русскую сценическую традицию. Однако это вовсе не решало дела. Суть была не здесь. Еврейский Театр этим еще не создавался. Это были отдельные рычаги. Нужна же была архимедова точка.

III.

Выбор первого декоратора был очень характерен. Грановский явно не предчувствовал, какую роль должен будет сыграть художник в осуществлении его замыслов. Больше того, он, видимо, не замечал, что происходит с художниками на русской сцене. Там обостренная диалектика взаимоотношений принимала трагический оборот; она развертывалась наглядно у всех на глазах; в декорационных системах сотрясались целые исторические пласты; Грановский же ходил, по меньшей мере, беззаботно. „Пролог“ был состряпан домашними средствами; это казалось так просто, раз для героев — Арлекина, Пьеро и Коломбины — существуют раз навсегда присвоенные их ведомству мундиры; в соответствии с ними, занавес был, конечно, разделан в шашечки — белые и черные. Для „Амнона и Фамари“ позвали некоего помощника известного мастера, а для „Слепых“ — просто дочь известного отца. Грановский грелся в косых лучах чужой славы. Когда же он решился подойти к великим людям вплотную, он неожиданно выбрал Добужинского.

Чем прельстил его этот мастер? Сам ли он нашел его, или его ему дали? — Я не знаю; я думаю, что это было случайно. Я уже потому не верю Грановскому, будто бы Добужинский понимал его, что Грановский не понимал сам себя; вернее, они оба не знали, что нужно Грановскому. Искать высоких поводов не стоит; ретроспективно все причины исторических событий имеют важный вид; Стендаль и Толстой разоблачили, как пишется история. Во всяком случае, Добужинский был принят, а Грановский удовлетворен. Но это значило поручить

дело, требующее молодой изобретательности и свежести приемов, рахитичному второму поколению „Мира Искусства“. Так, благодушно, идя в комнату, Грановский попал в другую. Он отодвинулся на десятилетие назад, к декорационным опытам 1910-х годов.

В этой пляде Добужинский вовсе не был самым интересным; да и его лучшая пора была давно позади. В 1919 году, когда Грановский вдруг предложил ему заговорить по-еврейски, он находился уже глубоко

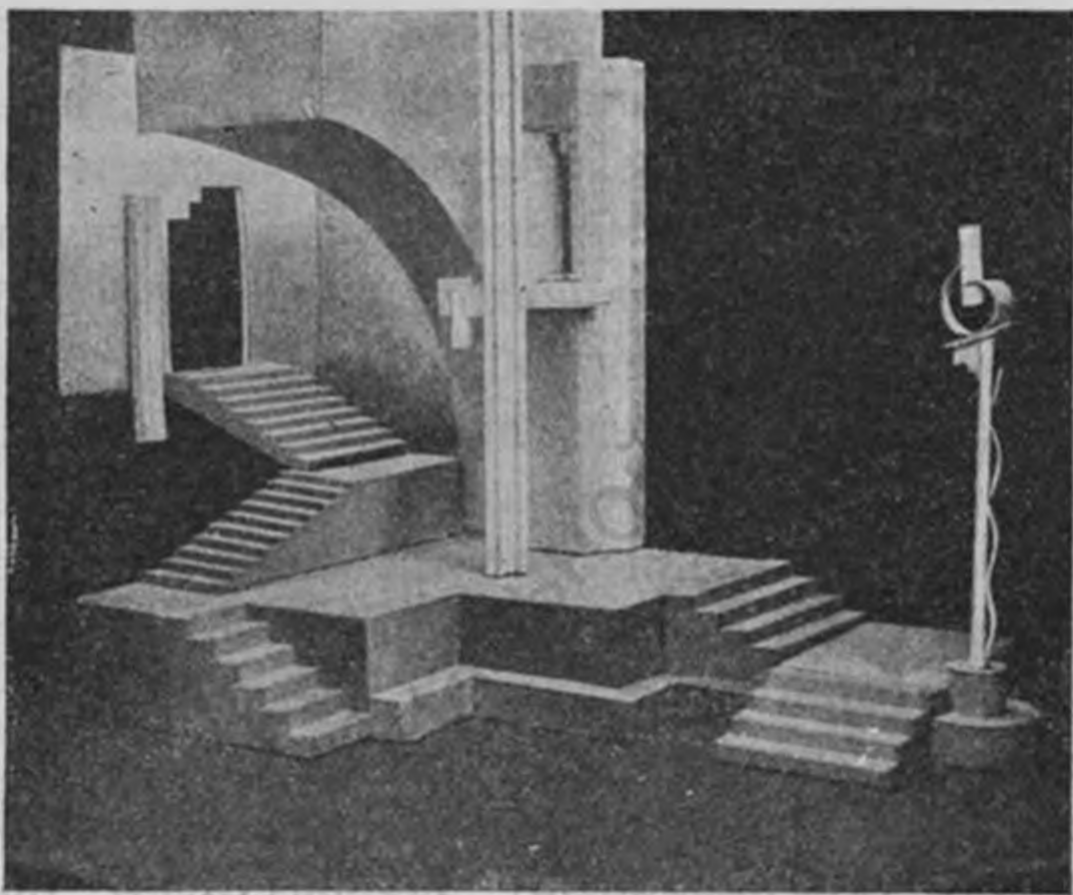
в тени. Он не знал, что с собой делать, как современники не знали, к чему его применить. Его украшали еще остатки популярности, когда-то завоеванной постановками в Московском Художественном Театре. Но он был исчерпан и даже не всегда смог бы достойно повторить самого себя. Он только старался сохранить свои штампы; он делал это озабоченно и ревниво, как берегут трудно нажитое и недостаточно большое состояние.

Тут сказывалась его природа элигона. Старики „Мира Искусства“, воспитавшие и оформившие его, были иными. Они были долголетнее и расточительнее.

Добужинский принес Грановскому на сцену свой старомодный эстетизм, любовь к красотам костюмерии, успокоенный ретроспективизм вещей и архитектурных форм, испытанные шаблоны эмблем и аксессуаров, — от марки театра, с гебраистически стилизованными буквами и черно-белыми контрастами плоскостей, до стилизованных интерьеров и людских фигур для „Зимы“ Аша. Его эскизы сохранились. Их можно видеть у Грановского и сейчас. Добужинский не слишком старался над ними. Почерк художников так же предает их, как почерк писателей. Добужинский не затруднял себя. Его рукой водила снисходительность. „Ни шумной славы, ни гонений“ от этой работы он не ждал. Дело Грановского его интересовало слегка, и он слегка помогал своему „молодому другу“.

Я встретился как-то с ним в зрительном зале Еврейского Театра уже в Москве, уже в пору блистательного успеха Грановского. Кажется, шла „Колдунья“. Он был оживлен, дарил комплиментами, и изредка, как бы невзначай, ронял фразы о том, как хорошо работается на

Н. Альтман.



„Уриель Акоста“. 1922 г.

таких молодых сценах. Он явно ждал приглашения. Видимо, он даже считал, что для него, крестного отца Театра, это само собой естественно. Мы сделали вид, что не поняли. Все пути к художникам его типа были заказаны. Он ушел натянутый, церемонный и злой. Он так ничего и не уразумел в том, что произошло за эти годы.

