



ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА

Національна академія
мистецтв України

ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

НАРИСИ З ІСТОРІЇ ІНОВАЦІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ В УКРАЇНІ

XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

За загальною науковою редакцією
доктора мистецтвознавства
Марини Гринишиної

Київ
Видавництво «Фенікс»
2017

УДК 792(091)(=1:477)"19/20"

Н28

Друкується за рішенням Вченої ради
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
(від 22 листопада 2017 р., протокол № 11)

Рецензенти:

член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор *Н. В. Владимірова*;
доктор мистецтвознавства, професор *Г. Д. Миленька*

Н 28 Нариси з історії інонаціонального театру в Україні ХХ — початку ХХІ ст. / за заг. наук.
ред. докт. мистецтвознав. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. —
Київ : Фенікс, 2017. — 976 с.: іл.; ХVІ с. кол. вкл.

ISBN 978-966-136-530-7

Фундаментальне колективне наукове дослідження «Нариси з історії інонаціонального театру в Україні ХХ — початку ХХІ ст.» є наступною вправою з аналізу специфіки національного сценічного мистецтва, чиїми попередниками були колективні монографії «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття» (К., 2006) та «Український театр ХХ століття: Антологія вистав» (К., 2012), підготовлені відділом театрознавства Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України за загальною науковою редакцією доктора мистецтвознавства п-ні Марини Гринишиної. Тут вперше у вітчизняному театрознавстві творчий шлях інонаціональних (тобто неукраїнських) сценічних угруповань, які набули професійного статусу або стаціонувалися на питомих теренах України на межі ХІХ–ХХ ст., становить окремий предмет вивчення.

Комплексне дослідження інонаціонального театрального руху в Україні зазначеного часового відтинку ґрунтоване на архівних, мемуарних, ілюстративних матеріалах та на театральній періодиці широкого спектру. У «Нарисах...» ретельно врахована думка українських та зарубіжних театрознавців, які у різний час зверталися до історії окремих сценічних колективів.

Видання розраховане на широке коло читачів: від спеціалістів з фаху до всіх тих, кого цікавить історія театру та сучасна театральна практика в Україні. Також воно придатне для використання в якості навчального посібника з курсу історії вітчизняного сценічного мистецтва у спеціалізованих вузах.

УДК 792(091)(=1:477)"19/20"

*Іконографічні матеріали надані Державним музеєм
театрального, музичного та кіномистецтва України (підбір І. Зубченко),
Національним академічним театром російської драми ім. Лесі Українки
(підбір Н. Філіпченко, А. Кришень, С. Шевчишин)*

ISBN 978-966-136-530-7

© М. О. Гринишина, 2017
© ІПСМ НАМ України, 2017
© Вид-во «Фенікс», 2017

Єврейський театр у Харкові (1915–1945)

На початку ХХ ст. євреї склали 10% населення Харкова і займали провідні позиції у банківській сфері, торгівлі та журналістиці. Проте до 1917 р. у місті (на відміну, від, наприклад, Одеси) не виходило друком жодне єврейське видання і не було єврейського театру. Хіба що євреї — музиканти, співаки й актори — працювали в харківських театрах і симфонічних оркестрах. Міська публіка мала, натомість, задовольнитися гастрольними виступами мандрівних єврейських музично-драматичних труп. Глядацьку аудиторію становили насамперед дрібні торговці та ремісники, оскільки інтелігенція, прагнучи асиміляції, вважала за краще відвідувати російський театр, а єврейський іменувала зневажливим слівцем «шунд» (у перекладі з їдиш — сміття, мотлох, халтура).

З початком Першої світової війни через те, що лінія фронту переміщувалася все далі у східному напрямку, у Харкові 1915 р. опинилося чимало євреїв-біженців із західних губерній Росії. А оскільки Військове міністерство та уряд примусово переселяли євреїв із зони бойових дій до внутрішніх губерній, їхнє перебування у місті довелося узаконити: циркуляр міністра внутрішніх справ від 15 серпня 1915 р. надав євреям право жити в усіх міських поселеннях, окрім столиць і місцевостей, якими відали Імператорський двір і Військове міністерство [1].

Таким чином, антрепренери єврейських театральних труп, що грали на їдиш, освоювали нові території, а у Харкові постійно зростало число потенційних глядачів їхніх ви-

став. Від 1915 р. впродовж кількох місяців на рік у місті працювали трупи А. Фішзона і Н. Липовського. Репертуар здебільшого складався з невибагливих сімейно-побутових музичних комедій та оперет М. Шора, А. Фішзона, А. Компанійця, на жаль, майже повністю позбавлених соковитого гумору та життєвості, властивих єврейському народному театру. Однак час від часу на сцені Комерційного клубу, де виступала трупа Фішзона, і на сцені садового критого театру «Тіволі» на Дмитрівській вулиці, де влаштувалася трупа Липовського, йшли п'єси сучасних драматургів (Шолом-Алейхема, Я. Гордіна, П. Гіршбейна, Ш. Аша), в яких автори торкалися важливих проблем національного вибору, як от проблема батьківщини та еміграції, ставлення до сіоністського руху, до асиміляції тощо.

Драми Я. Гордіна поступово визначили репертуар Єврейського народного театру, заснованого Нахумом Липовським 1910 р. у Вільно. Трупа, до якої входили відомий баритон і куплетист М. Епельбаум, читець А. Шріфтзетцер, актори Арнольд, І. Брандеско, П. Брейтман, Рубін, актриси Е. Вольська-Липовська, В. Веріна, Е. Харламб, С. Стрельська-Генфер, проіснувала до початку Другої світової війни. Повернувшись з гастролей у Сибіру, трупа виступала у Харкові з травня 1916 р. до березня 1917 р. Дещо пізніше цей колектив працюватиме у Малому театрі на Харківській набережній, 5.

Важливою передумовою створення у Харкові стаціонарного єврейського театру стало загальне пожвавлення місцевого єврейського культурного життя. Власне, процес почався ще у передвоєнний період, не в останню чергу завдяки успіху, з яким на сцені російського театру йшли спектаклі за п'єсами єврейських драматургів Я. Гордіна, М. Нордау, С. Юшкевича. У місті влаштовувалися лекції, присвячені єврейській культурі, концерти єврейської музики, благодійні заходи на підтримку єврейської спільноти. Так, 13 лютого 1916 р. у Комерційному клубі відбувся вечір на користь незаможних єврейських студентів-біженців. У ньому взяли участь актори Міського театру та єврейської трупи А. Фішзона [2].

Питаннями єврейської культури зацікавилася й міська інтелігенція. Кілька разів у Харкові розпочинали єврейський аматорський рух. Так, 26 лютого 1918 р. газета «Жизнь» повідомляла, що єврейське літературно-художнє товариство «Газомір» у приміщенні Польського дому (вул. Гоголя, 4) вперше влаштовує вечір з нагоди святкування Пуріму. До його програми входили виступи струнного квартету та хору і вистава «Мегілат Естер» («Сувій Естер») [3]. Як відомо, частиною єврейського Пуріму є особливе

дійство — пурімшпіль, під час якого кілька акторів (пурімшпілерів) розігрують перед публікою сюжети з біблейської історії. Саме з цього народного балагану бере початок професійний єврейський театр, а відтак, постановку Пурімшпіля у товаристві «Газомір» можна вважати своєрідною спробою повернення тогочасної харківської єврейської інтелігенції до свого коріння.

Поступово у міському єврейському середовищі утверджувалася ідея театру, пов'язаного з національними традиціями і національною тематикою, але побудованого на інакших, ніж «шунд-театр», принципах. Ця ідея знайшла підтримку в уряді гетьмана Скоропадського, й у вересні 1918 р. за розпорядженням Всеукраїнського театрального комітету було відкрито єврейський театр «Унзер Вінкль» («Наш куточок») [4].

Колектив очолив Михайло (Мойсей) Рафальський — актор і режисер, вихований у традиціях російської акторської «школи». 1908 р. він навчався у драматичній студії київського театру «Соловцов», його професійне становлення відбувалося у 1910–1917 рр. у російських трупах Києва, Харкова та інших міст, а після 1917 р. він перейшов на єврейську сцену.

До складу трупи увійшли актори, які грали у Фішзона, Липовського (Лев Шріфтзетцер, Рубін, Лейзер Желязо) й інших антрепренерів (Сара Фібіх, Лев Браун, Вільгельм Зільберберг, Бетті Дальська, Нахум Стучков) і вже набули популярності. Окрім М. Рафальського спектаклі ставили Ієгуда-Лейб Баумволь, який раніше працював у єврейському театрі в Лодзі, Михаїл Тарханов (Москвін), котрий до того кілька років грав у київській та харківській антрепризі Н. Синельникова, Володимир Вільнер і Михаїл Лішин — випускники петербурзької Школи сценічного мистецтва А. П. Петровського та А. А. Саніна, які також кілька років прослужили на російській сцені.

Новий театр почав роботу у вересні 1918 р. у приміщенні Єкатерининського театру мініатюр, збудованого 1915 р. архітектором Ю. Цауне на подвір'ї будинку на вул. Катеринославській, 16 (тепер у будівлі на вул. Полтавський шлях, 18, міститься Театр для дітей та юнацтва).

Після першого спектаклю критик Райт таким чином визначив загальнокультурне спрямування новоутвореного театру: «Нові цілі, нові шляхи, намагання знайти те, що перетворює театр із забавки і розваги — на культурний центр, що робить справу створення і збереження національних цінностей, — таке завдання поставили перед собою засновники нового у Харкові єврейського художнього театру» [5]. І хоча п'єса «Іоршим» («Спадкоємці») Шолома Аша, обрана Л. Баумволем для постановки, на дум-

ку критика, була позбавлена справжньої дії, актори нібито подолали цей недолік: «Вдумливо і добре провела свою роль п-ні Фібіх (Юстина); таб ким же правдивим і безпосереднім був старий Майзнер у чудовому виконанні п. Желязо; п. Зільберберг зумів у правильних тонах передати переживання молодшого Майзнера, ліберального єврейського атеїста. Решта виконавців були також на своїх місцях» [Там само].

Інший критик, який укритися за криптонімом «А. М-ин», акцентував як позитивний момент у роботі театру «відсутність балаганщини», тобто звичних амплу та прийомів гри, як-от надмірна афектація у подачі сценічного матеріалу, що поступово перетворилася на штамп. Він також виділив з акторського ансамблю Л. Желязо, якому, щоправда, докоряв за шаржування свого персонажу, В. Зільберберга та М. Рафальського, котрий «поки що грає дещо напружено. Біда цього артиста у тому, що він, знаходячись на єврейській сцені, думає по-російськи» [6].

Незабаром з успіхом пройшов вечір мініатюр, чия програма складалася з творів різних авторів: «Менче» («Люди»), «Цузейт ін цушпрейт» («Розкидані та гнані») класика єврейської літератури Шолом-Алейхема, «Ді мутер» («Мати») Д. Пінського тощо. Театр скористався з перевіреного принципу, сполучивши одноактні комедії з виконанням народних пісень, але режисуря намагалася підняти цей мікст до рівня справжнього драматичного дійства, і, з огляду на відгуки критиків, їй це вдалося. І. Туркельтауб писав: «Мізансцени, масові сцени, весь антураж, — усе було подано у такому об'ємі й на такій висоті, які тільки можливі на такій крихітній та незручній, на мою думку, зовсім непридатній для серйозного театру сцені. У цьому видно досвідчену й тверду руку режисерів, які зуміли єврейських акторів, вихованих на балагані, перетворити на солідних працівників мистецтва» [7].

Між тим, можна припустити, що більшість акторів грала у звичній манері, тобто шаржуючи і, як їм здавалося, тим «укрупнюючи» образи. Рецензент «Южного края» зазначав: «Вперше виступив п. Шріфтзетцер, старий знайомий харківської єврейської трупи. Своєю блискучою, як завжди, грою (реб Шолом і Шрайбер) він успішно конкурував з п. Желязо. П-ні Фібіх майстерно провела роль Гріни (“Мутер”) <...> З решти акторів п. Рафальський добре провів свою роль “європеїзованого” сина ортодоксальних батьків (“Лише доктор”). Відчувається, що актор при звичаюється до єврейської сцени та мови. Добре також грали п. Браун (барон Генріх) та п-ні Дальська» [8].

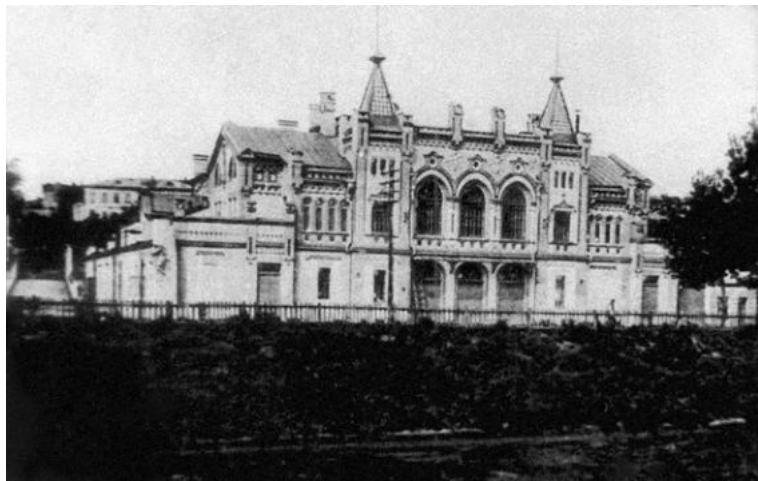
Натхненний цим успіхом театр випустив другу програму мініатюр [9].



Мойсей Рафальський

Вони робили непогані збори, але аж ніяк не відповідали прагненням художнього керівника театру, що й засвідчила програмна стаття М. Рафальського «Наши чаяния», трохи згодом видрукувана у часописі «Театральный журнал». Ось яким він бачив новий єврейський театр: «У ньому виявиться, по-перше, та мала частка драматичної творчості, що вже створена, і ті обдарування, що, як безплідні звуки, заглушалися крикливими мелодрамами й неоригінальними оперетами». Він переконаний, що національно орієнтований театр не повинен замикатися тільки на «своєму» репертуарі, але «все ж в основу будь-якої національної творчості, а особливо театральної, має лягти здорове національне начало» [10].

На тогочасну думку М. Рафальського, одним зі «стовпів» репертуару могла бути творчість Якова Гордіна, сюжети драм якого запозичені в іноземних і російських письменників й перероблені в «єврейському» ключі. Усвідомлюючи вузькість тематики драм Я. Гордіна, але вважаючи, що справжній національний театр має починатися з відображення національного побуту, М. Рафальський наполягав на тому, щоб молода єврейська сцена спочатку засвоювала кращі зразки єврейської драматургії (Я. Гордін, П. Гіршбейн), а вже потім переходила до п'єс світового репертуару. Стосовно форми майбутніх вистав — режисер не прагнув до складних експериментів у цій галузі, закликаючи єврейське мистецтво, з одного боку, спиратися на досвід російського психологічного театру початку ХХ ст., з іншого, — продовжувати демократичні традиції мандрівних єврейських труп [Там само].



Малий театр. 1917

Спробою реалізації проголошених принципів став спектакль за відомою сімейно-побутовою драмою Я. Гордіна «Міреле Ефрос». У центрі п'єси — образ сильної та владної жінки Міреле Ефрос, яка, поділивши між дітьми майно та статки, зuboжила та залишилася самотньою. (Недарма, на думку деяких критиків, ця драма дещо нагадувала шекспірівського «Короля Ліра».)

Рецензент газети «Южный край» відзначав: «П-ні Фібіх, яка грала Міреле, безперечно, поступається грі п-ні Камінської (йдеться про видатну єврейську актрису Естер-Рохл Камінську — Ю. П.), але все-таки дала правильний образ жінки з такою складною психологією. Місцями гра артистки давала справжню художню насолоду. Добре впорався з роллю Йоселе п. Рафальський (до речі, він виконував цю роль кілька років тому на російській сцені у Києві, за участі А. О. Пасхалової та у постановці Н. І. Савинова). Артист, — який вже цілком обвикся на єврейській сцені, — дав правильний тип безвільного й недалекого сина виключно сильної та розумної матері» [11]. Критик також звернув увагу на Н. Стучкова, який вдало передав характер Доні, іншого сина Міреле, Пікельчик — у ролі служниці, Шріфтзетцера — Нохімце [Там само].

Драми Я. Гордіна зайняли чільне місце в репертуарі театру: глядачі побачили також спектаклі за його п'єсами «Гершеле Дубровнер» і «За океаном».

Молодий колектив прагнув залучити глядачів до творчості й інших сучасних єврейських драматургів: Л. Баумволь репетирував п'єсу Л. Кобріна «Дер дорфер юнг» («Сільський хлопець»), з успіхом пройшла комедія «Поташ і Перельмутер» М. Гласа, поставлена В. Зільбербергом [12]. Оглядач «Театрального журналу» відзначив роботи Л. Желязо і М. Тарханова: «Поташа грає п. Желязо. Талановитий артист дає дуже цікавий малюнок, і якби не шарж, від якого ніяк не втримати ні його, ні спорідненого йому за обдарованням синельниківського п. Тарханова, образ Поташа був би шедевром» [Там само].