IV.

Театр переехал в Москву весной 1920 г. Это стало датой его второго рождения. Действительная история Еврейского Театра начинается отсюда. Горячая, неистовая, бурлящая Москва, штаб-квартира революционной страны, потенциальная столица мира, потрясаемая ежедневно, ежечасно толчками и взрывами событий, поворотами руля, перебоями механизма, заваленная сypняком, засыпанная слухами, голодающая на пайках, топящая печи заборами и мебелью,— но непрерывно вскипающая победным, историческим напряжением воли, кристаллизующей смутные движения народных масс, рассылающая „всем! всем! всем!“ протесты, призывы, приказы и лозунги, гремящая ликующей медью сотен оркестров, в табельные дни своего нового календаря, заливающая багрянцем красных флагов тесные толпы, дефилирующие вдоль улиц, превращающая в действительность творческие химеры десятков режиссеров, сотен художников, тысяч актеров, босоножек, циркачей, диллетантов и авантюристов, щедро раздающая им деньги (пусть обесцененные), здания (пусть рушащиеся), материалы (пусть расплзающиеся),— советская Москва зажгла в Грановском решающую искру. Он стал самим собой. Архимедова точка Еврейского Театра была им найдена.

Я чуть-чуть боюсь за тот термин, который мне хочется употребить для ее характеристики. Он бур от налипшей вековой грязи. Ни на каком другом языке, кроме русского, его не найдешь. Но он выражает то, что мне нужно, и я произнесу его. Это слово — „жидовство“. Я готов об'ясниться,—метафора ли это? Одновременно, и да, и нет. Русская революция приучила нас ставить вопрос о социальном смысле каждого художественного явления. Она вправе требовать этого, так как в условиях общественного катаклизма нет нейтральных сил; искусство делается таким же пособником, либо противником, как и все другое. Мой термин значит, что театр Грановского, точно вспыхнувший светом экран, отразил появление на арене революции разбуженных и всколыхнувшихся еврейских народных масс. Разворошенный быт местечек и городов, со всеми своими людьми и запахами, влился на сцену. В этом была сила и слабость театра. Старое было сломлено, и Грановский показывал это с огромной выразительностью; но нового еще не было найдено, а Грановский не умел его предварить и наперед показать. Его театр был пассивен. Это даже не упрек. Пусть укажут, где было иначе! Такими были и все остальные театры советской России.

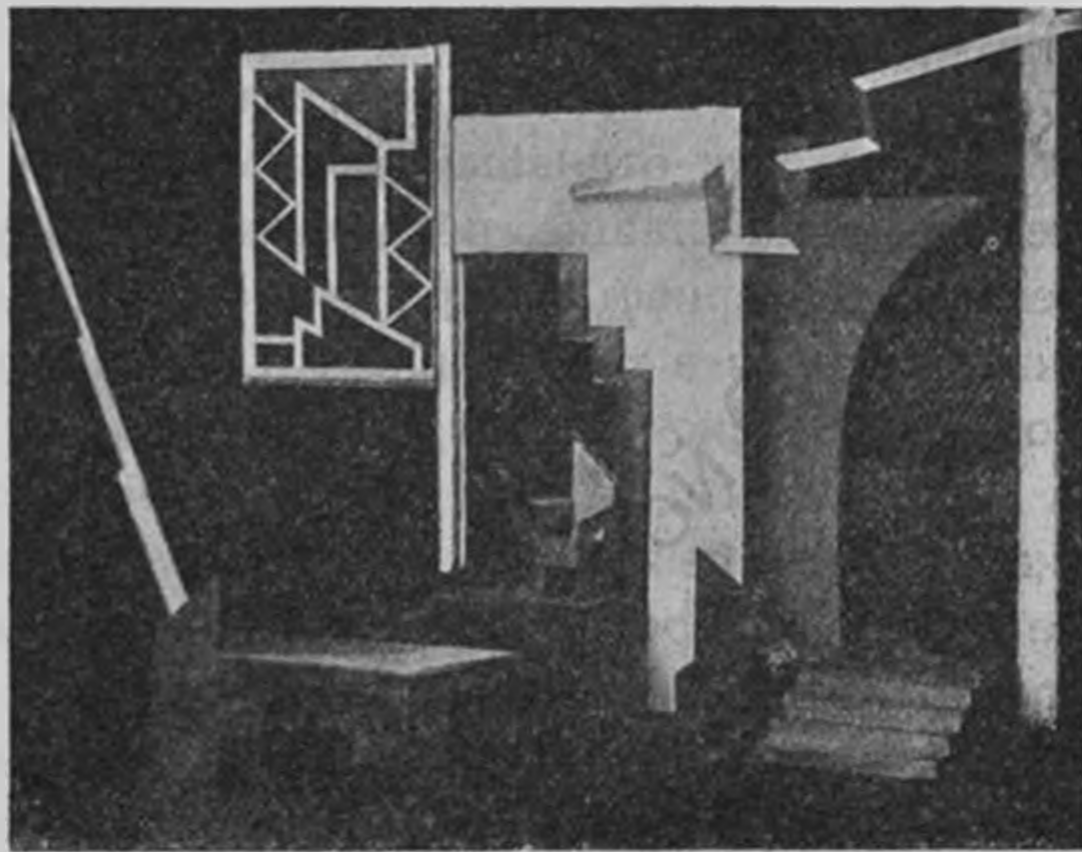
Но мое слово теряет свою метафорическую условность в плане художественно-театральном. Здесь оно буквально. Грановский совершил огромную и положительную революцию. Политический радикализм часто сочетается с эстетическим реакционерством. Власть вкусов охраняется надежней, чем власть классов. Грановский был одним из немногих, кто не только посмел, но и смог произвести переворот. То, над чем издевался, что терзал антисемитизм погромов, что конфузливо замалчивал руссифицированный еврейский интеллигент, что высокомерно предлагал устранить европействующий прогрессист университетских кафедр, что оскорбляло слух, что ранило глаз, — словом (вот, наконец, вполне подходящий случай для богословской цитаты!), камень, презренный строителями, лег во главу угла.

Люди должны были бы завывать от возмущения. Они не посмели, так как на дворе и в доме играла революция. Попадая к Грановскому, они только прибавляли к сакральной формуле обывательской оппозиционности: „Какая страна, какое правительство!“, еще слова: „какая разнузданность“. Потом они шли в „Габима“ смотреть на благородного еврея, с библейской речью, патетическими жестами и экзотическим одеянием. Впрочем, иные верхи революции предпочитали то же благообразие. Негативно это выражалось в том, что к Грановскому они не ходили; позитивно, — на премьерах Габима, московского раввина Мазе можно было видеть рядом с членом политбюро Каменевым, и они удовлетворенно кивали друг другу головой.

V.