На постановку п'єси «Доктор Кон» М. Нордау був запрошений А. Мурський — режисер та актор харківського Великого театру братів Кучерових (Муссурі) [13]. Цього разу в око критиків впала гра В. Зільберберга у заголовній ролі Мозера та М. Рафальського, який детально окреслив образ великосвітського ханжи суперінтенданта Квінне [Там само].

1919 р. «Унзер Вінкль» вже працював у приміщенні Малого театру, розташованого за адресою Харківська набережна, 5 — у районі з достатньою кількістю етнічного населення, що забезпечувала театру відповідну глядацьку аудиторію. У березні 1919 р., коли до влади у місті прийшли більшовики, сталася реорганізація колективу: відтепер він називався «Всеукраїнський пересувний єврейський народний театр “Унзер Вінкль”» і підпорядковувався Всеукраїнському театральному комітету. До постановки готувалися спектаклі «В місті» С. Юшкевича (режисер М. Тарханов), «Загибель “Надії”» Г. Гейєрманса (режисер В. Вільнер). Характеризуючи тогочасну роботу театру, рецензент «Театрального вестника» зазначав: «Спроби режисури театру, спрямовані у бік створення істинно художнього єврейського театру, замість колишнього театру, що культивував суміш мелодрами і балагану, широкі прошарки єврейського населення зустріли неприємно <...> На даний момент репертуар театру і самий спосіб постановок зустрічають вже інше ставлення <...> особливим успіхом користуються постановки п'єси Мірбо “Жан і Мадлена”, Гольдоні — “Господиня заїзду” і Номберга “Ді Мішпохе”. До найближчого репертуару увійшли п'єси: Аша “Часи Месії” (ставить Б. Глаголін), “Біла кістка” (постановка Зільберберга) і “Загибель ‘Надії’” Гейєрманса (ставить Вільнер)» [14]. Як бачимо, до репертуару театру поступово входили п'єси світової драматургії.

Незважаючи на тяжкі умови роботи, насамперед на проблеми з електрикою, колектив не припинив давати вистави й влітку. Водночас репетирува-

лися вистави за п'єсою «Дер штумер» («Німий») А. Вайтера (режисер — В. Зільберберг), трагедією «Юдіф» І. П. Гебеля та феєрією «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана [15].

Впродовж зимового сезону (відкрився у вересні 1919 р.) успіхом у публіки користувалися вистави за п'єсами відомих європейських драматургів: «Батьківщина» Г. Зудермана (режисер М. Тарханов), «Витівки Скапена» Ж. Б. Мольєра (режисер М. Лішин, переклад з французької Н. Стучкова), «Господиня заїзду» К. Гольдоні, «Жан і Мадлена» О. Мірбо. Наступними мали стати «Без вини винні» О. Островського (переклад М. Тайча, постановка М. Тарханова), «Шкільні товариші» Л. Фульда (переклад Н. Стучкова) [16]. Поповнювалася афіша і кращими п'єсами єврейських та російсько-єврейських авторів: «Гот фун некомі» («Бог помсти»), «Дер Іхес» («Походження»), «Мешиахс цайтн» («Часи Месії») Шолома Аша (постановка В. Зільберберга), «Ейбікер вандерер» («Вічний блукач») Й. Димова, «Янкель дер шмідт» («Янкель-коваль») Д. Пінського. Готувалися до постановки «За стінами» Генрі Натанзона (режисер В. Зільберберг) і «Ді пусте кречме» («Порожня корчма») П. Гіршбейна (режисери М. Лішин і Л. Шріфтзетцер).

Вистави йшли на їдиш, але трупа пробувала грати і на івриті: так, старо-єврейською зіграли «Урієля Акосту» К. Гуцкова (мабуть, у бурхливий революційний час режисерів привабив бунтарський дух цієї п'єси).

Настійливі намагання очільника театру розширити репертуарні рамки не залишилися непоміченими: 1920 р. рецензент Верич писав про те, що «Унзер Вінкль» являв собою повну протилежність щодо традиційного «фарсово-опереткового» єврейського театру смуги осілості: «Народився новий єврейський театр, справді народний, з істинно художніми завданнями, який засвоїв девіз — “нічого, крім чистої театральної творчості”» [17]. В якості прикладу критик наводив виставу «А фараварфенер вінкль» («У глухому куті»): «Нескладна і далеко не оригінальна фабула комедії Гіршбейна запозичена з трудового, напівпролетарського єврейського побуту <...> У п'єсі немає жодного зайвого персонажа, порожнього резонансу — є тільки дія і живі, вихоплені з життя образи <...> І актори “Унзер Вінкль” прекрасно використали цей матеріал. Стрункий ансамбль, легка комедійна гра» [Там само].

Відомо, що на початку 1920 р. театр продовжував працювати у Харкові, але через відсутність рецензій ми не можемо простежити його творчу долю.

Знаємо лише, що закінчивши зимовий сезон, частина труп «Унзер Вінкль» на чолі з М. Рафальським виїхала на гастролі до Білорусі й до Харкова не повернулася. 1921 р. в Мінську М. Рафальський фундував Єврейський театр-студію, де, ймовірно, працювали деякі актори театру «Унзер Вінкль». Інша частина труп опинилася у Києві, де об'єдналася з колективом єврейського театру «Кунст-Вінкль» («Куточок мистецтва»).

Пізніше М. Рафальський доволі критично оцінив свою роботу в Харкові: «Післяютневий театр “Унзер Вінкль” ставить перед собою завдання “єврот пеїзувати” єврейський театр. Суспільно він нічим не відрізнявся від своїх долютневих попередників і формально ніякою самобутністю не відзначався» [18, с. 12]. Проте, на нашу думку, внесок цього колективу у розвиток єврейського театру важко переоцінити. Хоча б тому, що усі наступні єврейські театри, котрі працювали у Харкові під пильним наглядом Радянської влади, були позбавлені можливості вільного формування репертуару. Так, досвідчені актори «Унзер Вінкля» дотримувалися традицій виконання, характерних для мандрівних єврейських труп, а молодь наслідувала або їм, або акторам російської сцени, але для багатьох робота в «Унзер Вінкль» стала доброю школою майстерності. А спроби театру розсунути вузьконаціональні рамки і познайомити масового глядача зі світовою драматургією можна вважати значним досягненням єврейської сцени 1920-х.

Розвиток промисловості у пореволюційний час призвів до того, що мешканці єврейських містечок та сіл переселялися до великих міст, у тому числі до тогочасної столиці Радянської України, де у 1920-х євреї становили до 75 % працівників харчової та легкої промисловості, сфери обслуговування. Чимало представників цієї національності вчилася у харківських вишах та працювало у державних установах. Проте розвивалося й кустарно-ремісничче виробництво як традиційна для них сфера зайнятості. Політика «коренізації», що її більшовицька влада здійснювала у 1920-х, передбачала також культурний розвиток національних меншин, у тому числі євреїв. У Харкові виходили книги, періодичні видання на їдиш, діяли національні клуби та театри.

Після від'їзду з Харкова «Унзер Вінкля» публіка мала задовольнятися виступами гастролерів, які часом працювали у місті впродовж кількох місяців. З-посеред них незмінний успіх мали єврейські музично-драматичні трупи. Одна з них — під керівництвом А. Димарського — з жовтня 1922 р. до початку березня 1923 р. працювала у Харкові в приміщенні Малого

театру і театру-цирку Муссурі. Її провідними акторами були А. Сегал, Р. Брін, А. Нугер, І. Норінський, А. Сегалеско, у спектаклях брали участь відомі єврейські опереткові артисти Пепі Літман і Михаїл Епельбаум. Труппа грала традиційний музично-драматичний репертуар мандрівних єврейських труп, куди входили зокрема «Бар-Кохба», «Чаклунка», «Суламіф», «Акейдас Іцхок» («Жертва Ісаака») А. Гольфадена, «Ді вайберше мелухе» («Бабине царство») А. Сегала, «Кол Нідрей» І. Латайнера, «Ді їдише тохтер» («Дочки Ізраїлю») Я. Зільберта, «Іцик віл хасене убн» («Іцик хоче одружитися») І. Каплана, що їх радо вітали у середовищі ремісників і дрібних торговців [19]. Проте є свідчення, що режисер А. Сегал намагався побороти інерцію глядацького сприйняття, звертаючись й до серйозного драматичного репертуару: на сцені театру йшли також «Уріель Акоста» К. Гуцкова, «Король» С. Юшкевича, «Думка» Л. Андрєєва [20].

З листопада 1924 р. до січня 1925 р. ця труппа знову завітала до Харкова, але під маркою «Театр музичної єврейської сатири». У театрах Муссурі та Катерининському поряд із традиційними оперетами актори показали такі вистави, як «Дер дибук» С. Ан-ського і пародію на цю п'єсу «Дер дибук ауф дер лінкер зайт» («Дибук з лівого боку»), «Степеню» і «Шимен-Елі міт дер циг» («Шимен-Елі та його коза») за Шолом-Алейхемом, «Ді тохтер дем ребенс» («Дочки рабина») та спектакль «Політсатира» за п'єсою «Хаїм-непман», поставлений у стилі гротеску [21].

Серед гастролерів значне місце посідав київський театр «Кунст-Вінкл» під керівництвом А. Люксембурга, який неодноразово виступав у Харкові у 1922–1924 рр. Театр, дотримуючись принципів «старої» — жанрово-побутової — школи, включав до репертуару кращі зразки єврейської «класичної» драматургії, як-от «Ді пусте кречме» («Порожня корчма») і «Дер лецтер ід» («Останній єврей») П. Гіршбейна, «Дер штумер» («Німія») А. Компанеєця, «Дер тигр» («Тигр») З. Корнбліта, «Янкель дер шмидт» («Янкель-коваль») Д. Пінського, «Дер ландсман» («Земляк») та «Шлойме Малех» Ш. Аша, «Шхіте» («Забій») Я. Гордіна, «Дус гройсе гевинс» («Великий виграш») Шолом-Алейхема, а також п'єси російських, українських і зарубіжних драматургів: «Трільбі» Г. Ге, «Нора» Г. Ібсена, «Розбійники» Ф. Шіллера, «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка [22]. У травні 1923 р. глядачі побачили «містичну» драму С. Ан-ського «Дер дибук» [23], натуралістичну драму Ф. Бімко з життя кримінального світу «Ді гановім» («Злодії») [24], дра-



Рудольф Заславський

му «Дер фремдер» («Чужий») Я. Гордіна, що зображувала нелегке життя євреїв у Росії та Америці [25]. Цього разу у виставах театру «Кунст-Вінкл» узяв участь відомий єврейський актор і режисер Рудольф Заславський, який до революції першим у Росії зіграв Гамлета єврейською, а 1922 р. очолив єврейський театр у Петрограді.

У жовтні 1923 р. Р. Заславський повернувся до Харкова зі своїм театром, аби показати місцевому глядачеві спектаклі «Тев'є дер мільхікер» («Тев'є-молочник») за Шолом-Алейхемом, «Дер фотер» («Батько») за п'єсою А. Стріндберга, «Дер вильнер хазн» («Кантор з Вільно») М. Арнштейна, «Мендл Рабинович» А. Шнейфалю, «Дер гойлем» («Бовван») Лейвіка, «Гот фун неcome» («Бог помсти») і «Мотьке Ганев» Ш. Аша, «Гелт із ді велт» («Гроші — головне у світі») С. Юшкевича та інші [26].

Справжньою подією для шанувальників сценічного мистецтва стали гастролі Московського державного єврейського театру, що пройшли у травні 1925 р. на кону Держопери (вул. Римарська, 21). Афішу склали вистави «200 000», «Гет» («Розлучення») і «Мазлтов» («Вітаємо») за Шолом-Алейхемом, «Три єврейські родзинки», «Чаклунка» за А. Гольдфаденом, «Ніч на старому ринку» за І. Л. Перецем. Гастролі активно висвітлювалися у пресі. Ось що рецензент газети «Вісті ВУЦВК» І. Туркельтауб писав про виставу «200 000», аналізуючи режисерські прийоми О. Грановського: «В одягах та гримах, що скидаються на машкари, більш є типового ухилу, ніж схематичності машкар. Але разом з тим зовсім нема тут рекві-

зиту, а натомість ми бачимо реалістичний жест, що пояснює глядачеві все <...> Вся вистава збудована на музичному ритмі. Ритм правує рухом і жестом. У цьому є сила і не сила вистави. Дарма, що ми бачимо, чудове акторське майстерство (чудовий ансамбль!), дивно багатий жест у всіх, і виразну та вимовну дикцію, і чудове розташування на кону дієвих осіб (мізансцени), і загальну музичність — а трапляються моменти в виставі, коли глядачеві робиться нудно або ж він утомлюється <...>» [27]. Критика захоплено сприйняла спектакль «Чаклунка» (за мотивами п'єси А. Гольдфадена): «Грановський використав все: сценарій балаганного театру, слово, рух. Музику, світло. Сцена заповнена обіграними до останнього метра конструкціями; акторська маса — організм, що захлинається від радісного руху» [28].

Всього московський «ГОСЕТ» показав дванадцять вистав. За традицією тих часів, ціни на квитки для робітничого глядача на чотири з них були знижені. Проте у кореспонденції для ленінградського журналу «Жизнь искусства» І. Туркельтауб зазначив складність спектаклів «ГОСЕТу» для сприйняття пересічного глядача, звиклого до музичних спектаклів із простим сюжетом: «Однак великих зборів Госет не робив. Пояснення треба шукати перш за все у тому, що єврейський театральний глядач у Харкові кількісно невеликий. З іншого боку, Госет пішов такими художніми шляхами, які вимагають для засвоєння хоч деякого знайомства не лише із сучасними театральними досягненнями, але й з єврейською літературою. Натомість єврейський глядач за роки революції диференціювався. Інтелігенція, завжди далека від мови народних мас, за роки революції зовсім відійшла від національної культури, настільки, що, виявляється, неспроможна розуміти Госет, що своєю культурою її переріс. Єврейському ж міщанству Госет чужий та ворожий, адже театр знущається з нього. Залишається певна частка єврейських робітників і жменька служилої інтелігенції, які бачать у Госеті відображення своїх революційних надій у мистецтві» [29]. Тож не дивно, що гастролі у вересні 1925 г. опереткової трупи відомої артистки Клари Юнг пройшли зі значно більшим фінансовим успіхом.

Увесь цей час радянська влада не полишала спроб створити у Харкові єврейський театральний колектив, який би виховував масового глядача у відповідному дусі. 1920 р. за участю Євсекції відділу народної освіти був організований єврейський театр-студія, що працював при єврейському клубі імені III Інтернаціоналу. Для цього колективу на підприємствах

міста спеціально відібрали здібних молодих робітників, аби водночас навчити їх основам акторської майстерності та ставити спектаклі за п'єсами нових драматургів.

Проте у незабаром опублікованій у газеті «Вісті ВУЦВК» замітці студії докорялося за відсутність єдиного продуманого плану роботи і «власного театрального обличчя» [30]. Репертуар театру-студії, який так і не вийшов за рамки художньої самодіяльності, складався з агітп'єс революційної тематики, наприклад, таких, як «Малкес» («Різки») — на тему боротьби китайського народу проти європейських імперіалістів, що була плодом колективної творчості самих студійців (спектакль за нею носив назву «Горить Схід») [31], або «Чуєш, Москва?» С. Третьякова (режисер — Оріс) [32]. Деякий успіх мали драма «Людина-маса» німецького драматурга-експресіоніста Е. Толлера [33] і політбуфонада «Хахомім» («Розумники») [34]. Але студійцям бракувало спеціальної освіти, а виставам — досвідченої режисерської руки.

Складається враження, що тоді, як театр «Кунст-Вінкл» і Петроградський єврейський театр під керівництвом Р. Заславського призначували публіку до класичного репертуару, А. Грановський у московському «ГОСЕТі» підготовлював глядачів до сміливих формальних експериментів, можновладці у випадку напіваматорського єврейського театру-студії при клубі III Інтернаціоналу намагалися протиставити традиційному єврейському театру колектив із новим репертуаром та новими засобами його втілення.

1925 р. колегія Наркомосу прийняла рішення щодо фундації у Харкові Державного єврейського театру, якому було надано приміщення Малого театру [35]. Покладені на нього завдання сформульовані у передовій статті часопису «Нове мистецтво»: «Служити інтересам єврейських робітників та працюючих мас, задовольняти їхні культурні потреби, бути співзвучним їм, виховувати їх, це головне й єдине завдання, виконання якого дасть повну перемогу й визнання театру» [36].

Театр насамперед мав протистояти «старим» оперетковим трупам зі звичним музично-драматичним репертуаром. Але критик Г. Бару застеБрігав колектив і від наслідування московському «ГОСЕТу», чії тогочасні вистави оспівували єврейське містечко з його особливою філософією, міфологією, фольклором: «Масам потрібний театр, який можливо на початку в театральному відношенні стояв би одним східцем нижче від Госету, але зате дав би їм художнє відображення їх побуту, їх боротьби. Художня драма, побутова комедія в реалістичній оправі — ось чого прагне єврей-

ський театр, і треба, щоб це прагнення реалізував Євджертеатр, а не різні Сегали й Сігалески» [37].

Новий колектив у своїй роботі мав враховувати як смаки пересічної публіки, так і вимоги влади виховувати єврейські маси у відповідному дусі. Великі надії у цьому сенсі покладалися на молодь та колишніх акторів студії Культур-ліги, вільних від штампів провінційних єврейських труп.

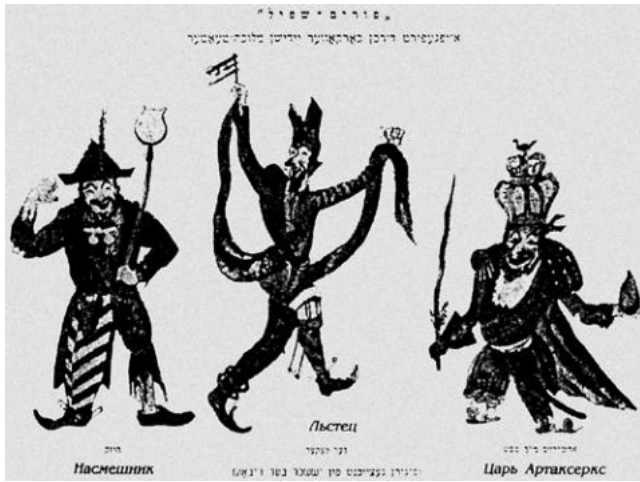
Ця студія була створена 1919 р. у Києві [38, с. 62]. Одним з її керівників став Ефраїм Лойтер, який, перш ніж обрати режисерську професію, працював журналістом у віленських газетах, писав оповідання, був редактором літературної збірки «Еврейский мир» [38, с. 172].

1925 р. Е. Лойтера з молодими акторами запросили до столиці України. Вони отримали у розпорядження приміщення відремонтованого Малого театру на Харківській набережній. Передбачалося, що театр обслуговуватиме єврейське населення Харкова, Києва та Одеси.

Створення репертуарного театру вимагало різновікового складу трупи. Тому поряд з випускниками Студії Адою Сонц, Данилом Стрижевським, Івою Він, Захарієм Віном, Вірою Зісман, Ганною Левінштейн, Рахілью Синельниковою, Шевою Ейлішевою-Гільдіною, Раєю Кулик-Терновською, Ф. Рубінштейн, Еммануїлом Дінором, Фаєм Заславским, Ізею Ізраїлем (Сапожниковим), Лією Буговою працювали й більш досвідчені актори — Аркадій Нугер, Арон Мерензон, Яків Гольман, Яків Абрамович, Зінаїда Мурована, Надія Віньяр, Надя Надіна.

Восени 1925 р., під час підготовчого періоду, до постановки було прийнято кілька п'єс (у тому числі революційна — «Ін брен» («У вогні»)). Відкрився театр на початку грудня 1925 р. яскравим і барвистим спектаклем «Пурімшпіль». Це була своєрідна спроба відродження (з використанням світового театрального досвіду) вистав єврейського народного театру — гостросатиричних, підкреслено гротескових, нестримно буфонадних, карнавальних та імпровізаційних. Подібно до видовищ інших народів, вона традиційно включала хльосткі інтермедії, була розцвічена жартами, піснями, танцями. Як Є. Вахтангов у знаменитій «Принцесі Турандот» К. Гоцці, Е. Лойтер стилізував традиційні маски єврейського театру, наповнивши інтермедії сучасним змістом.

За словами М. Лоєва, Лойтер «зберіг наївну щирість казки, вправно переплів історичні епізоди з гострими злободенними куплетами і буфонадними інтермедіями, наситив дійство веселим рухом, світлом, фарбами» [39, с. 13].



«Пурімшпіль». Державний єврейський театр. 1925
Ескізи костюмів (художник — І.-Б. Рибак)



Ефраїм Лойтер

Персонажі біблейської драми перетворилися на героїв сучасної історії, наприклад, Хаман — на білогвардійського генерала. Мабуть, про всяк випадок театр показав окремі сцени з п'єс «Ін брен» («У вогні») і «Пурімшпіль» делегатам наради євсекції КП(б)У. Хоч ці епізоди йшли без сценічного оформлення, вони справили гарне враження «як в розумінні міцності колективу, так і самою ідеєю постановки, задуманою режисером Е. Лойтером» [40].

Між тим, досвідчений І. Туркельтауб висловив неоднозначну думку: «Зміст інсценівки примітивний, як примітивна і сама легенда. І не він важливий, а те нове в театральній формі, що його хоче виявити театр. Звичайно, він, як усякий театр, що намагається бути революційним, не уявляє собі форми без змісту. Через те наївна легенда про Гамана так густо перемішана політичним сарказмом і глузуванням з минулого» [41].

Декорації Ісахара-Бера Рибака були простими й функціональними: на сцені — дві драбинки з помостами обабіч і балаганне шатро у центрі площі, де комедіанти давали виставу (режисер використав прийом «театру в театрі»). Конструкція була занадто масивною для невеликої сцени Малого театру, але вона повністю відповідала задуму Е. Лойтера. Костюми були оригінальними, по-карнавальному строкатими та яскравими.

Щоправда, існувала й інша думка щодо оформлення вистави, яка належала критикові І. Уразову. Він вважав, що цікаво задумані костюми на ко-

ну здавалися занадто строкатими і між собою не узгоджувалися за колоритом. Балаган і драбини, що займали практично весь сценічний простір, часто заважали акторам і не виправдовувалися манерою гри [42].

Загальний недолік виконавців — погана дикція — заважав розкриттю сюжету, натомість, сценічний рух удався акторам краще: «Рух більш чи менш вільний, не вимушений. Непоганий, зовсім непоганий — жест. Але він не помірний, в деяких місцях надто різкий і викликає побоювання, що у п'єсах іншого типу це відб'ється негативно», — зауважував І. Туркельтауб. Однак, можна припустити, що знавець історії єврейського театру Е. Лойтер навмисне спародіював і пурімшпілерів і акторів мандрівних єврейських труп. Звернімо увагу й на те, що критик не зупинився на грі окремих виконавців, натомість вказавши на загалом здібну молодь та на деяку незіграність трупі [41].

Визнаючи, що режисура відзначалася певною стильністю й цілісністю, критик все ж стверджував, що «режисерські методи цілком майже запозичені у інших і так, що легко встановити, звідки взято той чи інший шматок. Найбільш помітний вплив Московського єврейського (бувшого камерного) театру. Від нього — і жести, і рухи, але в акробатиці, що йде теж відтіля, нема чуття міри. Нема в ній і органічної зв'язаності з ходом дії, хоч у “Пурим-Шпилі” цього найлегше було досягти: балаган дає можливість ув'язати акробатику з загальним рухом і діалогом масок» [Там само].

Схожою була думка І. Уразова: він переконував, що постановка була дещо переобтяжена трюками, запозиченими з чужих вистав, що «вступ вийшов добрий — живий темп, яскравість та радість, але всі останні дії не привносять нічого нового до вступу. І через те вистава вийшла трохи одноманітною й перегруженою» [42, с. 9].

18 грудня 1925 р. відбулася друга прем'єра театру — спектакль «Ін брен» («У вогні») М. Даніеля (Меєровича) і Е. Лойтера, присвячений подіям громадянської війни у маленькому єврейському містечку в Україні. Це була, по суті, не п'єса, а кілька ескізів, що не мали спільного стрижня, а герої виписані досить схематично. І. Уразов зазначав, що п'єса не мала наскрізного сюжету, натомість у ній було багато загальних місць, котрі «віддавали» лубком і передовицею з провінційної газети.

Як і в попередній виставі, акторське завдання полягало у створенні яскравих типізованих образів-масок, як-от маски рабинів («духовного» і «державного»), білого офіцера, хорунжого тощо. У провідних ролях відзначилися Д. Стрижевський (бундовець), Заславський (Шмоель), Лівшиць



Аркадій Нугер

(Рівка Йоффе) і Ш. Ейлішева (Рохл). Проте епізодичні ролі у виконанні А. Мерензона, А. Нугера, З. Ягоди також запам'яталися глядачам.

Рецензент звернув особливу увагу на музику С. Штейнберга, який використав мелодії часів громадянської війни (від «Яблучка» і пісень «Бунду» до «Інтернаціоналу»), аби написати у народній манері увертюру та антракти у дії [43].

До речі, І. Туркельтауб також назвав увертюру С. Штейнберга справді талановитою. Решта художніх рис спектаклю «Ін брен» викликали у критика самі дорікання: режисерові — за відсутність основної ідеї, художникові — за громіздке і нефункціональне оформлення, акторам — за гру на аматорському рівні, театрові — за відсутність справжніх виконавців та «серйозного художнього керівника» [44].

Між тим, вистава «Ін брен» давала старт тому «революційно-романтичному» напрямку, що його у тогочасному театральному мистецтві найбільш радо вітали можновладці. Проте, для його повноцінної реалізації на кону потрібна була «своя» драматургія, якої єврейському театру, зрештою, як і театрам інших національностей, дуже бракувало, хоча з ним співпрацювали сучасні єврейські літератори: Л. Квітко, І. Фефер, П. Маркіш, Д. Бергельсон, Д. Волкенштейн, Г. Казакевич. Щоправда, численні історії про революційну боротьбу у містечках і про їхній «поворот до нового життя» виявлялися, зазвичай, нежиттєздатними і не затримувалися у репертуарі.

У січні 1926 р. І. Туркельтауб, підсумовуючи зроблене «ГОСЕТом» за перше півріччя роботи, скаржився на недостатню художню цінність п'єс в афіші й пропонував театру звернутися до дореволюційного єврейського репертуару, звісно, дещо відредагованому. Критик високо схвально відгукнувся про роботу художника І. Рибак та диригента С. Штейнберга, а також, зазначивши брак досвідчених акторів у трупі, запропонував покращити ситуацію за рахунок поповнення її професійними виконавцями і запрошувати на постановки режисерів з інших театрів [45].

Окремий напрям роботи театру склали вистави («Загмук», «Шабсе-Цві»), фундовані на подіях давньоєврейської історії. Готувати до показу виставу «Шабсе-Цві», засновану на творах Ю. Жулавського та Ш. Аша, В. С. Смишляєв почав у Москві, а закінчив у Харкові під керівництвом Е. Лойтера (художник І. Рабинович, композитор О. Крейн, хореограф Вульф). Мабуть, тому на її стилістиці позначився вплив московських «лівих» театрів. У післяпрем'єрній рецензії (лютий 1926 р.) П. Жаткін зокрема відзначив таке: «Суто сценічній роботі передувала значна робота зі створення нового тексту шляхом переробки та запозичень з різних п'єс, де розроблялася ця тема. І треба визнати, що театр, різко та рішуче порвавши з традиційним і містичним трактуванням історії про “Псевдо-Месію”, зумів, однак, зберегти значущість і гостроту суто трагедійного начала п'єси. Трупа, яка завжди виявляла високу культуру і наполегливість у роботі, доклала всіх зусиль для пошуку нових методів і прийомів існування трагедії. Строге, скупе оформлення сцени, скульптурність і зорганізованість масових сцен, творча напруга виконавців головних ролей, тверда й вправна рука режисера Смишляєва, який співробітничав з Е. Лойтером, — зробили постановку змістовною та цікавою, позначивши шлях до монументальної простоти нової трагедії» [46].

Варто зазначити, що невдовзі після прем'єри вистави «Шабсе-Цві» в єврейському клубі імені III Інтернаціоналу відбулася нарада, присвячена роботі «ГОСЕТу», в якій взяли участь представники бюро єврейських робкорів та фабричних і заводських колективів. Оратори одноставно вказували як на головний недолік роботи театру на ідеологічно не витриманий репертуар. Схвальних відгуків удостоївся лише спектакль «Ін брен» — вдала спроба відображення громадянської війни [47]. Публіку ж захоплювали «безідейні постановки зі зрозумілим сюжетом і виразним музичним

оформленням, а спектаклі Лойтера, схвалені проводирями тогочасної ідеології, успіху не мали».

Таким зверненням до традиційного репертуару стала постановка комедії «Цвай Кунілемех» («Два Кунілемеля»), що вийшла на кін у квітні 1926 р. до ювілею «батька» єврейського театру А. Гольдфадена. В. Волховський так характеризував гру Стрижевського у ролі свата Калмана: «Його сват яскравий і характерний. В Стрижевського рухливе лице, й тому так підкупає його мовчанка й зворушує скорбна усмішка» [48]. Критик відзначив також роботу Ейлішевої (Зелде) та вдалу гру в інтермедіях Іви Він (хоча інтермедії на сучасні політичні теми здалися йому шаблонними й не цікавими). «Живо, в тонах згущеного міщанства» грала Кароліну Р. Кулік-Тарновська. Натомість, у грі представників старшого покоління (Нугер, Мерензон) прослизали штампи та грубий лубок [Там само].

У новому сезоні театр планував поставити вісім-дев'ять нових вистав, у тому числі «Койменкерер» («Сажотрус») І. Фефера і І. Фіделя, «Загмук» А. Глібова (переклад Е. Фінінберга), «Розіта» А. Глоби, «Менахем-Мендл» за Шолом-Алейхемом (в обробці Е. Лойтера та І. Добрушина), «Балотойвес» («Благодійники») М. Мойхер-Сфоріма, «Міреле Ефрос» Я. Гордіна, «Гендлярі славою» М. Паньйоля та П. Нівуа, «Загибель “Надії”» Г. Гейерманса. На постановку запросили колишнього режисера тифліського театру Пролеткульту З. Віна, також вели переговори з Лесем Курбасом [49].

Таким чином, у першому сезоні були накреслені основні напрями діяльності театру. Репертуар склали традиційна єврейська музична комедія (саме ці спектаклі «робили касу»), революційно-романтичні п'єси радянських авторів (М. Даніеля, Е. Фінінберга) та історичні драми.

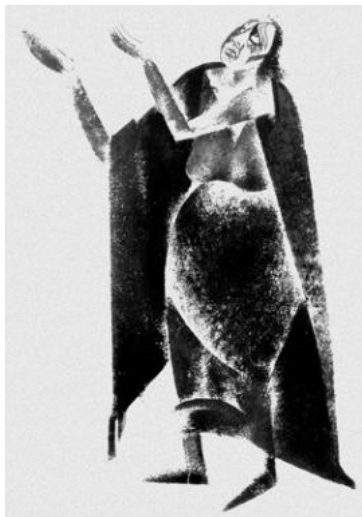
В інтерв'ю Е. Лойтер неодноразово заявляв, що прагнув розширити репертуар за рахунок п'єс російської, української та зарубіжної драматургії, але в часі своєї діяльності у харківському Єврейському театрі не спромігся цього зробити. Проте тогочасні вистави виявили основні риси його режисерського почерку: тяжіння до використання прологів та епілогів з метою прокоментувати основні події, введення у дію інтермедій на сучасні теми, а також характери, зведені до маски. Можна припустити, що останній прийом ще й надолужував брак майстерності студійців. А інтермедії, прологи та епілоги надавали спектаклям необхідного ідеологічного забарвлення.

Восени 1926 р. Єврейський театр відкрив сезон комедією «Койменкерер» («Сажотрус») І. Фефера та І. Фіделя у постановці Е. Лойтера. П'єса за-

снована на історії сирітки Хасі, героїні однойменного твору Я. Гордіна, переробленого згідно з вимогами часу: якщо у Гордіна хазяйський син спокушав і доводив до самогубства сироту, то у новій версії від ганебних хазяїв рятував її веселий сажотрус. Мелодрама перетворилася на легкий сценічний анекдот, де буфонада і гротеск були цілком доречними. Виразний образ робітниці Хасі створила Іва Він. А. Мерензону вдалося уникнути штамів, показуючи традиційну для єврейського театру по-стать маклера. Незмінні інтермедії цього разу були вирішені у стилістиці маріонеткового театру [50].