Грановский, действительно, развел на сцене „жида“. Он бросил зрителям формы, ритмы, звуки, краски того, что носило эту кличку. Будь это еще имитацией местечкового быта, натуралистической подделкой под облик и жизнь каждодневного еврея, даже с легкой примесью еврейского анекдота, этой традиционной потехи и добродушного, и злобствующего обывателя, — куда ни шло! В конце-концов, это было бы для всех приемлемо: можно было бы пожалеть: „бедные — бедные... как хорошо, что история все-таки движется!“ Но Грановский требовал от зрительного зала совсем другого. Он хотел, чтобы разведенная им

Н. Альтман.



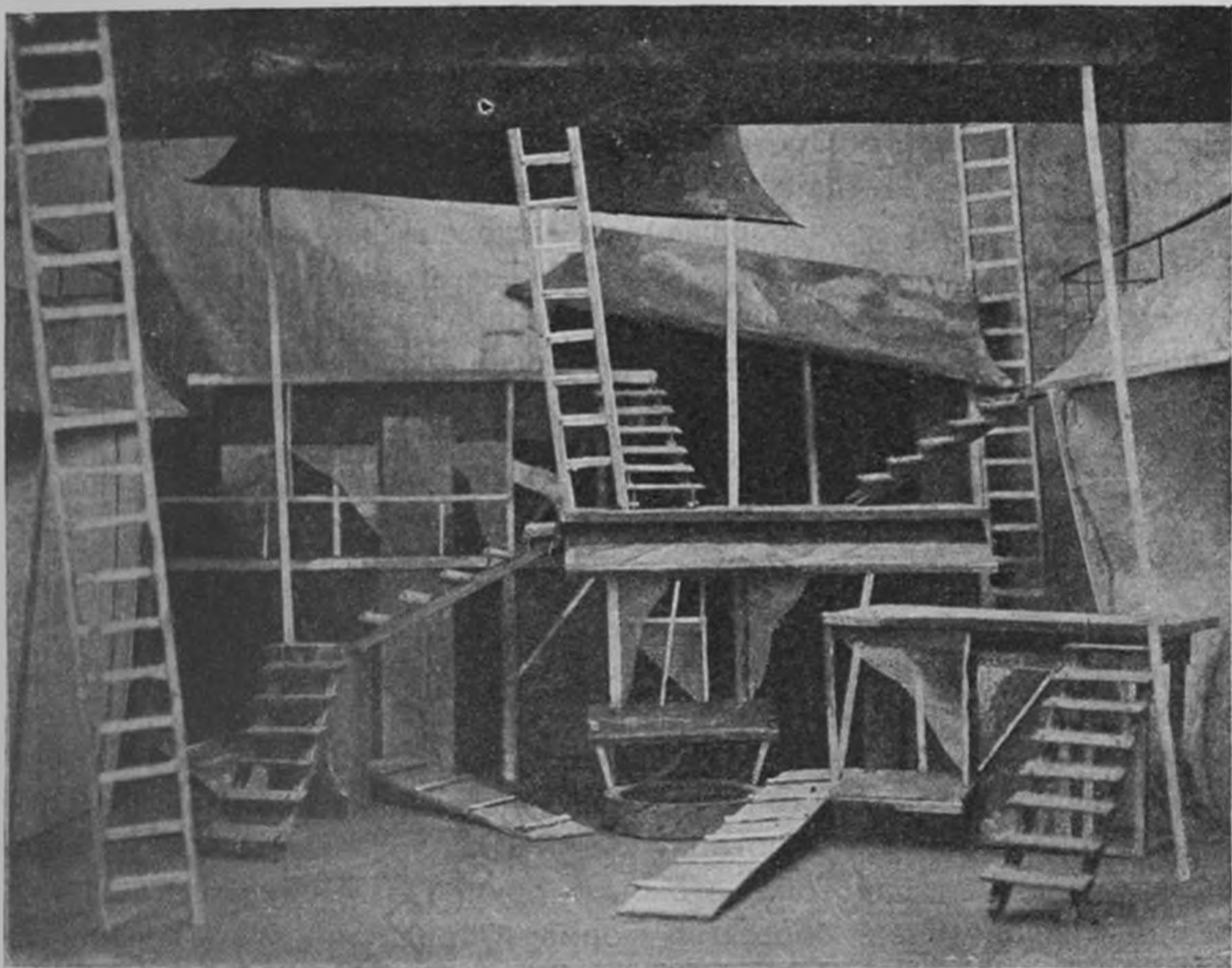
„Уриель Акоста“. 1922 г.

гадость утверждалась, как огромная, довлеющая себе ценность. Грановский углублял ее театральные и художественные черты до какой-то всеобязательности, до универсального обобщения. Он из отбросов делал золото. На одном из вечеров автопародий театра молодой Зускин превосходно изображал „ряд волшебных изменений“ некоего степенного еврея, попавшего к Грановскому, и сначала недоумевающего, потом багровеющего, наконец, бросающегося вон из зала с криком: „ай, ай — какой антисемит!“ В самом деле, долгие полы капотов и лапсердаков, извивы бород и волос, изгибы носов и спин, носились у Грановского, если можно так выразиться, абсолютами по пространству сцены; распевная, картавящая, вскрикивающая на концах речь входила в слух отлившейся, законченной в самой себе системой; разметанные, спешащие, перебивающие друг друга движения и жесты бежали бисерным контрапунктом. Черты мелкой житейщины Грановский перевел в театральный прием и сценическую форму. С этого момента Еврейский Театр стал быть.

Но ключ к задаче был не у режиссера, а у художника. Грановский должен был позаимствоваться. Он не колебался, так как никогда не болел глупостью. Он ухватил художника за полу и не отпускал его до тех пор, пока не дошел до цели. Художник дал ему основную формулу искомых образов, первые приемы их воплощения и начальные стадии их развития. Таков оказался исторический контраст между ролью декоратора на обще-русской сцене и его значением для сцены еврейской. Как раз в эти 1920-е годы, когда мастеров театральной живописи лишь снисходительно впускали в зрительный зал, в качестве традиционных гостей премьер, и по возможности вовсе не впускали на сцену, в качестве исполнителей декораций,—еврейский художник сыграл первенствующую роль в создании своего национального театра. Это утверждение никого не удивит, и я лишь походя отмечаю всем известные явления. Среди составных частей, которые складывали постройку Еврейского Театра, изобразительное искусство было самым зрелым по развитости и наиболее специфическим—по проявлениям. Оно не путалось в элементарных поисках своей особой художественной формы, как путался язык еврейских литераторов,—все еще больше „жаргон“, нежели „идиш“. В нем не было и такого количества непереработанного этнографического шлама, как в опусах еврейских композиторов, удовлетворявшихся переписыванием народных песенок и мелодий, слегка присыпая их перцем модернизма. Живопись и графика давали Грановскому готовое решение для завоевания зрительного зала. Плеяда еврейских художников работала развернуто и торжествующе. Она была насыщена индивидуальностями, богата оттенками и неоспоримо современна своей формальной выразительностью. В каждом течении европейского и русского искусства, среди каждой школы, у нее были руководящие представители.