Того сезону на постановку був запрошений режисер театру «Березіль», учень А. Курбаса Фавст Лопатинський. Однак вистава «У країні золота» за п'єсою Д. Лондона «Вовчі душі», на думку критика В. Волховського, була невдалою через те, що більшість акторів не звикли до розкриття психології персонажу, а режисер не зміг допомогти їм у цьому: «До цього часу здібні молоді актори з євтеатру мали справу з конструктивними устремліннями режисерів. Вони навчились володіти своїм тілом, вони знайшли ритм, їх рухи й танки, освітлені музикою були легкі й молоді <...> Спектаклі будувались на рухах тіла, на ритміці з маленькою, дуже маленькою часткою психології, або навіть без неї. Силкувались дати яскраве видовисько. І не вдавалось». Отже у психологічно-побутовій п'єсі, яка вимагала детальної розробки характерів, актори «виявили себе технічно безсилями» [51].

Варто зауважити, що і після прем'єри актори продовжували працювати над виставою. Є. Геніс, який побачив виставу 1927 р. під час гастролей театру в Одесі, зазначав, що п'єса мала міцну фабулу і давала непоганий сценічний матеріал для вияву акторського таланту: «Добре накреслений артистом Парчевим образ мільярдера Стакведера, людини з вовчою душею і сталевими зубами. Упевнено і легко зображує авантюриста-редактора продажної газети — Ізраель; шаржовану, не позбавлену комізму фігуру сенатора Гельмерса дав Нугер. Невизначено у сенсі загального малюнка передає роль лідера робітників Дінор. Чи то це щира людина, чи то собі на думці. Вдалися окремі місця Ейлішевій, яка грала Маргарет, але артистці багато в чому заважає шаблонність та штампованість сценічних прийомів» [52]. Про роботу режисера критик відгукнувся такими словами: «У постановці режис. Лопатинського, задуманій без особливих претензій, дещо у плані кінематографічної фільми, деякі сцени подані яскраво і виразно» [Там само].



«Загмук» А. Глебова. Харківський (Всеукраїнський) Державний єврейський театр. 1927
Ескіз костюму (художник — І. Рабічев)

У лютому 1927 р. глядачі побачили ще одну роботу Е. Лойтера — спектакль за п'єсою «Загмук» А. Глебова. П'єсу можна умовно віднести до жанру «трагедії раннього повстання» (таке визначення дав йому сам автор). У ній йшлося про традиційне давньовавилонське свято, коли рабам на п'ять днів надавалася свобода й уся повнота влади. Але після закінчення урочистостей їхній ватажок розплачувався за них життям. За сюжетом п'єси під час одного з таких святкувань у Вавилоні спалахувало повстання рабів, однак зрада ватажка призводила до його розгрому.

Проаналізувавши п'єсу «Загмук», Волховський доходив висновку, що це — не трагедія, але сучасний варіант мелодрами: «Постановщик Еф. Лойтер, видимо, намірявся дати п'єсу в плані монументальної трагедії, але він не облічив двох обставин: мелодраматичності, а не трагічності п'єси, і сил своїх акторів» [53, с. 10]. Й. Шевченко, натомість, вважав, що постановник поступився ідейним змістом п'єси заради видовищності вистави, але був згоден із тим, що акторам бракувало напруги і розмаху, необхідних у трагедії [54].

Оформлення спектаклю було створено І. Рабиновичем у конструктивістичному стилі. Воно, як і костюми І. Рабічева та хореографія Є. Вигільова, насамперед сподобалися авторові п'єси [55].

Думки критиків суперечили враженням А. Глебова й стосовно акторських робіт. Наприклад, Д. Стрижевський у ролі ватажка повстанців Зер-Сібана здавався занадто витонченим, позбавленим «грубого зовнішнього героїзму» [53, с. 10]. А от А. Глебов, порівнюючи харківську версію з постановкою московського Малого театру, зазначав таке: «Єврейський театр зробив п'єсу такою промовистою, якою не пощастило її зробити руському театрові <...> З поодиноких акторів мушу виділити дивовижну чіткістю та пластичністю постать Намісника (Заславський-Фай), Нінгал-Умі (Ада Сонц), Вел-Наїда (Кантор) і негра Уруру (Сокіл). Цей образ негра — краще втілення цієї ролі з усіх трьох бачених мною великих постановок “Загмук”. Виконавцеві головної ролі Зер-Сібана (Стрижевський) в значно більшій мірі, ніж Садовському в Московському Малому театрі, пощастило передати рухливість, пристрасть і близькість до рабів-повстанців, властиву звільненому рабові, може не зашкодило б цій ролі більше пластики» [55].

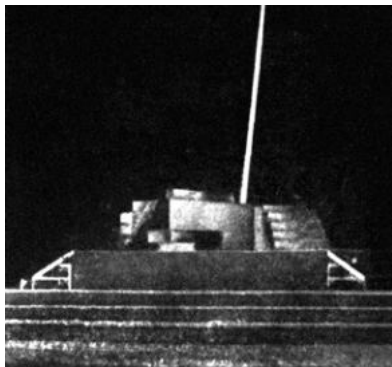
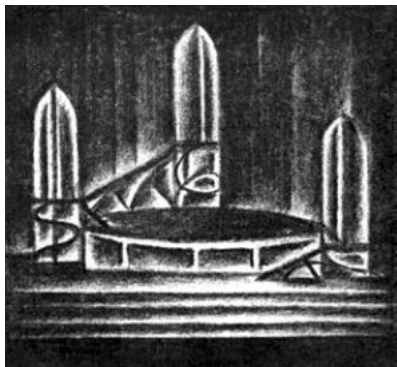
27 лютого 1927 р. театр закінчив сезон і виїхав на чотиримісячні гастролі за маршрутом Одеса — Київ — Вінниця — Бердичів [56]. Найбільшим успіхом у публіки Бердичева та Вінниці користувалися спектаклі «Пурімшпіль», «Койменкейрер», «Шабсе-Цві», «Загмук» [57].

У травні 1927 р. колектив завітав до Одеси. Вистави проходили на кону Держдрами і мали успіх в одеської публіки.

До гастрольного репертуару «ГОСЕТу» входили «Загмук» А. Глебова, «Койменкерер» І. Фефера та І. Фіделя, «Цвей кунілемлах» за А. Гольдфаденом, «Пурімшпіль», «Розіта» А. Глоби, «Ін дер гольденер медіне» за Д. Лондоном, «Ін брен» М. Даніеля.

Стосовно вистави «Загмук» А. Глебова І. Круті висловився досить помірковано: «Формальні устремління постановки лежать у площині естетизму і саме останній підказав режисеру і будову мізансцен, і акторські жести, і наспівність інтонацій. Дуже гарні стилізовані костюми та сценічна установка роботи Рабічева з її комбінаціями площин. У виконанні багато серйозної виучки і ще більше — намагання оволодіти складною європейованою майстерністю» [58].

У стилістиці вистави «Цвей кунілемлах» за А. Гольдфаденом він уледів безсумнівний вплив О. Грановського: «“Цвей Кунілемлах” ще одна театральна “личина” Госету, ще одна з його “шкіл”. Ця вистава, звичайно ж, народилася під знаком вахтангівської “Турандот” і шолом-алейхе-



«Шабсе-Цві» Ю. Жулавського та Ш. Аша. Харківський (Всеукраїнський) Державний єврейський театр. 1926. Ескіз та декорація вистави (художник — І. Рабічев)

мівських “Масок”, якими їх побачив Грановський. У спектаклі тому найменше від Гольдфадена, а найбільше від театральності, від “гри у театр”, від веселої посмішки, що лише місцями (та й то зрідка) переходить у злу гримасу» [59].

«Пурімшпіль» І. Круті також сприйняв схвально — як відмову театру від застарілих національних традицій: «Спектакль Госету України зберігає тонку тканину фабули про Ахашвероше та Естер, але ця фабула відсунута на другий план, над цією фабулою театр весь час знущається, підкреслюючи її шовінізм та вузький націоналізм» [60].

Натомість, спектакль «Шабсе-Цві» за Ю. Жулавським та Ш. Ашем рецензент розкритикував за брак виразної соціальної лінії: «Якщо правильно накреслені (але недостатньо виявлені) соціальні сили, які намагалися використати виступ Шабсе-Цві у своїх власних інтересах і вигодах, то “трагедії народу” зовсім не показано, а те, що показано, на цю гучну назву претендувати не може. Останній акт, який саме й має підняти тему до трагічних висот, зіжмаканий та непереконливий: він не досить яскраво викриває самого Шабсе-Цві і дає ще менше уявлення про трагічні переживання єврейських мас» [61]. Але при цьому стверджував таке: «Роботу Смишляєва і Лойтера, зроблену в плані великого європейського видовища, побудованого на національних мотивах, треба, мабуть, віднести до кращих вистав театру. Скупість ліній сценічного майданчику і виразність чітких мізансцен (окрім останнього акту) допомагають тут творчості актора» [Там само].

Крім кількох акторських робіт, рецензент доволі критично поставився до вистави «Ін брен» М. Даніеля: «Ада Сонц, Нугер, Мерензон, Синельникова, Сокол (Сліпий) йдуть від п'єси, й, слідом за живим життям, все ж знаходять фарби для відтворення образів стражденної старої матері, дурня поалей-сіоніста, духовного рабина тощо. Є драматична напруга і в Ельяшевої у сцені з офіцером. А решта — ходульно, трафаретно та фальшиво ... Режисерська робота, як і сама п'єса, поверхова і позбавлена тієї цілеспрямованої пружності, поза якою революційна вистава, безумовно, немислима» [62].

А от про «Розіту» А. Глоби І. Круті написав досить ущипливо: «Народною мелодрамою “Розіта” у Госеті не предстала, хоча б тому, що народу у постановці немає, а мелодрама перетворена на камерну, фальшиво-нудну драму. Яскравим видовищем “Розіта” також не є, хоча б тому, що масові сцени неорганізовані, розхлябані та неоковирні. Й акторською виставою “Розіта” не стала — тут ліризм Іви Він няк не можна “пов'язати” із загонистим темпераментом вуличної співачки і — вже напевно — зі здібленими пристрастями п'єси» [63].

Проте загалом критик оцінив гастролі позитивно: «Госет, черпаючи з витоків єврейської національної театральності й водночас оволодіваючи формами єврейської сценічної майстерності, удосконалюючи свого актора і, головне, будуючи свій репертуар повністю у плані сучасних суспільних вимог, безперечно вийде на широкий шлях великої творчості та створення театру єврейських робітничих мас України» [Там само]. Схожу думку щодо значення та головних завдань театру оприявнив М. Бертенсон: «Молодий Госет України слідом за театром Грановського та єврейським театром Білорусії покликаний зіграти величезну роль у відродженні єврейського національного театру <...> Гастрольне турне Госету України за свою основну мету має пропаганду революційного радянського єврейського театру. Гастролі Госету в Одесі мають тому виключно важливе значення: єврейські трудові маси нашого міста чекають на створення, за зразком столиць, свого місцевого державного єврейського театру» [64].

Про успіх гастролей свідчить і те, що відділ Наркомосу «здійснив кроки щодо переведу театру до Одеси», з якими погодився Е. Лойтер [65]. Таким чином, було прийнято рішення, що харківський «ГОСЕТ» у першій половині зимового сезону 1927/1928 рр. (з жовтня по до січень) працюватиме в Одесі, а у другій половині — повернеться до Харкова [66]. Ймовірно, йо-



«Цвей Кунілемлех» А. Гольфадена. Харківський (Всеукраїнський) Державний єврейський театр. 1926. Сцени з вистави

го спричинила не лише відсутність в Одесі державного єврейського театру, а й незначний успіх вистав «ГОСЕТу» в асимільованій інтелігенції Харкова, відтак, — нестабільна фінансова ситуація колективу.

Харківський «ГОСЕТ» давав спектаклі у спеціально відремонтованому та переобладнаному приміщенні колишнього театру Болгарової, де ще з дореволюційних часів традиційно працювали єврейські трупи. Урядовці протиставляли «новий» єврейський театр «старому» [67], він же, зі свого боку, мав враховувати те, яке велике враження справили на одеську публіку гастролі Московського державного єврейського театру.

Судячи зі слів завіта театру П. Маркіша, «ГОСЕТ» незабаром намірявся показати вистави «Юнген» («Хлопці») Е. Фінінберга, «Бабеф» М. Левідова, «Рістократн» («Аристократи») за Шолом-Алейхемом і «Бале-Тойвес» («Благодійники») за М. Мойхер-Сфорімом [68].

На постановку «Рістократн» за Шолом-Алейхемом запросили Моріса Норвіда. Він же разом з Д. Волькенштейном переробив твори Шолом-Алейхема на п'єсу [69]. Проте вистава успіху не мала. М. Бертенсон назвав п'єсу про багатіїв, які прагнуть бути аристократами, примітивною та розтягнутою сатирою [Там само]. Використані режисером прийоми гротеску та буфонади не дали плідних результатів, через те, що актори грали у різній

манері, у виставі не склався ансамбль: «Якщо Ада Сонц і Мерензон, Нугер і Лівшиць створюють умовні гротескні маски, то Лія Бугова грає у “чесних”, спокійних реалістичних тонах, а Тарло марно намагається символізувати фігурою економа — собаку відданість панам» [Там само].

Далі глядачі побачили виставу «Юнген» («Хлопці») Е. Фінінберга (режисер — Е. Лойтер) — своєрідну хроніку подій, що відбувалися у маленькому містечку у роки столипінської реакції, далі — лютневої революції 1917 року, напередодні жовтневого перевороту, під час німецької окупації та громадянської війни. На тлі цих подій розгортався вічний конфлікт «батьків та дітей». Е. Лойтер ставив п'єсу в реалістичному плані, але у пролозі до кожного акту діти гралися у різні ігри, ніби віддзеркалюючи прагнення та вчинки дорослих [70].

Критика стримано сприйняла виставу, але не пройшла повз деякі позитивні моменти: «Постановник Лойтер і художник Слуцький доклали чимало праці, сценічної вигадки та винахідливості, аби створити яскравий, театральний і внутрішньо спаяний спектакль, окремі картини якого дихали революційним підйомом та захопленням». На переконання рецензента, виконавець центральної ролі Стрижевський не мав відповідних даних, аби створити яскраво драматичний образ, роботу решти акторів він характеризував загальними словами: «Добре окреслені фігури вийшли у Жаботинського (робітник бійні), у Мерензона і Нугера (торгівці), у Парчева (фронтвик), у Гольмана (буржуй), Тарло (офіцер), технічно вміло провела роль Нати Ада Сонц, але передати життєву достовірність цьому надуманому образу артистці все-таки не вдалося» [71].

24 грудня відбулася прем'єра спектаклю «Бабеф» М. Левидова (режисер В. Смишляєв, художник Л. Нікітін). П'єса оповідає про події 1796 р., напередодні падіння Директорії у Франції, коли Бабеф здійснив героїчну спробу повернути Республіку назад — до революційних перетворень. Між тим, М. Бертенсон назвав п'єсу «низкою розрізнених картин, в яких дуже багато слів і надзвичайно мало руху» [72].

В. Смишляєву вдалося в умовно-реалістичному плані передати стиль епохи, але він не зміг створити на сцені справжній ансамбль. Так, Жаботинський здався рецензентові «надто м'яким» у ролі Бабефа. Натомість, він вважав вдалими роботи Г. Тарло, А. Нугера та І. Він: «Але яскраво і розумно грає Козена — робітника-вантажника, який йде за Бабефом, — Тарло. Багато гумору у сценічному малюнку Нугера (трактирник Ріголло). І пафосом



1) Бабєф — ЖАБОТИНСКИЙ, 2) Сеген (прокурор) — МЕРЕНЗОН.
3) Барас — М. БАРШТ, 4) Осан виль директор поліції — ШАЦ.
5) Юноша — ИВА-ВИН, 6) Грузики — ТАРЛО, 7) Костюм Бабєфо.



1) Хомо-Мєст, авєстє — Жабо тинькоєй, 2) Андрєй, францужка —
Тарло-Гєрц, 3) городовой Лєтє пєщєй, 4) Шєва, курєстка — Зєлє
шєва, 5) Файншє — Нугєр, 6) Вєлє — Стрєнєвоєєй.

Васильєв. Малюнки з вистав Харківського державного єврейського театру «Бабєф» М. Левідова (ліворуч) і «Юнгєн» («Хлопці») Е. Фінінбергє (праворуч). 1927. Газєта «Вєчєрнєє ієвєстєє» (Одєса)

революції, схвильованістю і пристрасною барикад насичує образ юнака Іва Він» [Там само].

На думку кореспондєнта газєти «Ієвєстєє», проміжним підсумком одєського сезону харківського «ГОСЄТУ» можнє було вважати залучєня глядачє до кращих зразків осучаснєного національного репертуару і до творів революційної тематики. Водночас головний недолік вистав єврейського колективу він убачав у домінуванні історичного та сатиричного жанрів, як і у тому, що для досвідчєної одєської публіки трупа виявилася «недостатньо кваліфікованою» [73]. Отжє про стаціонування харківського «ГОСЄТУ» в Одєсі більше не йшлося.

До кінця 1920-х у зв'язку з посиленням контролю владї над сферою культури можновладці пильнують і за єврейським театром. Як результат, істотно змінився репертуар та спростилося сценічне мовлення: будь-який експеримент у галузі форми поступився місцем спрощєному реалізму на межі з натуралізмом. Присутні в акторській грі ексцентрики і біорух витіснили побутова правдоподібність або штучна романтична піднесеність. Місце конструктивізму в оформленні вистави посіла живописна ілюстрація.

До того ж, режисура Е. Лойтера, пов'язана зі школою Є. Вахтангова, все менше відповідала канонам радянськїї драматургії, через що сучасні вистави «ГОСЄТУ» не мали успіху. Періодичні докори в «єстетизмі» та наслідуванні О. Грановськєму ставали все небезпєчними, особливо після від'їзду головного режисєра московського «ГОСЄТУ» за кордон. У ко-

лективі також зростало невдоволення очільником, а у травні 1928 р. діяльність Е. Лойтера була розкритикована у виступах учасників Другого з'їзду працівників єврейської освіти та культури [39, с. 33]. За цих обставин, ще до початку сезону 1928/1929 рр. Е. Лойтера звільнили з посади художнього керівника «ГОСЕТу».

Театр очолив Моріс Олександрович Норвід (1895–1964), який перед тим обіймав у «ГОСЕТі» посаду чергового режисера. Під час перебування театру в Одесі він поставив спектакль «Рістократн» за Шолом-Алейхемом.

Творчу діяльність М. Норвід почав у 1920-х — тоді він працював актором у московському «Державному єврейському камерному театрі» [74, с. 429]. Потім — керував Одеською єврейською драматичною студією. Серед її учасників були ті, хто перейшов разом з ним до харківського «ГОСЕТу». Також 1928 р. до трупи долучилися вісім студійців з білоцерківського «Ройте блінт» («Червоне цвітіння»), зосібно молодий актор Шай Патлах. Незабаром унаочнився талант травесті Нюсі Шейнфельд, яка гратиме провідні дитячі ролі, Лени Сігаловської, Рохеле Паскевич, гострохарактерної актриси Жені Магазаннік, Рози Грін, Соні Пемової, Исаака Томбака, Семена Бідера. На другого режисера запросили Самуїла Марголіна, а також — на постановку окремих спектаклів — В. Смишляєва та Л. Клещєєва [75].

Завідувачем музичною частиною був призначений композитор М. Мільнер. Передбачалося, що впродовж сезону над виставами працюватимуть художники Є. Магнер, Е. Мандельберг, О. Тишлер, Н. Шифрін, А. Петрицький.

Перед початком зимового сезону 1928/1929 рр. «Харковский пролетарий» повідомляв, що «ГОСЕТ» УСРР веде переговори з артистами московського театру «Габіма» щодо їхньої роботи у Харкові. Також йшлося про майбутні прем'єри «ГОСЕТа»: «Змова почуттів» Ю. Олеші, «Блут» («Кров») Б. Оршанського, соціальна мелодрама «Американер гетер» («Американські боги») за Е. Сінклером, комедія-буф «Дер бесерер менш» («Краща людина») В. Газенклевера (режисер — С. Марголін, художник — Н. Шифрін). Музику до двох останніх вистав писав М. Мільнер. В іншій замітці вказувалося, що плануються до постановки також п'єси «Любов і дим» І. Дніпровського та «Суламіф» Л. Квітка [76]. Відкриття сезону намічалось на 5 жовтня. Планувалося, що трупа працюватиме у Харкові до 23 січня, а потім поїде до Одеси і, можливо, до Києва [77].

Сезон відкрився виставою М. Норвіда «Американер гетер» («Американські боги»), заснованою на п'єсі Давида Гофштейна, написаній за двома



Ада Сонц



Моріс Норвід



Фай Заславський

романами Е. Сінклера («Історія одного мільйонера», «Король Вугілля»). Темою постановки стало розвінчання капіталістичної системи як машини, що знищує людину. Творці спектаклю прагнули передати ритми сучасної Америки і своє уявлення про неї. У головних ролях були зайняті Р. Кулик-Терновська, А. Сонц, Ф. Заславський, Г. Тарло, Л. Парчев, І. Израель [78].

М. Романовський у газеті «Харковский пролетарий» відзначав слабкість п'єси, де класова боротьба шахтарів рядувала з мотивом кровозмішення (американський мільйонер закохався у власну дочку). Щодо постановки його думка була такою: «Основна заслуга режисера Норвіда — цілісність вистави, хороша емоційна зарядка, продуманість. Особливо добре, з окремих сцен, зроблена морська хитавиця. Ця хитавиця передана на нерухомому оформленні яхти виключно рухом акторів. До речі, вона дуже тонко символізує ті соціальні коливання “ґрунту”, які переживає зараз світ. Дещо слабший кінець із водою, що піднімається, технічно не дуже злагоджений і якійсь недороблений» [79]. Зі свого боку, рецензент газети «Вісті ВУЦВК» звертав увагу на гарну режисуру масових сцен, але схвалив лише Фая Заславського у ролі Вандербільда: «Дуже вдячна зовнішність, палкий темперамент, тонке почування ролі — отакі основні риси художнього образу Заславського» [80].

М. Романовський вважав вдалою сценографію О. Тишлера: «Дуже гарний сяючий жерстяний Нью-Йорк, хоч він і тисне сцену. Чудова яхта. Гірше — шахти. Надто солодкі. М'яка барвистість костюмів, вишуканість деяких де-

талей (стіл Вандербільда), прекрасне освітлення — також мають бути відзначені. Не зовсім вдалий бал у Вандербільда (радше — виставка на вікнах модної крамниці)» [79]. Натомість, рецензент газети «Вісті ВУЦВК» переконував, що конструкції загромаджували сцену і що у них важко гралося акторам: «Хмародряпи, відокремлені один від одного вузенькими проходами, сковують актора, не дають йому розгорнутися» [80].

Проте він слушно зауважував: «Вистава, що нею театр відкриває сезон, майже завжди має програмний характер, у значній мірі визначає лице того чи іншого колективу, його ідеологічну установку, його стиль і художні можливості». Рецензент вважав «Американер гетер» спробою очільника змінити ідейно-естетичне спрямування театру: «Державний єврейський театр узяв правильний курс на світовий репертуар, на гостро-сучасний і соціально-значний драматургічний матеріал» [Там само].

Таким чином, М. Норвід на посту головного режисера театру взяв курс на сучасну проблематику, на відображення історії революційного руху, участі єврейського народу у визвольній боротьбі і будівництві соціалізму. При цьому на другий план відсунулася і навіть майже зникла національна складова, намічена ще в п'єсах засновника єврейського театру А. Гольдфадена.

Відтепер важливе місце у репертуарі театру посідали вистави, які викривали капіталістичне суспільство: музична комедія «Розіта» А. Глоби (1926), драма «Ін дер голдене медіне» («У золотій країні», 1926) за Д. Лондоном, комедія «Гедекте корт» («Биті карти») харківського драматурга М. Пінчевського, «Дер бесерер менш» («Краща людина», 1928) за комедією німецького драматурга В. Газенклевера «Ділок». На думку Мойсея Лоєва, актора та автора книги про «ГОСЕТ», звернення театру до цих, далеко не першокласних, п'єс не було випадковим. І справа була не лише у браку сучасних єврейських п'єс і прагненні «викрити» капіталістичний світ з його «деградуєчим» сімейним устроєм. «Насправді ці постановки були віддушиною для акторів, можливістю розкріпатися від того, що дещо пізніше називатиметься “соціалістичним реалізмом”, від ура-патріотичних сцен і жованих-пережованих монологів, уславлюючих партію і батьківщину» [39, с. 31].

Якщо в інших національних театрах ідеологічним настановам зазвичай протиставляли вітчизняну та зарубіжну класику, то у харківському «ГОСЕТі» класична частина репертуару обмежувалася творами Шолом-Алейхема та М. М. Сфоріма (щоправда, 1932 р. був поставлений

«Міщанин-шляхтич» Ж. Б. Мольєра). Так звана дореволюційна драматургія (від А. Гольдфадена до Я. Гордіна) свідомо відкидалася, адже новий — революційний — єврейський театр мав відмежуватися від репертуару і прийомів гри мандрівних єврейських труп. Згадаймо, що саме використання творчої спадщини призвело до зміщення Е. Лойтера з посади головного режисера. Новий головний режисер М. Норвід також опинився між двох вогнів: з одного боку, урядовці вимагали від нього постановки сучасних революційних п'єс, з іншого — публіка, що складалася здебільшого з дрібних ремісників і службовців середньої ланки, хотіла бачити якщо не традиційну єврейську оперету, то хоча б сюжети, схожі на популярні закордонні фільми. Мабуть, саме тому у репертуарі з'явилася «Розіта» А. Глоби, де використано сценарій відомого фільму з Мері Пікфорд.

Однак проведена у січні 1929 р. перевірка стану справ у Державному єврейському театрі виявила фінансову скруту та неможливість закінчити сезон без дефіциту. Вирішено було просити в Облвиконкому додатково субсидувати колективу п'ять тисяч карбованців, збільшити дотацію Наркомосу до цієї ж суми та терміново вирішити питання щодо гастролей до Одеси [81].

Гастролі театру в Одесі тривали з 6 лютого до 1 квітня 1929 р. Окрім вже знайомих вистав «Койменкерер» та «Цвай кунілемех» глядачі побачили нові роботи: «Дер бессерер менш» В. Газенклевера, «Американер гетер» за Е. Сінклером, «Гірш Леккерт» А. Кушнірова. Проте найбільш схвальних рецензій удостоїлися вистави за п'єсами засновника єврейського театру А. Гольдфадена. Зокрема про «Цвай Кунілемех» писали таке: «Всю його постанову, зведену почасти в стилі комедії “дель-арте” взято в загальному тоні легкого жанру, добре передано окремі моменти, все добре зрепетовано, сполучено з музикою і танцем. Виконавчий склад із завданням справився» [82].

15 березня публіці представили оновлену постановку «Рістократн» за Шолом-Алейхемом. Однак і нова версія була сприйнята неоднозначно. Зокрема, Б. Оршанський помітив як оригінальні знахідки («Норвід, наприклад, дуже вдало сполучав кінематографічні “напливи” з живими людьми, цікаво тлумачив сутність, характер, поведження дійових осіб»), так і те, що «сам по собі текст п'єси вже досить набрид, та й колаж складений не дуже вдало» [39, с. 24–25].

Автор невеличкої замітки під назвою «Здоровий рост», підсумовуючи гастролі театру, писав: «Госету доводилося працювати в умовах надзвичайно несприятливих: погано обладнаного театрального приміщення та ат-

мосфери недовіри до його артистичних сил. Але перші ж постановки показали, що театр за останній рік художньо зміцнів, що весь колектив його на чолі з режисурою охоплений здоровим творчим поривом» [83]. Він стверджував, що минув час поміркованих експериментів і що театр набув справжньої сценічної майстерності.

Діяльність художнього керівника театру, зрозуміло, не вичерпувалася власними постановками. Так, можливо, під впливом «режлабу» Л. Курбаса, 1929 р. М. Норвід створив режисерську лабораторію у Харківському державному єврейському театрі. Молоді режисери «Березоля» активно співпрацювали з харківським «ГОСЕТом»: крім згаданої вище вистави Ф. Лопатинського «Ін голдене медіне» за Дж. Лондоном, назвемо водевіль «3/4 людини» П. Петрова-Соколовського (режисер Б. Балабан), комедію «Міщанин-шляхтич» Ж. Б. Мольєра (режисер В. Складенко, 1932) з блискучою роботою А. Нугера в ролі слуги Ковьєля.

До режлабу «ГОСЕТу» входили Аркадій Нугер і Фай Заславський, Даніель Стрижевський, Ізя Ізраель (Ізраїль Сапожников), Арон Мерензон, Іешуа Любомирський (він пізніше став театрознавцем, працював у Київському кабінеті Єврейської культури АН УРСР, читав лекції на єврейському факультеті Київського театрального інституту), Хаїм Файмушевич, М. Володарський та ін.

Спектакль «Гедектен кортн» («Біті карти»), зрежисований А. Нугером і Ф. Заславським, був спробою поставити ревію, «створене для розваги глядача, і в той же час мобілізуюче його на боротьбу з класовим ворогом і виконання п'ятирічного плану» [39, с. 31]. Актори, зайняті у ньому, могли проявити музичні та пластичні здібності. Нагадаймо, що від початку театр вважався музично-драматичним, тому вокал і хореографія посідали в його роботі важливе місце.

Перші два акти ревію демонстрували картини занепаду буржуазного суспільства, в третьому — розкривався трудовий ентузіазм радянських людей. Загальна композиція спектаклю належала режисерові й балетмейстерові Миколі Фореггеру, якого 1929 р. запросили для постановки театралізованих програм у щойно утвореному в Харкові єврейському театрі малих форм «Гезкульт».

Поки молодь «ГОСЕТу» експериментувала з формами і жанрами, головний режисер твердо тримався накресленої творчої лінії. 1929 р. глядачі побачили драму «Гірш Леккерт» А. Кушнірова, присвячену подіям початку ХХ ст. — замаху кравця Гірша Леккерта на віленського губернатора



Васильев. Малюнки з вистав Харківського державного єврейського театру «Гірш Лекерт» А. Кушнірова, 1929 (ліворуч) і «Рістократ» Шолом-Алейхема, 1927 (праворуч). Газета «Вечерние известия» (Одеса)

фон Валя. Віршована п'єса Кушнірова створювала певні труднощі при постановці. М. Євенлев зокрема зазначав: «Треба було розшифрувати, конкретизувати трохи символічну, сценічно-розпливчату поему Кушнірова. Треба було подати вірші з кону так, щоб вони звучали реальними. Не збитись на деклямацію, на фальшивий патос, на холодне позування — з одного боку, на голе побутівництво — з другого» [84, с. 80]. Автор рецензії вважав, що М. Норвід не лише зберіг загальний історико-героїчний стиль поеми, а й надав їй максимально-конкретної сценічно-переконливої форми, зрозумілої масовому глядачеві. Зокрема сцени побиття заарештованих у в'язниці та допиту у жандармського полковника вразили його художньою простотою. Проте місцями, як на М. Євенлева, режисер впадав у дешевий гротеск (сцена в цирку) або у зайвий натуралізм (сцена на вулиці) [Там само].

Рецензент визнав оригінальною двопланову декорацію Л. Кроля, що вдало обігралася упродовж спектаклю, та окремо похвалив «прекрасну музику Мільнера, якому вдалося в звуках передати конвульсивний, поривний темп епохи, відбити в мелодії і героїзм, і фізичні муки та підле насильство, підкреслити і доповнити драматургічний і режисерський намір» [Там само].

У спектаклі «Гірш Лекерт» була зайнята переважно акторська молодь, для якої спектакль вважався звітним. Заславський намалював ви-



Нахум Лойтер

разний портрет простого кравця та водночас безстрашного революціонера Леккерта, наділивши його особливим глухим тембром голосу і чіткою мімікою. А. Сонц точними штрихами зобразила ентузіастку-сіоністку Шейку, Р. Кулик-Тарновська цікаво зіграла зубатовку Соню Шерешевську, натомість, І. Израель показав поліцейстера дещо карикатурно. Але, найбільшою удачею вистави, на думку М. Евенлева, стала роль губернатора фон Валя у виконанні Г. Тарло, який створив «скульптурний образ самодержавства» [Там само].

Перед початком зимового сезону 1929/1930 рр. у театрі зробили ремонт: сцену переобладнали з урахуванням останніх досягнень театральної техніки, у партері встановили відкидні крісла. Поки тривала перебудова, трупа виступала у клубах і на підприємствах. Сезон на стаціонарі розпочався лише 15 грудня [85]. Планувалися такі прем'єри: «Барг аруф» («Угору») Зінаїди Чалої (режисер М. Норвід), «Ді лецте» («Останні») А. Різника (режисер С. Марголін), «Блут» («Кров») Б. Оршанського (режисер Вінер), рев'ю «Шлек» І. Фефера і Е. Фінінберга, «Вильд флейш» («Наріст») А. Кушнірова, «Фун лецтен ярід» («З останнього ярмарку») П. Гіршбейна.

Головним художником було призначено В. Ріфтіна, з театром мали співпрацювати А. Петрицький, О. Тишлер, А. Мандельберг. Музику до спектаклів писав М. Мільнер. Передбачалося залучити до роботи Нохіма Лойтера (брата Е. Лойтера). Сезон мав тривати до березня 1930 р., далі «ГОСЕТ» виїздив на двомісячні гастролі до Дніпропетровська, у травні — до Полтави, влітку — до Вінниці, Житомира та Бердичева [86].