Правда, этот диапазон был слишком широк. В нем таилась опасность. Надо было верно выбрать. История с Добужинским могла повториться. Люди и программы были со всячинкой. Грановский должен был понять, что в художественной революции, как в революции социальной, курс надо брать всегда на крайний край: равнодействующая замыслов и возможностей сложится сама. Еврейской сцене нужен

И. Рабинович.



„Колдунья“. 1923 г.

был самый „жидовитый“, самый современный, самый необычный, самый трудный из художников. Я назвал Грановскому имя Шагала. Всегда немного сонные глаза Грановского встрепенулись и закруглились, как у совы, которой бросили мясо. Назавтра Шагала был вызван. Ему была поручена работа над миниатюрами Шолом-Алейхема. Это был первый спектакль московского периода. Шагала открыл собой династию наших декораторов.

VI.

Он только-что вернулся из Витебска. Он был там комиссаром искусства, но пресытился властью и сложил с себя это высокое звание. Так, по крайней мере, он рассказывал. Правдой было то, что его

сверг супрематист Малевич. Он отбил у него учеников и захватил художественное училище. Он обвинил Шагала в умеренности, в том, что он всего на всего — нео-реалист, что он все еще возится с изображениями каких-то вещей и фигур, тогда как подлинно-революционное искусство беспредметно. Ученики верили в революцию, и художественный модерантизм был для них нестерпим. Шагал пытался произносить какие-то речи, но они были путанны и почти нечленораздельны. Малевич отвечал тяжелыми, крепкими и давящими словами. Супрематизм был об'явлен художественной ипостасью революции. Шагал должен был уехать (я чуть было не написал: бежать) в Москву. Он не знал, за что взяться, и проводил время в повествованиях о своем витебском комиссарстве и об интригах супрематистов. Он любил вспоминать о днях, когда в революционные празднества над училищем развивалось знамя с изображением человека на зеленой лошади и надписью: „Шагал — Витебску“; ученики его еще обожали, и поэтому покрыли все уцелевшие от революции заборы и вывески шагаловскими коровками и свинками, ногами вниз и ногами вверх; Малевич — всего лишь бесчестный интриган, тогда как он, Шагал, родился в Витебске и прекрасно знает, какое искусство Витебску и русской революции нужно.

Впрочем, он быстро утешился работой в Еврейском Театре. Он не ставил нам никаких условий, но и упорно не принимал никаких указаний. Мы предались воле божьей. Из маленькой зрительной залы Чернышевского переулка Шагал вообще не выходил. Все двери он запер; доступ внутрь был только для Грановского и для меня; при этом он каждый раз придирчиво и подозрительно опрашивал нас изнутри, точно часовой у порохового погреба; да еще в положенные часы, сквозь слегка приотворенную половинку двери, ему передавали пищу. Это не было увлечением работой, — это было прямой одержимостью. Он исходил живописанием, образами, формами, радостно и безгранично. Ему сразу стало тесно на нескольких аршинах нашей сцены. Он заявил, что будет одновременно с декорациями писать „еврейское панно“ на большой стене зрительного зала; потом он перекочевал на малую стену, потом на простенки и, наконец, на потолок. Вся зала была ошагалена. Публика ходила столько же недоумевать над этим изумительным циклом еврейских фресок, сколько и для того, чтобы смотреть пьески Шолом-Алейхема. Она была в самом деле потрясена. Я вынужден был неоднократно выступать перед спектаклем с вступительным словом и разъяснять, что же это такое, и для чего это нужно.

Я много говорил о левом искусстве и о Шагале, и мало — о театре. Так выходило само собой. Теперь можно признаться, что Шагал заставил нас купить еврейскую форму сценических образов дорогой ценой. В нем не оказалось театральной крови. Он делал все те же свои рисунки и картинки, а не эскизы декораций и костюмов. Наоборот.

актеров и спектакль он превращал в категории изобразительного искусства. Он делал не декорации, а просто панно, подробно и кропотливо обрабатывая их разными фактурами, как-будто зритель будет перед ними стоять на расстоянии нескольких вершков, как он стоит на выставке, и оценит, почти на ощупь, прелесть и тонкость этого распаханного Шагалом красочного поля. Он не хотел знать третьего измерения, глубины сцены, и располагал все свои декорации по параллелям, вдоль

рампы, как привык размещать картины по стенам, или по мольбертам. Предметы на них были нарисованы в шагаловских ракурсах, в его собственной перспективе, не считающейся ни с какой перспективой сцены. Зритель видел множество перспектив; написанные вещи контрастировали с вещами реальными; Шагал ненавидел их, как незаконных нарушителей его космоса, и яростно выкидывал со сцены; столь же яростно он закрашивал, можно сказать—залеплял краской тот минимум предметов, без которого нельзя было обойтись. Он собственноручно расписывал каждый костюм, превращая его в сложное сочетание пятен, палочек, точек, и усеивая мордочками, зверюгами и загогулинками. Он явно считал, что зритель, это — муха, которая улетит со своего кресла, сядет к Михоэлсу на картуз реб Алтера и будет тысячу кристалликов своего мушинного глаза разглядывать, что он, Шагал, там начудесил. Он не искал ни типов, ни образов, — он просто сводил их со своих картин.

Конечно, в этих условиях цельность впечатления у зрителя была полная. Когда раздвигался занавес, шагаловские панно на стенах, и декорации с актерами на сцене, лишь повторяли друг друга. Но природа этого целого была настолько нетеатральна, что сам собой возникал вопрос, зачем тушится свет в зале, и почему на сцене эти шагаловские существа движутся и говорят, а не стоят неподвижно и безмолвно, как на его полотнах. В конце-концов, вечер Шолом-Алей-

И. Рабинович.



Костюмы для „Колдуньи“. 1923 г.

Конец-концов, вечер Шолом-Алей-

хема проходил, так сказать, в виде оживших картин Шагала. Лучшими местами были те, где Грановский проводил систему своих „точек“, и актеры, от мгновения к мгновению, застывали в движении и жесте. Линия действия превращалась в совокупность точек. Нужен был великолепный сценический такт, свойственный уже проявившемуся дарованию Михоэлса, чтобы шагаловскую статику костюма и образа соединить в роли реб Алтера с разворачиванием речи и действия. Спектакль строился на компромиссе и шел, переваливаясь со стороны в сторону. Густое, неодолимое шагаловское еврейство овладело сценой, но сцена была порабощена, а не привлечена к сотрудничеству.

Мы должны были пробиваться к спектаклю, так сказать, через труп Шагала. Его возмущало все, что делалось, чтобы театр был театром. Он плакал настоящими, горячими, какими-то детскими слезами, когда в зрительный зал с его фресками поставили ряды кресел; он говорил: „Эти поганые евреи будут заслонять мою живопись, они будут тереться о нее своими толстыми спинами и сальными волосами“. Грановский и я безуспешно, по праву друзей, ругали его идиотом: он продолжал всхлипывать и причитать. Он бросался на рабочих, таскавших его собственноручные декорации, и уверял, что они их нарочно царапают. В день премьеры, перед самым выходом Михоэлса на сцену, он вцепился ему в плечо и иступленно тыкал в него кистью, как в манекен, ставил на костюме какие-то точки и выписывал на его картузе никакими биноклями неразличимых птичек и свинок, несмотря на повторные, тревожные вызовы со сцены и кроткие уговоры Михоэлса, — и опять плакал и причитал, когда мы силком вырвали актера из его рук и вытолкнули на сцену.