Лише на початку 1930 р. М. Норвід випутив прем'єру — спектакль «Баргаруф» («Угору») за п'єсою З. Чалої, перекладеною на їдиш [39, с. 36]. Дія відбувається на шахті Донбасу, де розгортається боротьба зі шкідниками-спецами. М. Романовський переконував: «Велика заслуга Госету у тому й полягає, що з бляклої, схематичної п'єси він зробив яскраву, талановиту виставу, в якій б'ється пульс сучасності, в якій мало правдоподібні в автора образи набули, принаймні, художньої переконливості» [87]. З-посеред режисерських прийомів критика найбільше вразив прийом «стискання» дії (як у мейерхольдівському «Ревізорі»), коли епізод триває на окремому невеликому майданчику, на чорному тлі (художник В. Ріфтин). З виконавців Романовському впали в око А. Мерензон (Фокін), Р. Кулик-Терновська (Віргінія), А. Сонц (Настя), Л. Парчев (Леонов), А. Нугер (Труба). «Не можна сказати, що актори повністю подолали авторські недоліки ролей, але все-таки це — хороша, яскрава гра», — ділився він враженнями [Там само].

Натомість, М. Лоєв віддав перевагу А. Сонц у ролі Насті — колишньої робітниці шахти, яка любить випити, погуляти. Актриса грала її молодим, задиркуватим дівчиськом з фасонистою походою, характерною посмішкою і звичкою грати гребінцем [39, с. 36].

1930 р. часопис «Радянський театр» опублікував замітку, в якій щодо репертуару Єврейського театру йшлося про таке: «Весь репертуар державного єврейського театру УСРР відбиває сьогоднішній й вчорашній день. Сьогоднішній день — виявляється у всіх питаннях, що цікавлять і хвилюють робітничого глядача саме сьогодні, вчорашній — в показі героїчних п'єс, історико-революційного змісту, що виховує глядача» [88]. Проте насправді ситуація з сучасним репертуаром була складною. На жаль, єврейська радянська драматургія мала усі недоліки, притаманні радянській драматургії в цілому, зокрема йдеться про низьку якість драматургічної продукції). О. Любомирський саме в цьому вбачав причину того, що театр мимоволі повертався до минулого — п'єс Гордіна, Гольдфадена, Шолом-Алейхема: «В Харківському Державному єврейському театрі жодна з п'єс нової радянської єврейської драматургії не втрималася на сцені, тоді як уже давно зняту з репертуару гольдфаденську “Цвей кунилемлах” довелося поновити» [89, с. 49].

1931 р. часопис «Радянський театр» надрукував короткий огляд діяльності «ГОСЕТу» за перші п'ять років його існування. Автор допису чітко розділив цю п'ятирічку на два періоди: перший (1926–1929 рр.) — «пе-

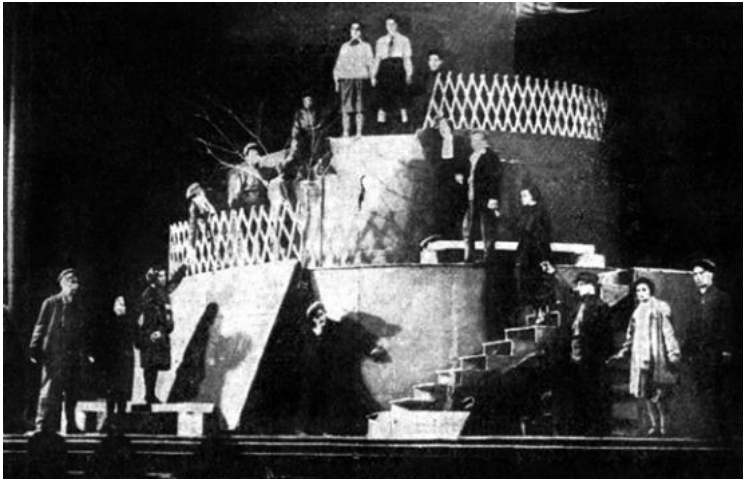
ріод пошуку форм і художнього обличчя театру: театр пробує свої сили на всі театральні жанри — від трагедії до водевіля»; другий — період реконструкції: «театр рішуче став на шлях допомоги трудящим у здійсненні великих завдань нашої п'ятирічки, одночасно викристалізовуючи своє художнє обличчя, свій стиль». Проте головну заслугу театру дописувач вбачав у відмові від традицій «старого» єврейського театру: «Йому першому на Україні судилося стати на боротьбу з численними єврейськими колективами, що, мандруючи по Україні, прищеплювали трудящим нездорові смаки, отруювали мозок трудящих різними халтурними постановками, із завзяттям він повів з ними жорстоку боротьбу, що закінчилася цілковитою його перемогою» [90].

А от М. Відгоф, автор статті про театр у часописі «Театральна декада», вважав, що призначення М. Норвіда художнім керівником театру слід розглядати як позитивне явище, однак шкодував, що за п'ять років існування театр так і не набув власного художнього обличчя. Критик пропонував робити ставку на талановиту молодь, яка вже здійснила кілька вдалих постановок (зокрема «Юліс» М. Даніеля, режисер І. Ізраель). На черзі були «Роман Цат» М. Альбертона та «Енергія» А. Кагана [91].

Сюжет драми «Юліс» М. Даніеля заснований на реальних епізодах боротьби виленських пролетарів проти польського легіону 1918 р.: партизанський загін на чолі з Ханою Богданович поспішає на допомогу більшовикам. Їм потрібно протриматися всього чотири дні. Партизани спізнюються, а купка більшовиків разом з їхнім ватажком Юлісом, аби не потрапити у полон, вкорочують собі віку. Рецензент вважав вдалими роботи Заславського, Сонц, Стрижевського, Тарло, Парчева. З боку режисури слабкими виявилися епізоди, де діяли партизани, а також занадто трафаретними та шаржованими виглядали бундовці [92].

Останні два сезони у Харкові «ГОСЕТ», як і раніше, приділяв основну увагу сучасній драматургії. До репертуару входили, крім згаданих вище спектаклів «Гірш Леккерт» А. Кушнірова, «Юліс» М. Даніеля, «Роман Цат» М. Альбертона, перекладені єврейською «Кадри» І. Микитенка, «На Заході бій» Вс. Вишневського [93].

Постановка «Кадрів» І. Микитенка, здійснена московським режисером Волковим, стала своєрідним іспитом для театру, адже попередні постановки українських п'єс успіху не мали. У виставі працювала молодь театру: Абрамович (Тарас), С. Бідер (Гармаш), Н. Шейнфельд (Котя), А. Сонц



«Кадри» І. Микитенка. Харківський державний єврейський театр. 1931. Сцена з вистави

(Олена Черета). Критика хвалила постановку за точно знайдений темп поритм, винахідливо вирішені масові сцени: «Кадри» — це перша вдала вистава Держевтеатру України на українському матеріалі, це кращий початок не декларативного, а органічного і фактичного серйозного зближення двох національних культур, єдиних, рідних за пролетарським змістом <...> Найбільш запам'ятались з молодих акторів Абрамович, що знайшов багато яскравих барв і широких жестів студента-колишнього партизана Тараса, Бідер у невеличкій ролі ректора Гармаша, з його простою та стриманою манерою гри, Шейнфельд — яскравий безпритульний Котя. З основного кадру відзначимо Олену Череду, що цілком опанувала новий національний матеріал, і групу професорів (характерний Тарло, соковитий Мерензон, ледве гротесковий Парчев, Стрижевський) [94].

Проте у планах на майбутнє передбачалося розширення репертуарних рамок за рахунок творів єврейської та світової класики, сучасної російської та української драматургії. Були намічені до постановки «Так було» («Рекрути») І. Аксенфельда у переробці Л. Різника (режисер А. Рубін), «Шукачі золота» Шолом-Алейхема, «Шилер і хліб» М. Даніеля (режисер М. Петров), «Міщанин-шляхтич» Мольєра (переклад Д. Гофштейна, режисер В. Скляренко), «Бастилія Божої матері» І. Микитенка (переклад І. Фефера) [95].

1933 р. столицею України знову став Київ. Це спричинило важливі зміни у театральному житті Харкова, що зокрема відбилися на долі єврейського

театру: «На базі харківського і київського єврейських театрів Наркомос утворює всеукраїнський державний єврейський драматичний театр. Директором нового театру призначено т. Є. Гарника, його заступником т. С. Вайсмана, художнім керівником т. Вершилова. Найближчих днів театр починає підготівні роботи до відкриття свого першого сезону» [96].

Після злиття харківського та київського «ГОСЕТів» у місті залишився єдиний єврейський театр — «Гезкульт». Його виникнення тісно пов'язане з діяльністю Товариства сприяння єврейській культурі з тією ж назвою (аббревіатура складається з двох слів — «гезельшафт» і «культура»), утвореного 1926 р. замість «Культур-ліги», яка вважалася найвпливовішою з-поміж єврейських культурних організацій 1920-х. Проте, жорсткі утиски радянської тоталітарної системи, посилення ідеологічних вимог, а також брак фінансування з боку радянських та зарубіжних єврейських установ призвели до поступового згортання діяльності «Культур-ліги» [97].

1926 р. після закриття «Культур-ліги» з метою налагодити культурницьку роботу в єврейських робітничих колах завдяки численним політико-просвітнім та культурницьким закладам (гуртки, бібліотеки, клуби, театри, хорові колективи, видавництва) була створена нова, цілковито радянська організація — Всеукраїнське товариство сприяння єврейській культурі «Гезкульт». 1927 р. почали працювати київська та харківська філії Товариства [98].

Одним із напрямків діяльності нового утворення стала пропаганда соціалістичних ідей за допомогою театрального мистецтва. 1929 р. при товаристві почав діяти Всеукраїнський єврейський художній театр малих форм «Гезкульт», покликаний оперативно та у потрібному владі ключі висвітлювати найважливіші соціально-політичні проблеми сучасності, забезпечувати мобільне культурне обслуговування провінції, давати вистави на заводах, фабриках, на селі та активно протистояти аполітичному музично-драматичному репертуару мандрівних труп.

Зазначимо, що театри малих форм існували у Харкові й до 1917 р., але справжнього розквіту їхнє мистецтво досягло у 1920-і. Виразність акторської гри, актуальність репертуару, широкі можливості агітаційного та пропагандистського характеру робили театри мініатюр в очах можновладців однією з найперспективніших форм театральної діяльності.

Думки дослідників щодо місця основної дислокації «Гезкульту» розходяться. Якщо вірити Д. Грудині, театр був створений у Києві: «Цілком осторонь стоїть зовсім нова спроба організації театру “малих форм”, яка

знайшла своє прекрасне розрішення в організації суто профспілчанського українського театру “Веселий Пролетар” (Харків) <...> За цією ж методикою і за тими ж принципами роботи, нещодавно організувався єврейський театр “Гезкульт” (Київ), що з успіхом провадить свої гастролі по Україні» [99]. Натомість, Михайло Рибаків значно пізніше стверджував, що під такою назвою функціонували два театри — у Києві та у Харкові [100, с. 170]. На користь Харкова говорить те, що у відомостях про театр, вміщених на обкладинці журналу «Мистецька трибуна» (1931, № 3), вказана харківська адреса Всеукраїнського товариства «Гезкульт» — вул. Чернишевська, 63 [104]. Ймовірно, у перші роки свого існування театр готував програми то у Києві, то у Харкові, а потім виїздив на гастролі до різних областей України. Про це свідчать й газетні матеріали: наприклад, в одному з дописів на шпальтах газети «Харьковский пролетарий» йшлося про те, що театр з гастрольної подорожі повернувся до Харкова, де готуватиме нову програму [101].

Оскільки режисером перших програм «Гезкульту» був ідеолог «синьоблузників» Ніколай Фореггер, а оформлялися постановки за ескізами Ніни Айзенберг, яка свого часу сформувала своєрідний художній стиль московської «Синьої блузи», доходимо висновку, що попервах репертуар складався із творів агітаційного характеру, пов’язаних із різними політичними кампаніями. Головне завдання театру полягало в тому, щоби протистояти мистецтву мандрівних єврейських труп, які несли зі сцени теми та форми дореволюційного «шунд-театру». «Цей молодий театр утворено для боротьби з міщанськими й халтурними виставами, що вперто проходять в масу рядового глядача й в робітничі клуби й несуть з собою всю вульгарність і безідейність старого буржуазного єврейського театру й естради», — стверджував кореспондент газети «Вечірнє радіо» [102].

Директором «Гезкульту» став Анатолій Люксембург (колишній директор київського «Кунст-Вінкля»). До складу трупи увійшли деякі молоді актори цього колективу — Р. Руфіна, Є. Шаравнер, А. Шейнфельд, Н. Рашкова, І. Халіф та ін.

Перші роботи театру нагадували естрадні програми, бо складалися з різних номерів, не об’єднаних тематично. Той же кореспондент «Вечірнього радіо» (помилково називаючи театр «Дезкульт») заявляв: «<...> театр “Дезкульт”, жваво відгукуючись на всі злободенні питання, може обслуговувати громадсько-політичні компанії, й, як гнучка рухлива театральна

одиниця, чудово обслуговує й провінцію, й єврейські колонії — місця, куди ніколи не попадають великі єврейські театри <...> З художнього боку це насамперед театр малих форм — естради. Дотепний злободенний скетч, хореографічні сценки, веселі музично-театральні номери й плюс літмонтаж — ось його стихія» [Там само].

Дві програми поставив Ніколай Фореггер. Перша мала назву «Ройте райтер» («Червона кавалерія»). До неї входили: комедія «Легка кавалерія» (спрямована проти протекціонізму), сценка у загсі «Хапт ніхт» («Не поспішайте»), естрадні куплети «Газетярі», пародійний хор, який висміював провінційну музичну халтуру, хореографічний скетч «Локомотив» (звуконаслідування). Центральним номером була ораторія «Ройтер райтер» (музика З. Заграничного, літмонтаж І. Котляра): «Тут велика емоціональна насиченість, динаміка й напруженість революційного настрою. Фореггер тут зумів з 12 чоловік утворити враження живої рухливої маси», — свідчив рецензент [Там само].

Друга програма — «Міт фایердике рітер» («Розпеченим залізом») вийшла слабкішою. Але й у ній, на думку критиків, були влучні місця: хореографічні куплети «Критикірен» («Критикуємо»), музична сатира «Нітукін меехусім» («Не зважаючи на особистості»), номер «Трудові процеси тоді й тепер» у виконанні Ягоди, хореографічний скетч «На палубі», де Н. Фореггеру вдалося створити яскраве динамічне видовище [Там само].

У березні 1930 р. з'явилася третя програма, складена з творів єврейських письменників І. Фефера, М. Пінчевського, І. Котляра та Д. Криштала. Вона називалась «Бий, бригадо, бий!» і піднімала різні виробничі проблеми [103].

1931 р. репертуар «Гезкульту» налічував кілька вистав синтетичного характеру, де поєднувалися різні сценічні жанри: комедія, сатира, оперета, естрадні номери: «Роте райтер» («Червона кавалерія»), «Штоленер ганг» («Сталевий шлях»), «Темпи», «Шлог-бригадіс» («Ударні бригади»), «Ленін — 5 в 4», «Кадри», «Дурхрайз» («Прорив») тощо. Для театру працювали письменники І. Фефер, Х. Гільдін, А. Вев'юрко, П. Маркіш, А. Каган, І. Котляр, А. Квітко, М. Пінчевський, Д. Кристал, Ф. Сито, І. Добрушин, В. Поляков, М. Левідов, Н. Сурін, І. Веріте, М. Гершензон, Ем. Казакевич. Режисером був Н. Фореггер, музичною частиною завідував композитор З. Заграничний [104].

Протягом двох років колектив тричі вирушав у турне, показавши вистави 140 тисячам глядачів: «Успіх театру полягає в тому, що культурні запити єврейських трудящих зростають кожного дня. Єврейському робітникові



Ніколай Фореггер

обридли різні “Гузики”, “Шульмани” й його тягне до нового слова нашого пролетарського театру. Ударництво, соцзмагання, червона кіннота, ліквідація куркулів як класу, п’ятирічка за 4 роки — такий репертуар театру “Гезкульт” і через такі теми театр користується з великої любові по всіх містах, містечках та селах, де він тільки не перебував», — переконував дописувач «Мистецької трибуни» [105]. Але насправді молодому театру було важко конкурувати з визнаними майстрами єврейської естради, особливо з виконавцями єврейських народних пісень, такими, як Катерина Щербакова, Михайло Епельбаум, Анна Гузік. До того ж, суто агітаційні програми на початку 1930-х не мали успіху в Харкові — глядач їх вже переріс.

Постійні переїзди заважали створенню нового репертуару, тому директор театр А. Люксембург у доповідній записці, адресованій до Правобережного театального тресту, що також містила звіт за 1931 р., просив затвердити такий план подальшої роботи: січень — перша половина лютого — репетиційна підготовка першої програми; друга половина лютого — березень — обслуговування клубів на базі та підготовка другої програми; квітень — липень — обслуговування провінції; серпень — відпустка; вересень — листопад — обслуговування провінції; грудень — обслуговування клубів на базі, підготовка третьої програми. У зв’язку з плінністю кадрів директор також пропонував підвищити ставки акторам та встановити окрему посаду завідуючого художньою частиною. Пропозиції директора були прийняті, театр залишили для підготовчої роботи у Києві до 1 січня 1932 р. [106].