Бедный, милый Шagal! Он, конечно, считал, что мы тираны, а он страдалец. Это засело в нем настолько крепко, что с тех пор, в течение восьми лет, он больше не прикоснулся к театру. Он так и не понял, что несомненным и непререкаемым победителем был он, и что от этой его победы юному Еврейскому Театру было очень трудно.

VII.

В полосе исторической работы везет даже неудачнику; но такому счастливицу, как Грановский, судьба прислала сразу же на смену Шагалу другого художника. Он был настоящим; династия блестяще разворачивалась. Гражданская война выбросила в Москву с юга молодого Исаака Рабиновича. Он пробрался в жесточайших трудностях, побывал в лапах белых банд, как-то уцелел, был истерзан душевно и изнеможен физически; но он привез с собой запрятыми глубоко внутри, как беженцы валюту, конденсированные запасы художественной изобретательности и энергии. У него еще не было имени; пожалуй, хуже — у него было маленькое имя. Мы знали его по рисункам и кое-каким репродукциям. Они говорили достаточно о его культурности

и отчасти о его способностях. Ничего выдающегося они не обещали. Но в эту зиму 1921 г. он так наглядно, жестоко и безвыходно голодал, что ему нельзя было не дать работы. Мы же могли это сделать. Ему предложено было подумать о декорациях и костюмах для „Бога мести“ Шолома Аша. Грановский решил пропустить труппу сквозь эту испытанную мелодраму.

Рабинович принес превосходные эскизы. Они были своеобразны и лаконичны. В них была сдерживающая себя сила. Они заявляли о даровании много

И. Рабинович.

большем, нежели то, которое решало себя обнаружить. Рабинович оживал, рос, развертывался с каждым днем работы. К премьере, перед нами был уже мастер. Он вычеканился со всеми плюсами и минусами. Он уже дублировал силу упрямством и своеобразие — капризами. Мы жестоко ссорились, но не расходились. Рабиновичу еще некуда было итти, нам же было ясно, что у Шагала появился наследник, который, может быть, станет решающим художником для нашей сцены. В его даровании было четыре первостепенных качества. Прежде всего, оно было в начале



Костюм для „Колдуньи“. 1923 г.

роста; его можно было вволю нагружать; оно стало бы лишь развертывать свои скрытые силы, не нутужась и не задыхаясь. Во-вторых, оно было действительно национальным и еврейским; мы не сбивались никуда в сторону от Шагаловской подлинности, не подменяли ее фальшивками и не заменяли суррогатами. В-третьих, (это было теперь наиболее важным), в противовес Шагалу, оно было органически театральным, с беспримесной театральной кровью; задачи ставились и решались методами сцены и во имя сцены. Наконец, оно было не только молодым, но новаторским и революционным; оно сразу повело за собой целый хвост подражателей, разработчиков, эпигонов; оно не тянуло Грановского назад, не задерживало его, но помогало итти в первой шеренге молодых театров революции.

На перегоне от „Бога мести“ (1921 г.) к „Колдунье“ (1923 г.) Рабинович стал из орленка орлом. „Колдунья“ прогремела. Почти одно-

временно Московский Художественный Театр огромным мегафоном прокричал *ugbi et ogbi* о блестящем успехе его декораций к „Лизистрате“. За три года Рабинович, в самом деле, успел уже развить и свою европейскую линию. Его с избытком хватало не только на национальную сцену. Он не боялся работать бескорыстно, для себя; он умел сам себе давать заказы и с самим собою играть в театр. Он наготовил множество решений, — и еще больше приемов. „Бог мести“ заставил кое-кого призадуматься над ним. Это были люди второго плана, но все же здесь был выход в новую работу. Один из второстепенных московских театров поручил Рабиновичу „Дон-Карлоса“. Он разрешил его самостоятельно и остро. Правда, его выдумку оценили недостаточно; декорации встретили скорее благожелательное любопытство, нежели твердое признание. Но было ясно, что так работать может только неизрасходованное дарование, требующее доверия и простора. В эти годы мне пришлось как раз руководить декорационной частью Художественного Театра, и я имел право поставить перед В. И. Немировичем-Данченко вопрос о передаче Рабиновичу „Лизистраты“. Национальная и европейская линии его творчества сомкнулись в „Колдунье“ и „Лизистрате“ сразу, в один год, как огромный диптих.

VIII.

В „Колдунье“ текла смешанная кровь. У Рабиновича было больше нежели достаточно смысла и чутья, чтобы ничего не приглаживать, не причесывать и не смягчать в том необычайном мире, который ввел на сцену Шагал. Едкость не выдыхалась. Типы, образы, вещи, выходявшие из-под рук Рабиновича, ввязывались в глаз той же настойчивостью. Еврейская местечковая стихия была через край. Но теперь сценой распоряжался органический человек. Все стало обыгранным. Это были уже не переложения Шагаловских полотен, не прориси его рисунков, а театр. Эскиз костюма и макет декорации оказывались всегда меньше того, чем они становились в оправе спектакля. Там только они получали настоящее значение и облик. Рисуя и выклеивая, Рабинович уже наперед рассчитывал на движение, на смену аспектов, на развертывание в пространстве и во времени. Полы, картузы, рукава, платки, волосы, бороды, очерки фигур у него вихрились и разрастались в живой связи форм и красок, возникающих из развития действия. Действие не локализовалось, не просто меняло место, но росло, ширилось, раскидывалось до тех пор, пока не захватывало всего объема сцены, вдоль и поперек, вверх и вниз. Рабинович бросил своим декорациям лозунг: „играй кругом!“ — и „Колдунья“ давала ему для этого все возможности.

Грановский ставил ее, как народную игру, как спектакль еврейских масок, и ее невзыскательный, наивный сюжет пробивался у него точно нитка через елочные игрушки, от блеска к блеску, от пляса к

плясу, от песни к песне. Рабинович, добрым товарищем, переводил это на свой язык: он был занят тем, чтобы расширить пространство, а не сужать его, усложнять, а не схематизировать, вызывать на использование, а не ограничивать, показывать актера и реквизит со всех сторон, а не с нескольких точек. Он ненавидел, как приступы удушья, всякие павильоны, кулисы, щиты, панно, повторяемость декорационных выгородок, симметрию костюмных выкроек; он скучал тем, что зрительная зала лежит по какую-то одну сторону рампы. Ему хотелось, чтобы все чувствовали то же, что чувствует он: сцена—не просто отгороженное игровое место, а живой микрокосм. Он работал не подобиями, а новыми реальностями; для „Колдуньи“ он заново строил то, чем в мире сцены должно быть еврейство. У нас нет права называть эти его творения ни формулами предметов, ни даже их схемами. Он, так сказать, выколдовывал из живых вещей их театральные эквиваленты. Такого художника сцены я больше не видел. Одни делали просто иначе,—другие подделывали себя под театр. Этот же выращивал театральные существа сразу, и отстаивал их право на существование с сектантским фанатизмом и самовлюбленной обидчивостью. „Знахарь...“—не раз кидали мы ему—„чортов знахарь!“—но мирились: оспаривать театральность его созданий было невозможно, как нельзя было оспаривать их художественной значительности, и национальной подлинности. Можно было только сказать: „Не по вкусу, не нравится...“,—но это было бы уже разговором иного порядка.

Систему Рабиновича можно назвать „живым конструктивизмом“. Конечно, я чувствую всю зыбкость такого словосочетания, но его ничем заменить. — „Конструктивный реализм?“, — однако это годится для эпигонов „Колдуньи“, а не для него. Моя формула отражает столько же отталкивания Рабиновича, сколько и его влечения. Установки в „Колдунье“ не воспроизводили никакой действительности, но они не были и соединением чисто абстрактных форм, игрой плоскостей и объемов, которыми занимались аристократы конструктивизма на заре движения,—ни, наконец, простым рабочим сочетанием станков и ступеней, какие стал потом изготавливать конструктивистский плебс для наступивших буден Мейерхольда. „Колдунья“ была сложена только из лестниц и коробов, но они жили, и все жило на них,—каждая ступень, каждый выступ ждали актера и предъявляли его; эти, ни на что реальное не похожие, формы создавали тем не менее городок, еврейское местечко и любое зрительное кресло это видело и чувствовало. Силой неодолимого трансформационного закона, местечко приняло конструктивистский облик, как его приняли еврейские фигуры, костюмы и всякая обиходная вещь на сцене.

Влияние „Колдуньи“ было направляющим для всего пятилетия. Сейчас еще, в 1928 г., после стольких еврейских пьес, оно дает себя чувствовать. Иногда мне даже кажется, что Рабинович пришел вообще

слишком рано. Дать бы еще художникам Еврейского Театра побарахтаться, поискать, поошибаться, понаоткрывать разных америк,—а потом, в зрелый час, все это просеять, соединить и завершить победным рабиновическим синтезом. После „Колдуньи“ 1923 г. взыскательный критик должен был бы собственно говорить лишь о регрессе; если же быть снисходительным,—то о повторениях, или о вариациях. Сам Рабинович в театр Грановского больше не возвращался. Этим он избавил себя от испытаний. Смог ли бы он не повторяться?—Не знаю; почти не верю! Жизненные обстоятельства помогли ему. Еврейская линия была оставлена. Он надолго ушел на русские сцены. Может быть, из благоразумия, может быть, из увлечения, он занялся европейской драматургией. С тех пор прошло пять лет. Если бы Рабинович научился не так упоенно любоваться прежними работами,—возможно, что какая-нибудь новая „Колдунья“ зажгла бы его новым успехом. Но научился ли, сможет ли он научиться этому, наш Нарцисс?

IX.

Я мог бы перейти сразу к третьему художнику, создавшему свой этап в Еврейском Театре; им был Натан Альтман. Но за пять лет через сцену Грановского прошли еще два человека, которые должны нас остановить:—Фальк и Штеренберг. О них, правда, можно упомянуть скороговоркой, но упомянуть о них надо. Они не сделали сколько-нибудь решительных образцов. В Еврейском Театре они были эпизодом. Их работа свелась к вариациям Шагала и Рабиновича. Они вносили свои оттенки в чужие формулы. Так случилось не от недостатка дарования. У каждого из них есть в нашей живописи свое собственное место. Тут вина Грановского, если только можно говорить о вине. Пожалуй, достаточно сказать, что его слишком охмелила радость открытия. Со своим местечковым еврейством он замедлился. Он, так сказать, его „передержал“. Он сам затянул темп своей режиссерской истории. „200.000“, „Товарищ из центра“, „X заповедь“, „137 детских домов“, „Путешествие Вениамина III“, „Человек воздуха“,— все это только разновидности того основного, что было уже создано „Вечером Шолом-Алейхема“ и „Колдуньей“. Часто это даже не поправки, а топтанье на месте. Грановский это знает; но он винит еврейскую драматургию. Может быть, это в самом деле оправдание. Национального репертуара нет. Однако не стоило его создавать и таким, каким его создавал Грановский. Существовал другой выход. Следовало много раньше взяться за „Европу“,—за мировую драматургию. Зачем было терять несколько лет? Во всяком случае, тут не стоило тратиться Фальком и Штеренбергом. Можно было удовлетвориться прирожденными вариаторами, художниками второго плана, все тем же честным эпигоном Степановым (как быстро об’евреили этого коренного русака! В „200.000“ он закартавил чище чистокровного еврея)...

или спешащим всегда за кем-нибудь Рабичевым. По Сеньке была бы и шапка. Расчетливый хозяин приберег бы Фалька и Штеренберга для задач большего масштаба. Но Грановский не любит считать. У него слишком щедрые жесты. Он обожает, например, бланки и этикетки; еще задолго до осуществления какой-нибудь своей затеи, он заготавливает афиши, анонсы, листы и конверты, с надписями в два

Р. Фальк.



„Путешествие Вениамина III“. 1927 г.

цвета и на разных языках. Это—прозаическая манифестация его поэтических склонностей. Он, в сущности, романтик. Конвертов и бланков для неосуществленных затей у него накапливается куда больше, чем для выполненных; потом, годами, на них в театре пишутся черновики распоряжений, отчетов и реклам. Поэтому же Фальк у него ушел на „Вениамина III“, а Штеренберг на такого же местечкового неудачника и мечтателя—„Человека воздуха“.

Больше всего мне жаль Штеренберга. Он куда органичнее связан с театром, чем живописец и станковист Фальк. У Штеренберга такой явный вкус к аранжементам из вещей, материалов, красок; его искусство так, я бы сказал, „апликационно“ (не хмурьтесь, любезный художник, не хмурьтесь!), что между ним и театром легко установить совершенно правильные отношения. Основа Штеренберга—натюр-

морт, с простой композицией и сложной фактурой. Такой обработке сцена вполне поддается. Штеренберг не обязан утрачивать своей индивидуальности и своих приемов, приходя в театр. Его диапазон там столь же узок, как в живописи; но тем разборчивее надо выбирать для него спектакль. „Человек воздуха“ (1928 г.) тут менее всего пригоден. Все в нем захватано предыдущими вариантами. Кроме того, в нем слишком много типов, слишком много сцен, и слишком много мельканий. Штеренберг же скуп и медлителен. Он работает немногими формулами. В „Человеке воздуха“ он явно растерялся от количества и от суеты. Свое собственное он густо перемешал с чужим и заимствованным. Он переходил от полуконструктивных установок к раскрашенным панно, от вещей—к излюбленным натюрмортам, от шагаловских типов—к картинкам мод. Я даже готов удивляться его крепости и тому, что он все же слепил спектакль воедино, и что его личных долей в получившейся амальгаме оказалось больше, чем чужих. Но все-таки, все-таки... Вспоминается Толстовская фраза из „Войны и мира“, вложенная в уста Наполеона, говорящего Балашеву, флигель-ад'ютанту Александра I: „А между тем как жаль... каким прекрасным могло бы быть его царствование“... Это значит, что не только Грановский, но и сам Штеренберг мог бы быть требовательнее к тому, на что его звали, и на что он шел.