1932 р. колектив театру нараховував двадцять осіб: директор — А. І. Люксембург, адміністратор — П. Мауров, помічник режисера — А. Магід, актори: А. Бідос, Р. Бронштейн, Лерман, М. Фурман, М. Банков, Н. Вернік, А. Клячкін, Б. Ландау, Б. Лернер, Ш. Пояс, К. Рехтман, Г. Цінгер, І. Щербаков, С. Маурова, Р. Руфіна, К. Щербакова, акомпаніатор — С. Бердовська [107]. Поряд з молоддю в театрі успішно працювали представники старшого покоління єврейських акторів, зокрема відома співачка Катерина Щербакова.

Колектив постійно гастролював. Так, наприклад, з 12 до 22 січня 1932 р. «Гезкульт» виступав у Києві, де дав тридцять п'ять вистав у клубах шкіряників, хіміків, харчовиків, освітян [108].

1934 р. дехто з акторів колишнього харківського «ГОСЕТу» (зосібно А. Мерензон, А. Сігаловська, Н. Надіна) перейшли до «Гезкульту», чиєю головною базою остаточно став Харків. Якщо раніше це був виключно театр малих форм, в репертуарі якого превалювали скетчі, літмонтажі, одноактні водевілі, хореографічні номери, то тепер колектив почав роботу над великими спектаклями.

На жаль, «Гезкульт» не «успадкував» приміщення Державного єврейського театру на Харківській набережній (там працював ТРОМ, а пізніше — Будинок народної творчості). «Гезкульту» довелося, як і раніше, репетирувати та грати вистави у клубах (III Інтернаціоналу на вул. Пушкінській, 12, НКВС на вул. Свердлова, 24).

На початку 1930-х робота театру майже не висвітлювалася пресою, тому немає відомостей щодо того, чи виступав він у Харкові.

1936 р. харківська публіка побачила виставу «Гершелє Острополер» за п'єсою Б. Алтера. Героєм цього спектаклю у дусі єврейського народного театру став Гершелє Острополер (Ш. Пояс) — веселий хитрун зі старого містечка, схожий на Ходжу Насреддіна — як і той, він сміявся з багатіїв та допомагав бідним. «Взагалі виконавський склад “Гершелє Острополера” показує себе з доброго боку. Актори мають хороші голоси і дуже ритмічні», — ділився враженнями М. Романовський [109]. Водночас рецензент вказував на деякі істотні недоліки постановки: «Реб Борух, божевільний равін, посідає в ній дуже велике місце. Увесь перший акт дуже розтягнений, як і третій. А другий, присвячений власно витівкам Гершелє, короткий. Авторіві треба було дати більше місця самому Гершелє, адже матеріалу для цього багато. Є, на жаль, в п'єсі і літературна і театральна

дешевка. Але тема часто перебиває усі ці недоліки драматургічного матеріалу» [Там само].

За два роки театр представив новий варіант вистави «Гершелє Острополер» (за текстом М. Гершензона), здійснений С. Вайншельбаумом (він з 1937 р. стояв на чолі театру) під керівництвом О. Крамова. Цього разу роль блазня Гершелє виконала Р. Руфіна. Це була одна з традицій єврейської оперети — ще у 1920-х ролі юнаків грали Клара Юнг і Пепі Літман. Рецензент А. Свідлер хоч і висловлював деякі сумніви щодо того, чи варто було доручати актрисі чоловічу роль, однак, свідчив: «Різноманітний талант Руфіної позначився і на виконанні Гершелє. М'який і добрий Гершелє, який не занепадає духом за найважчих умов життя, представлений артисткою правдиво та переконливо» [110]. А от А. Замятін звернув увагу на особливі прийоми, що їх актриса використала для замальовки провідного характеру вистави: «Гершелє — новий доказ виключної здібності артистки Руфіної перевтілюватися. Створений нею образ народного героя — приваблюючий, дійовий і сильний. Артистка майстерно володіє не досить поширеним в наші часи вмінням використовувати підвищену “дохідливість” до глядача куплетів і танців для поглиблення характеристики зображуваного персонажу» [111].

Водночас А. Замятін дорікав постановникам нестачею у виставі соціальної гостроти. Схоже, С. Вайншельбауму маски італійської комедії дель арте, і він активно використав цю особливість тексту, надавши спектаклю форму карнавального видовища з елементами народної клоунади [Там само].

У згаданій вище статті М. Романовський звертав увагу на складність роботи пересувного колективу та на брак систематичного художнього керівництва «Гезкультом», що заважало театрові втілювати на кону єврейські радянські оперети та фольклорні музично-драматичні вистави. Критик відверто шкодував за традиційним для єврейського театру музично-драматичним репертуаром [109]. На нашу думку, це було пов'язано не лише з тим, що у трупі «Гезкульту» працювало багато музично обдарованих акторів, а й із заниженим художнім рівнем тогочасної радянської драматургії.

Питання художнього керівництва було частково вирішено завдяки запрошеному з Театру російської драми режисеру О. Г. Крамову, котрий опікувався постановками молодняку.

Наступною роботою «Гезкульту» стала «Чаклунка» А. Гольдфадена, поставлена І. Гріншпуном та Я. Кракопольским [112]. Молоді режисери обрали

для вистави про життя штетлу (єврейського містечка) реалістичну стилістику, вдало використавши маленьку сцену клубу імені III Інтернаціоналу. З-посеред загалом цікавих мізансцен рецензент особливо відзначив сцени на ринку та у домівці Бобе Яхне. Постановникам вистави вдалося водночас скористатися з щирості та безпосередності народного мистецтва і досвіду світового театру, провести аналогії між сценою ворожіння Бобе Яхне та «кухнею відьом» з «Фауста» І. В. Гете, усвідомити подібність образу Гоцмаха до образів мольєрівського Скапена та Фігаро з «Севільського цирюльника» П. К. Бомарше.

Згідно з давньою традицією, роль старої чаклунки Бобе Яхне зазвичай грали чоловіки. У виставі І. Гріншпуна та Я. Кракопольського чи не вперше у ролі Бобе Яхне виступила актриса — Ревекка Руфіна: «Руфіна зіграла свою роль з виключною динамічністю, з чудовою мімікою, цільно, правдиво, тонко», — зазначав автор допису А. Свідлер, схвально відгукнувшись й щодо інших виконавців: «Артист Пояс вміло передає образ народного блазня, викликаючи багато доброго, здорового сміху. Сильно й правдиво викриває пройдисвіта Ельокіма артист Клячкін. Артистка Цінгер тепло й щиро подає свою Міреле, але їй треба ще попрацювати над роллю, щоб посилити її трагічне звучання. У артиста Ландау в ролі Маркуса є багато приємного, але він грає свою роль надто під опереткового простака. Артистка Вайнберг вдало передає лукавство мачухи Басі, але в її грі ще мало почуття» [113].

Театр прагнув і до освоєння сучасної драматургії. У травні 1938 р. відбулася прем'єра вистави «Клятва» («Ді швує») за п'єсою І. Снегір'ова, присвячена подіям у революційній Іспанії (режисери І. Гріншпун та Н. Шейнберг). Цю постановку критика схвалила, незважаючи на те, що перша п'єса молодого драматурга була плакатною та дещо схематичною. Головну роль — антифашиста професора Фернадеса — зіграв провідний актор театру Наум Шейнберг. А. Замятін навів цікаві зауваження щодо трактування актором ролі вченого: «Найцінніше в його тлумаченні ролі — це вирішальне відмовлення від модного “олюднювання” професури, риси і рисочки якого можуть затемнити інтелектуальну міць вченого, лишаючи глядачеві тільки чудакуватого оригінала, добродушного бурчуна, велику дитину і т. д. Шейнберг бездоганий в зображенні людини інтелектуальної сили і лише в двох-трьох місцях допустив невинуваті переходи до цілковитої розслабленості» [114]. Рецензент також вважав «вдалою» роботу Р. Руфіної, яка, на йо-



«Чаклунка» А. Гольдфадена. Харківський державний єврейський театр. 1937
Бобе Яхне — Р. Руфіна

го думку, подолала схематизм образу Стелли, дочки Фернандеса. А. Бідос «добре впорався» з роллю фашиста Гехта. Критик особливо відзначив молодих виконавців: актора Мішурата у «відповідальній» ролі Антоніо Лаго, асистента професора та актриси Г. Лев, яка зіграла Едіт. Невдалим, з його точки зору, виявилось оформлення вистави: темряву професорського житла не вдалося протиставити яскравості вуличних сцен, тому, просторове рішення лише додало спектаклю «казематної похмурості» [Там само].

1938 р., після переїзду ТЮГу на вулицю Чернишевського, «Гезкульту» й Театру естради та мініатюр надали приміщення по вул. Свердлова, 22 [115]. До речі, відтоді назва «Гезкульт» поступово зникла з обігу (очевидно, Товариство припинило діяльність), і колектив став іменуватися Харківським державним єврейським театром.

1939 р. А. Замятін у газеті «Соціалістична Харківщина» так охарактеризував пройдений колективом шлях та його перспективи: «Харківський державний Єврейський театр, у минулому — пересувний театр “Гезкульт”, понад 9 років обслуговує Україну, Білорусію. На початку свого існування він майже не відрізнявся від агітаційного колективу, але вже тоді звертав на себе увагу художніми досягненнями» [116]. Серед постановок театру дописувач особливо відзначив «Чаклунку» Гольдфадена, «Клятву» Снегірьова, «Гершеле Острополера» Гершензона. Серед виконавців звер-

нув увагу на провідних акторів театру Н. Шейнберга, Ш. Пояса, А. Клячкіна, Банкова, актрис Р. Руфіну, Юнеско. При цьому критик зауважував, що відсутність власного приміщення довгий час негативно впливала на роботу театру, проте нині, працюючи у приміщенні Театру естради і мініатюр, він отримав можливість ретельніше готувати вистави, граючи їх вісім разів на місяць [Там само].

До свого десятиріччя ХДЄТ мав намір поставити такі п'єси: «Тев'є-молочник» («Тев'є дер мілхкер») Шолом-Алейхема, «Дівчина з Москви» («Дос мейдн фін Москва») Губермана, «Доня» Резніка, «Диво в Дурачешку» М. Лейпцігера. Над цими постановками працювали режисери С. Вайншельбаум, М. Терещенко, Я. Кракопольский, Н. Шейнберг, художники М. Драк, В. Ріфтин, Мотін, З. Вінник, композитор З. Заграничний [Там само].

На ту пору театр працював не тільки у приміщенні по вул. Свердлова, а й на інших майданчиках, зокрема, у листопаді 1939 р. — у Будинку народної творчості на Харківській набережній. Саме тут відбулася прем'єра вистави «Доня» за п'єсою А. Резніка — немудряща комедія про недолюгого американця, переконаного, що все на світі продається. Він приїхав до Країни Рад шукати собі наречену і вхопив облизня від простої дівчини Доні. Критик газети «Красное знамя» вважав, що Кракопольський «не зміг оживити похмуре дітище драматурга». До того ж, Ш. Камінський, Юнеско, Б. Ландау вдалися до непомірного шаржування [117].

Після провалу «Доні» очільник колективу став обережнішим і залучав до репертуару перевірені часом твори дореволюційних авторів, як-от «Менахем-Мендл» за М. Мойхер-Сфорімом, «Міреле Ефрос» Я. Гордіна, «Суламіф» («Шуламіс») А. Гольдфадена, оброблену М. Гершензоном та А. Гусятинським.

«Суламіф» А. Гольдфадена — оперета з псевдоісторичним колоритом — незмінно користувалася успіхом у старому єврейському театрі. Проте тогочасна критика сумнівалася щодо її сприйняття радянським — політично та естетично свідомим — глядачем. Тим не менш, А. Свідлер зазначав: «Але прекрасне режисерське тлумачення молодих постановників тт. Гріншпуна і Кракопольського і міцний акторський персонал зробили хвилюючий спектакль. До того ж добрана ще Гольдфаденом єврейська фольклорна музика в старанній обробці композитора Заграничного яскраво ілюструє всі дії, що відбуваються на сцені. Окремі картини як от: у пустині, ярмарок наречених і фінал, зроблені театром бездоганно» [118].

Критик схвалив Н. Надіну (Авігайль), Г. Лев (Авішаг), Л. Клячкіна (Мануех), Б. Ландау (чабан Овадд), вважавав, що І. Щербаков був недостатньо переконливим у ролі Авішолема, але пальму першості, не зважаючи на окремі недоліки ролі, віддав Цукер: «Артистка Цукер, яка має досить приємний голос і добре володіє словом, показала Суламіф так, як знаємо цей образ із кращих художніх зразків. Щоправда, окремі місця великого драматичного піднесення ще не зовсім вдаються актрисі» [Там само].

Більш вдало театр освоїв сучасний матеріал у комедії «Дівчина з Москви» А. Губермана (грудень 1939 р.). Глядачі побачили веселий життєрадісний спектакль, поставлений С. Вайншельбаумом. Рецензент Г. Слуцький відзначав, що особливу цінність п'єса мала саме для харківського єврейського театру, колектив якого складався головним чином з комедійних акторів. Перед нами — чергова історія про вольову та талановиту людину, яка своїм ентузіазмом захопила мешканців далекої провінції. Саме це сталося з головною героїнею Ріною (Р. Руфіна), яка приїхала у містечко до дідуся. Особливістю вистави було створення Н. Шейнбергом, Ш. Каминським, А. Мерензоном, Ш. Поясом галереї характерних містечкових типів [119].

До ювілею видатного єврейського письменника Шолом-Алейхема було поставлено спектакль «Тев'є-молочник», де головну роль зіграв Н. Шейнберг. Про цю блискучу роботу А. Свідлер писав так: «З числа виконавців цілком заслужено стоїть на першому місці глибокий і чуйний артист Шейнберг, — у великій і складній ролі Тев'є. На кожному кроці чувається щира теплота. Місцями артист буквально заволодіває аудиторією. Особливо це йому щастить тоді, коли Тев'є проводить свою дочку Годл до засланого її чоловіка-революціонера Перчика, і тоді, коли він розказує Бейлке про свою випадкову зустріч з дочкою Хавою, що пішла з дому “з росіянином”» [120].

Підводячи підсумки сезону 1939/1940 рр. рецензент газети «Соціалістична Харківщина» Г. Михайлов відзначав такі роботи театру, як музична комедія «Чотири весілля, або Аршин мал алан» У. Гаджибекова, «Бабуся Двойра» за п'єсою Н. Карельскої в обробці М. Хащеватського (режисер Н. Шейнберг). Наступного сезону глядачі мали побачити «Кривавий жарт» Шолом-Алейхема, «Сирітку Хасю» Я. Гордіна та три одноактні комедії єврейського радянського драматурга О. Гольдеса. Театр прагнув вийти за рамки суто національного репертуару — до постановки намічалася п'єса «Дон Хіль Зелені Штані» Тірсо де Моліни. Колектив збирався вліт-

ку гастролювати у містах та містечках Західної України, а восени — знову повернутися до Харкова, де, як і раніше, не мав власного приміщення [121].

У жовтні 1940 р. театр випустив чергову прем'єру — музичну комедію «Дос зексте вайб» («Шоста дружина») Б. Юнгвіця у переробці М. Талалаєвського, де висміювались користолюбство, чванство, егоїзм. Поставив виставу режисер Я. Кракопольський, музику написав композитор Л. Блех. А. Замятін писав: «Фігура “шостої дружини”, жінки з народу Двойри, кмітливої, вмючої віддано і ревниво любити і палко ненавидіти, займе місце в ряду кращих творень артистки Руфіної. Щире почуття до Мотьки, лукавство у відношенні до Кізлера набули у виконанні Руфіної гострої виразності. Тільки почуття міри допомогло артистці уникнути серйозної небезпеки впасти в шарж при зображенні удавано сварливої Двойри у 3-й дії. Артистка володіє мистецтвом проникливого виконання арій-куплетів. Не можна не відмітити також її легкого і запального танцю». Рецензент відзначив також роботу Н. Шейнберга у ролі самодура Кізлера, актриси Гершгорн у ролі Рохеле та Б. Ландау в ролі Мотьки [122].

У репертуарі з'являлися «старі» мелодрами. У листопаді публіці представили знамениту «Хасю-сирітку» Я. Гордіна. Щоправда, наголошував рецензент, це була не сентиментальна історія про пропащу сирітку, але про бідачку, яку довів до самогубства «потворний суспільний устрій». Критик відзначає гру Руфіної — виконавиці головної ролі: наївної, довірливої служниці, яку звабив хазяйський син. Успіху вистави сприяла гра Н. Шейнберга в ролі спокусника Володимира та вдале виконання актрисою С. Цукер ролі Кароліни Трахтенберг. Спектакль поставив Самуїл Вайншельбаум: «Впевнена рука цього майстра позначилась як в загальній інтерпретації твору, що надала задовольняюче сучасним вимогам реалістичне звучання п'єсі, яка в автора грішила натуралізмом, так і в обробці окремих сцен» [123].