Х.

С Фальком дело обстоит проще. Он работал на сцене Еврейского Театра дважды. Сначала Грановский привлек его для декораций „Ночи на старом рынке“ (1925 г.). Затем Фальк оформлял „Путешествие Вениамина Третьего“ (1927 г.). Я вовсе не собираюсь утверждать, что то и другое было сделано неудачно. Фальк слишком настоящий, зрелый художник, чтобы позволить себе так, попросту, на глазах у всех, шлепнуться. То, что он дал Грановскому, было вполне выносимо и местами даже занимательно. Но это не было ни событием, ни простой находкой. Мне не верилось с самого начала, что могло быть иначе, как не верится и тому, что это может измениться впредь. Фальк и театр—две вещи несовместные. Опытность и даровитость Фалька способны создать иллюзию сценичности, но она всегда недолговечна и неглубока. Сцена—не его дело. У Фалька чистейшая кровь живописца. В современном искусстве, он—один из самых беспримесных мастеров станковой картины. Его можно не любить, но нельзя оспаривать у него звания живописца. Это трудный и неласковый художник. Он требователен к себе и к зрителю. Легких эффектов, нарядности и звонкости он не любит. Его склонность к сложной нюансированной монохромности колорита и к обобщенностям форм держит на расстоянии многих. В своей живописи он почти тяжелодумен. Что же ему делать с декоративизмом и прикладничеством, обязательным на

сцене? Можно утверждать, что для Фалька итти работать в театр значит почти что итти подурачиться, или, если угодно, позабавиться. Это делается между делом, и это не слишком серьезно. Здесь удача возможна тем скорее, чем непритязательнее то, над чем идет работа. Собственно, так, без особой гримасы, смотрелся „Вениамин Третий“: Шагал тут был бы по-детски серьезен и истов, Рабинович непригоден вообще (он слишком взросл!), а Фальк заиграл в игрушки с усмешечкой, как взрослый с детьми. Он, действительно, разрешил „Вениамина Третьего“ в игрушечном стиле. Все стало пестро и неглубоко. Папье-маше, картонажи, цветные тряпицы сделали „Вениамина“ легким и пустым. Своего у Фалька здесь не было ничего, но чужие образы и формы он упростил, подрасцветил, подкарикатурил, чтобы зритель вместе с ним мог сказать: „все это сущие пустяки!“

Однако этого не скажешь, когда идет такая большая, трудная вещь, как „Ночь на старом рынке“. До краев полная стихией хасидизма, перегруженная ирреальностями, сталкивающая их с еврейской суетней, взрывающаяся кошмарами, — эта квинтэссенция творчества Переца требует огромного напряжения и от режиссера, и от актера, и от художника. Решения здесь могут итти только изнутри. Тут импровизация годится менее, чем где бы то ни было. Грановский, Михоэлс, вся труппа вывозили спектакль, задыхаясь. Но Фальк им не помогал. Он шел в своих декорациях ощупью. Он явно импровизировал: вышло так, но может выйти и иначе. Это было какое-то нагромождение стен, ходов, провалов, ступеней. Грановский спасал их игрой света, — чем темнее было на сцене, тем декорации были лучше, чем светлее, тем виднее была бедная раскрашенная холстина, натянутая на бруски и составленная по старинке. Вот когда становилось ясно, что на сцену пришел станковист, и что это совсем не его дело. Впервые в театре Грановского думалось о том, нужен ли вообще художник сегодняшней сцене. На память приходили другие театры, их разлад с художником, их попытки обойтись без него. Словом, в Еврейском Театре Фальк наводил на русские мысли. Мне думается, что это приговор тому, что он сделал.

XI.

Мой этюд замыкается Альтманом. Однако Альтман вовсе не последним пришел работать к Грановскому. Наоборот, он был одним из первых художников Еврейского Театра. Не только по капитальности того, что он сделал, но и по времени своей работы, он был среди основных мастеров. Он связан с Шагалом и Рабиновичем, а не с Штеренбергом и Фальком. Хронологически он даже соединяет первых двух. Театр формировался вместе с ним и при его помощи. Он пришел не на готовое, а сам изобретал его. Тем не менее правильно заканчивать Альтманом характеристику художников театра Грановского. Альтман выступает в финале не потому, что он опоздал, а потому, что

он начал вторую линию Еврейского Театра, обозначенную пока только отдельными вехами. Будущее Грановского за ней. Его театр распадается и умрет, или же передвинется на новые колеи. Альтман так же знаменует собой этот переход в системе декораций, как „Уриель Акоста“ и спустя пять лет „Труадек“—в системе режиссуры. Альтман, это—европейская линия Грановского.

Это не значит, что Альтман не делал еврейских вещей. Он слишком жаден к современности, или слишком ревнив к ней, чтобы оставаться в стороне. В конце-концов, если он не может оспаривать у Шагала права на первенство, то разделить с ним честь единовременности он может. Его „Еврейская графика“ запоздала по сравнению с Шагалом так не на много, что мы этого почти не заметили. Выступление Альтмана было тем отчетливее, что у него было другое ударение. Со своей черно-золотой графикой, построенной на использовании синагогальных тканей, надгробных камней и старинных пергаментов, он выступил ветхозаветником, раввиноидом-гебраистом. Шагал же весь, до конца, был народником—„идишистом“. Недаром Альтман стал первым еврейским художником Габима. Ветер революции дул слишком резко в одну сторону, чтобы Габима могла плыть против течения. Равнодействующая была найдена ею в „Дибук“ Ан-ского, и Альтман делал для него декорации. Он снова запоздал по сравнению с Шагалом на несколько месяцев, и Колумбом еврейской декорации его не назовешь, но он дал и здесь собственный акцент этим еврейским фигурам, предметам, комнатам, площади. Его раввины были празднично торжественны, народные типы—эмфатически приподняты, светильники, книги и аналои—подчеркнуто рельефны, расположения—симметричны и важны. Альтман шел явно „оттуда“, „сверху“ и уступал не больше, чем это было нужно. Но все же он спускался вниз, к „народу“. Можно сказать, что он был цадином от искусства, удостоившим еврейское простолудство выходом на крыльцо.

Он не стремился сохранить эту ноту, придя к Грановскому. Альтману слишком свойственно знание меры вещей и оттенков положений. Ум всегда заменял ему такт. Он знал, что на габимовских вожжах по сцене Грановского не проедешь. Он понимал и то, что все остальное означало неминуемое попадание в следы Шагала, если не Рабиновича. Стоило ли тогда мучиться? Альтман действительно работал над еврейскими пьесами без напряжения. Нельзя сказать, что „Товарищ из центра“ (1926 г.) или „X заповедь“ (1926 г.) был и сделаны кое-как, спустя рукава. Но их явно вело рядовое искусство неувлеченного художника. Затруднения Альтману они не доставили. Подобная драматургия, может быть, и не имела права требовать большего внимания, но вольно же было Альтману браться! Надо сравнить это с тем, что было сделано им для „Уриэля Акосты“ и для „Труадека“, чтобы увидеть, какое расстояние отделяет друг от друга обоих Альтманов.

В истории Еврейского Театра за „Уриэлем“ осталось положение непонятого спектакля. В самом деле, он был труден. Он не имел никакого успеха. Незачем взваливать вину на незрелость публики. Грановский дал решение настолько тяжелое, что молодая труппа (это был еще 1922 год) так же не осилила его, как не осилили зрители. Одни смотрели, другие играли, не понимая, в чем тут суть, и во имя чего это делается. „Уриэль“ попал в ту полосу опытов, когда Грановский пытался еще провести в чистом виде принцип рационализации эмоции. „Уриэль“ шел на системе абстрактных жестов и абстрактной речи. Движение и слова актеров были отвлечены, алгебраичны. Сцена дышала неживым холодом. Рационализированные существа обменивались на ней условными знаками и звуками. Пьеса была развеществлена на какие-то первичные элементы. Мне хочется назвать эту постановку „кубистической“. Смешно, что Грановский выбрал для этого старинную, омоченную слезами поколений драму Гуцкова. Но ему было все равно, над чем производить вивисекцию, а „Уриэль“ подвернулся под руку.

Единственным победителем был Альтман. Он был в своем мире. Я не уверен, не являлся ли он исходным пунктом всей системы спектакля. Его холодное, чеканное мастерство, всегда склонное к абстракциям и обобщенностям форм, в эти годы совсем близко подошло к кубо-футуристической ереси. Серия отвлеченных композиций была создана им именно тогда. Декорации „Уриэля“ были их апофеозом. Для пьесы они были вовсе не обязательны. Их можно было столько же использовать для любой высокой трагедии классического канона. Но их ледяное великолепие, ритм плоскостей, нарастание площадок, ступеней, арок, сочетания мерцающего серебра, белизны, бездонного бархата, золотых плетений, были такими законченными и самодовлеющими, что спектакль, — нет не спектакль, а зрелище — становилось монументальным, почти огромным, и даже не жалко было, что в нем проваливается Гуцков со своими страдающими героями. На немногих элементах Альтман разыграл большую „Европу“.

Он вернулся к ней снова лишь спустя пять лет, потратив промежуток на еврейские вариации, или вовсе уходя со сцены. К Грановскому он возвратился ради „Труадека“. За театром был теперь большой опыт, огромная слаженность и гибкость труппы, выросшие и дифференцированные дарования. Имя Михоэлса умели уже твердо выговаривать не только еврейские губы. „Труадек“ прошел триумфально. Жюль Ромен был отважно подан сквозь еврейскую призму. Конденсированный европеизм сегодняшнего дня был пропущен сквозь еврейские стекла так просто, так легко и независимо, как-будто театру было не несколько лет от роду, а долгие, искушенные всем мировым репертуаром, десятилетия. Альтман шел во главе спектакля. Тонкий и сознательный талант Михоэлса—Труадека должен был стараться лишь

не отставать от художника. Они оказались достойными партнерами. Спектакль искрился. Альтман вывез из-за границы, после своей поездки 1922-23 г., такую насыщенность глаза западной костюмерией и эффектами урбанизма, что в его работе не чувствовалось даже обычной выисканности. Он лукавил, дерзил, язвил легко, точно бы с налету. Его схематизм и холод согрелся и ожил. Костюмы непринужденно переходили в свое отрицание, естественно становились негативами. Их сверхевропеизм сам над собой издевался, послушный магии злого еврея. Еврей глядел на Европу в окно и потешался. Незаконные гримаски шаржа проступали только в одной—двух декорациях. Но зато, зато... я знаю, что у каждого из нас посейчас еще стоит перед глазами эта сцена ночного Парижа, эта альтмановская Place d'Oréga со световой партитурой вспыхивающих реклам и фонарей, и пляшущими толпами труадеков обоего пола. Не было ли это самой значительной из удач, принесенных декораторами нашим сценам за пятнадцать лет? Пусть назовут лучшую...

XII.

„Труадек“ был последним большим спектаклем Театра. После него Грановский вернулся к еврейским вариациям. Почему? Что мешало ему превратить дважды начатый опыт в программу? Неуверенность в своих силах? — Но этой болезнью он не страдает. Суб'ективная нелюбовь к европейскому репертуару? — Но Грановскому нужно делать куда большие усилия, чтобы быть евреем, чем оставаться западником. Ученичество у Рейнгардта только оформило его природные склонности и вкусы, данные воспитанием. Или, может быть, Грановский вдруг поверил в чудо внезапного расцвета еврейской драматургии? Если бы даже он не был так трезв, как это ему свойственно, о медленности процессов культуры ему напомнили бы шишки на лбу. А затем, это не должно было бы помешать мировой драматургии войти обязательной частью в работу Еврейского Театра. Он уже так зрел, что справится с классиками. Потерять себя ему уже не опасно, и картавить он будет все равно. Но разве театр может именоваться театром, если Шекспир, Мольер и Гоголь миновали его подмости?

Грановский оттягивает минуту этих испытаний. Каждый художник зреет по собственному календарю. Колебания творчества естественны и неизбежны. Но когда они затягиваются, они грозят расслаблением. Со стороны тогда это виднее, — в особенности дружественному и беспокоящемуся глазу. У меня есть право на окрик. Мне кажется, что Грановский слишком долго морщится „пред чаркою вина“. Что если бы ему закрыть глаза и осушить трудный бокал залпом?

Абрам Эфрос.

Май 1928 г.

ИСКУССТВО

1928

КНИГА 1-2



СОДЕРЖАНИЕ:

- К. КУЗНЕЦОВ. О художеств. синтетизме в историко-музыкальном аспекте.
М. И. ФАБРИКАНТ. К стилистике экспрессионизма.
Б. Н. ТЕРНОВЕЦ. Левое искусство и художественный рынок Парижа.
Н. ТАРАБУКИН. Художественный образ в искусстве Богаевского.
АБРАМ ЭФРОС. Художники театра Грановского.
М. И. ФАБРИКАНТ. Вопросы научно-художественной лексикографии.
М. А. ПЕТРОВСКИЙ. Реальный словарь истории немецкой литературы.
Н. ГУДЗИЙ. Толстой и Лесков.
ИОСИФ ЭЙГЕС. Из творческой истории рассказа „Альберт“ Л. Толстого.
Б. В. ШАПОШНИКОВ. Письма Е. М. Языковой о Пушкине.
НЕКРОЛОГИ: Н. Ф. Гарелин, Б. П. Подлузский. /

25

П 32
98

ИСКУССТВО

ЖУРНАЛ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

П 32
98

ТОМ IV

1928
КНИГА 1-2

Г. П. Б. в ЛНГР.
ОБЯЗ. ЭКЗ.
1928.

Из фондов Российской национальной библиотеки

ИЗДАТЕЛЬСТВО Г.А.Х.Н.
МОСКВА

Государственная
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
в Ленинграде