У січні 1941 р. на кін вийшов спектакль «Ді дорфіше хасене» («Сільське весілля») за п'єсою П. Гіршбейна «Гріне фельдер» («Зелені лани»). Це — лірична комедія, яка розповідає про кохання сільського вчителя та простої дівчини Ціне. А. Замятін дорікав режисеру Вайншельбауму дещо «штучною» постановкою, але цей недолік надолужувала гра акторів [124].

Наступного місяця глядачі побачили ще одну прем'єру — виставу «Йоселе» за оповіданням Я. Дінезона про здібного хлопчика з бідної родини, який зазнав знущань з боку розбещених дітей багатіїв. Матір

Йоселе Хієну зіграла Р. Руфіна, сильно та пристрасно показавши горе жінки, яка втратила дитину. Актриса-травесті А. Сігаловська у непростій ролі Йоселе зуміла передати переживання покинутої дитини. А. Ротман (купець Шлоймеле), С. Цукер (його дружина Шейнделе) та Г. Лев (їхній син Лейбеле) створили живі портрети членів потворної родини містечкових багатіїв — самовдоволених і вульгарних [125].

Наприкінці березня ХДЄТ повернувся з гастрольної подорожі містами Донбасу. У квітні 1941 р. театр узявся до роботи над новою виставою — музичною комедією харківського драматурга М. Г. Берггольца «Цузогн ун ліб гобн кост ніт кайн гельд» («Обіцяти — не гроші витратити»), яку ставив І. Гріншпун, музику писав З. Заграничний, на заголовну роль Естер була призначена Р. Руфіна. Прем'єра передбачалася наприкінці місяця [126].

Між тим, над театром поступово згущалися хмари. Це було пов'язано насамперед із державною політикою у галузі культури, скерованої на поступове згортання діяльності національних мистецьких об'єднань. Єврейські театри в Україні припиняли діяльність, починаючи з 1939 р.: у Києві закрилися єврейський театр ляльок та ТЮГ.

Репресії дійшли й до Харківського пересувного єврейського театру, який обслуговував не тільки Харків та область, а й територію всієї України. Як не дивно, саме це стало приводом ліквідувати колектив. У доповідній записці ЦК КП(б)У вказувалося, що театр не має у Харкові постійної бази та працює у місті лише три місяці на рік, а культурні потреби єврейського населення задовольняють гастролери (Московський державний єврейський театр, Білостоцький єврейський театр мініатюр і естради, Ленінградський театр єврейської оперети). Крім того, закриття аргументувалося необхідністю скорочення дотацій на утримання пересувних театрів у зв'язку з їхньою нерентабельністю. Відак пропонувалося розформувати Харківський єврейський театр, а декого з провідних акторів «прикріпити» до Держестради [127].

Можливо, саме з цими подіями пов'язана «Пояснювальна записка», прикладена до звіту про роботу театру у 1940 р. В ній був коротко окреслений шлях театру та зроблена спроба довести, що театр дійсно потрібен єврейській аудиторії: «У перші роки свого існування театр культивував малі форми, а з 1934 р. перейшов до вистав комедійного жанру. Перейти від малих форм до великих вистав було дуже важко для колективу, який виховувався на агітплакаті, ораторії, масовому співі й танці. Першим нам допо-

міг знайти правильний ключ до вирішення нового для нас жанру народний артист УРСР О.Г. Крамов, котрий впродовж двох років зробив три постановки (“Чужа дитина” Шкваркіна, “Благочестива Марта” Тірсо де Молини та “Чаклунка” Гольдфадена). Робота режисера О.Г. Крамова дала дуже хороші результати, оскільки репетиції та підготовка вистав проходили у плані студійної роботи <...> Відсутність комедій, що зазвучали б добре на єврейській сцені, позначається на творчому рості театру. Зроблений нами експеримент постановкою вистави “Аршин мал алан” Ташера Гаджибекова повністю удався. Тримаючись накресленої лінії, театр має у своєму репертуарі нині цілий ряд комедій, а саме: “Гершеле Острополер”, “Аршин мал алан”, “Бабе Двойре” (радянська тематика), “Доня”, “Дівчина з Москви”, “Дідусь та онука” (радянська тематика), “Чаклунка”, “Шоста дружина”, “Ді дорфіше хассене” (“Гріне фельдер”)» [128]. Далі йшлося про те, що репертуарний план 1940 р. виконаний повністю, а з шести запланованих нових вистав здійснено — п’ять. Недовиконання плану керівництво театру пояснювало тим, що у січні 1940 р. у Будинку народної творчості не працювало опалення та освітлення [Там само].

Адміністрація театру зробила ще одну спробу врятувати його — звернулася до можновладців з проханням перевести колектив на госпрозрахунок [129]. Постановою № 1125 Виконавчого комітету Харківської обласної Ради депутатів трудящих від 18 липня 1941 р. театр був переведений на повний госпрозрахунок [130].

Зараз важно уявити, якою була б подальша доля театру, якби не початок Великої Вітчизняної війни, що застав театр у Проскурові. З великими труднощами колективу вдалося повернутися до Харкова.

15 серпня 1941 р. театр показав останню виставу — комедію «Цу зогн ун либ гобн», де брали участь Руфіна, Мерензон, Цукер, Ландау та інші актори [131].

З Харкова трупа виїхала спочатку до Тбілісі, а потім — до Середньої Азії (до Самарканду, пізніше — до Ташкенту), де в той скрутний час перебувало багато евакуйованих євреїв. У 1942–1943 рр. театр показав такі вистави, як «Гріне фельде» П. Гіршбейна, «Естер» М. Берггольца, «Гершеле Острополер» М. Гершензона, «Цвай кунілемлех» А. Гольфадена, «Аршин мал алан» У. Гаджибекова, поставлені С. Вайншельбаумом [132, с. 82]. Виставою «25 років» театр відсвяткував 25-річний ювілей Радянської України (1943). В сезоні 1943/1944 рр. глядачі побачили спектаклі «Стемпеню» (ре-

жисер І. Міндлін), «Блукаючі зірки» (режисер С. Вайншельбаум), «200 000» (режисер С. Вайншельбаум) за Шолом-Алейхемом, «Чекай на мене» К. Симонова (режисер Л. Меєрсон) та ін. [132, с. 83]. Оформлення до всіх створив В. Ріфтин.

1945 р. були об'єднані харківський та одеський єврейські театри. Художнім керівником театру у 1945–1946 рр. був С. Вайншельбаум, у 1947 р. — Е. Лойтер [132, с. 89]. У репертуарі значилися «Люди» та «Тев'є-молочник» за Шолом-Алейхемом, «Клятва» І. Добрушина, «Овеча криниця» Лопе де Вега, «Чаклунка» А. Гольдфадена. Особливий успіх мала вистава «Фрейлехс» («Радість»), яку поставив Е. Лойтер [132, с. 92].

Під час війни та у перші повоєнні роки до єврейського театру приходила публіка нового покоління, яка не розмовляла єврейською, бо давно відірвалися від свого національного коріння. Але єврейський театр залишався практично єдиним місцем, де люди могли висловити національні почуття. Відтак, театри набували значення національних центрів, що влада помітила одразу і вдалася до чергових політичних репресій.

Об'єднаному одесько-харківському колективу після війни не дозволили працювати ні в Одесі, ні у Харкові. У січні 1948 р. його базували у м. Балта Одеської області, але театр так і не зміг розпочати роботу [132, с. 96]. Через рік частина акторів влилася до філії Київського єврейського театру, який 1949 р. також був закритий [39, с. 157]. Так закінчилась історія єврейського театру у Харкові.

Література

1. Миндлин А. История «процентных норм»: Ограничения в общем образовании евреев в XIX — начале XX вв. // Корни. — 2003. — № 20. — режим доступа: <http://amindlin.narod.ru>.
2. Театр // Южный край. — 1916. — 13 февраля.
3. Еврейское литературно-художественное общество // Жизнь. — 1918. — 26 февраля.
4. Биневиц Е. Еврейский театр в С. ССР. Первый государственный театр // Народ мой. — 2007. — 30 июля (№ 14). — Режим доступа: <http://www.jew.spb.ru>.
5. Райт. Еврейский театр: Открытие сезона // Южный край. — 1918. — 24 сентября.
6. А. М-ин. Еврейский театр // Южный край. — 1918. — 26 сентября.
7. И. Т. [Исаак Туркельтауб]. Унзер Винкль // Театральный журнал. — 1918. — № 3 (27 октября).

8. А. Г-ин. Еврейский театр // Южный край. — 1918. — 2 октября.
9. Театр // Южный край. — 1918. — 3 октября.
10. Рафальский М. Наши чайния // Театральный журнал. — 1918. — № 2 (20 октября).
11. А. М-ин. Унзер Винкль // Южный край. — 1918. — 6 ноября.
12. Н. Унзер Винкль // Театральный журнал. — 1918. — № 5 (3 декабря).
13. Н. Унзер Винкль: «Доктор Кон» // Театральный журнал. — 1918. — № 7 (22 декабря).
14. Театр «Унзер Винкль» // Театральный вестник. — 1919. — № 10 (23–25 мая). — с. 4–5.
15. В театре «Унзер-Винкль» // Театральный вестник. — 1919. — № 17 (14–17 июня).
16. Театр «Унзер Винкль» // Театральный курьер. — 1919. — № 7 (8–10 октября).
17. Верич. Еврейский театр «Унзер Винкль»: «А фарварфенер винкль» П. Гиршбеина // Театральные известия. — 1920. — № 2 (16 апреля). — с. 8–9.
18. Рафальский М. Еврейский театр // Советский театр. — 1930. — № 3–4. — с. 12–14.
19. Эвенлев М. Нэп захлестывает еврейскую сцену // Календарь искусств. — Х., 1923. — № 4 (31 января). — с. 13–14.
20. Гур-к. Еврейский театр: «Мысль» Л. Андреева // Художественная жизнь. — 1922. — № 1 (декабрь).
21. І. Т-ауб [Ісаак Туркельтауб]. Єврейський театр: «Політсатира» // Вісті ВУЦВК. — 1925. — 4 січня.
22. Гастроли еврейской труппы // Театральные известия. — 1922. — № 2 (12–17 января).
23. Туркельтауб И. «Дер дыбук» С. Ан-ского // Пролетарий. — 1923. — 1 мая.
24. Туркельтауб И. «Дигановим» («Воры»), драма в 3 д. Ф. Бимко // Пролетарий. — 1923. — 8 мая.
25. Эвенлев М. Кунст-Винкл: «Дер фремдер» («Чужой») — драма Я. Гордина в 4 действиях // Пролетарий. — 1923. — 10 мая.
26. Эвенлев М. Гастроли еврейской труппы Р. Заславского // Пролетарий. — 1923. — 25 октября.
27. Туркельтауб І. Гастролі Московського державного єврейського театру: «200 000» // Вісті ВУЦВК. — 1925. — 14 травня.
28. Жигела Ю. Гастроли ГОСЕТа: «Колдунья» // Коммунист. — 1925. — 16 мая.
29. Туркельтауб И. Харьков: хроника // Жизнь искусства. — 1925. — № 26.
30. Єврейська робітничка студія-театр // Вісті ВУЦВК. — 1921. — 28 травня.

31. Балтер А. Клуб III Интернационал: «Малкес» или «Горит Восток» // Пролетарий. — 1924. — 17 октября.
32. Туркельтауб І. «Чуєш, Москва?»: До вистави в клубі III Інтернаціоналу // Вісті ВУЦВК. — 1924. — 25 квітня.
33. Байков И. По рабочим клубам // Театральная газета. — 1924. — 20–26 мая (№ 18).
34. І. Т. [Ісаак Туркельтауб]. Клуб III Інтернаціонала: «Хахомім» // Вісті ВУЦВК. — 1925. — 20 травня.
35. Об организации еврейского театра // Государственный архив Харьковской области (далее — ГАХО). — Ф. Р-845; п. 2; ед. хр. 327; л. 180.
36. Р-ський. До відкриття єврейського театру // Нове мистецтво. — 1925. — № 5 (1–8 грудня).
37. Бару Г. Євдержтеатр: До відкриття // Нове мистецтво. — 1925. — № 6.
38. Правда історії: Діяльність єврейської культурно-просвітницької організації «Культурна Ліга» у Києві (1918–1925): зб. документів і матеріалів / уклад. М. О. Рибаків. — К., 2001. — 206 с.
39. Лоев М. Украденная муза: Воспоминания о Киевском государственном еврейском театре имени Шолом-Алейхема. Харьков — Киев — Черновцы, 1925–1950. — К., 2003. — 247 с.
40. Єврейський держтеатр // Вісті ВУЦВК. — 1925. — 5 листопада.
41. Туркельтауб І. Відкриття Державного єврейського театру: «Пурім-шпіль» // Вісті ВУЦВК. — 1925. — 9 грудня.
42. Уразов І. Державний єврейський театр: «Пурім Шпіль» // Нове мистецтво. — 1925. — № 7 (15–22 грудня).
43. Уразов І. Державний єврейський театр: «Ін брен» Данієля і Лойтера // Нове мистецтво. — 1925/1926. — № 9 (грудень–січень).
44. Туркельтауб І. Державний єврейський театр: «Ін брен» // Вісті ВУЦВК. — 1926. — 15 січня.
45. Туркельтауб І. Шляхи Харківського Державного Єврейського театру // Нове мистецтво. — 1926. — № 3.
46. Жаткин П. Ж. «Трагедия обманутого народа» // Пламя. — 1926. — № 9–10.
47. Бєсїда про роботу єврейського держтеатру // Вісті ВУЦВК. — 1926. — 3 березня.
48. Волховський В. «Цвей Кунилемлех»: Єврейський держтеатр // Нове мистецтво. — 1926. — № 18 (4 травня).
49. Єврейський держтеатр: З розмови з завідателем художньою частиною театру режисером Е. Лойтером // Вісті ВУЦВК. — 1926. — 19 серпня.

50. Жаткін П. Початок сезону в Держєвтеатрі: «Койменкерер» // Нове мистецтво. — 1926. — № 24 (19 жовт.).
51. Волховський В. «Ін дер голденер медіне»: Державний єврейський театр // Нове мистецтво. — 1926. — № 32 (груд.).
52. Альцест. Госет: «Ін дер гольденер медіне» // Известия Одесского окружкама КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 10 декабрия.
53. Волховський В. «Загмук»: Державний Єврейський Театр // Нове мистецтво. — 1927. — № 6. — с. 10–11.
54. Шевченко Й. «Загмук» А. Н. Глебова: Єврейський держтеатр // Комуніст. — 1927. — 6 лютого.
55. Автор про постановку «Загмук» в Держєвтеатрі: з бесіди з А. Глебовим // Нове мистецтво. — 1927. — № 7.
56. Хроника // Нове мистецтво. — 1927. — № 8.
57. Мистецька хроніка: Гастроли Харківського Єврейського Держтеатру у Винниці // ВВК. — 1927. — 14 квітня.
58. И. Кр. Гастроли Госета Украины: «Загмук» // Известия Одесского окружкама КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 8 апреля.
59. И. Кр. Гастроли Госета Украины: «Цвей кунилемлех» // Известия Одесского окружкама КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 13 апреля.
60. Крути И. Гастроли Госета Украины: «Пурим-шпиль» // Известия Одесского окружкама КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 16 апреля.
61. И. Кр. Гастроли Госета Украины: «Шабсе-Цви» // Известия Одесского окружкама КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 19 апреля.
62. Крути И. Гастроли Госета Украины: «Ін брен» // Известия Одесского окружкама КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 23 апреля.
63. И. Кр. Госет Украины: «Розита» // Известия Одесского окружкама КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 30 апреля.
64. Эмбе. Гастроли Госета Украины // Театральний тиждень. — 1927. — № 12 (16 квітня).
65. Чествование Госета Украины // Известия Одесского окружкама КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 19 апреля.
66. Еврейская госдрама в зимнем сезоне // Известия Одесского окружкама КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 2 августа.
67. Альцест. К открытию Госета // Известия Одесского окружкама КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 12 октября.
68. Маркиш П. Сезон Госета // Известия Одесского окружкама

- КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 14 октября.
69. М. Б. Госет: «Пурим-шпиль». «Ристократы» // Известия Одесского окружкома КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 28 октября.
70. Одесские театры в дни торжеств: Наши беседы: т. Лойтер (Госет) // Театр. Клуб. Кино. — 1927. — № 19.
71. Евгеньев. Госет Украины: «Юнген» Э. Фининберга // Известия Одесского окружкома КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 23 ноября.
72. Эмбе. Госет Украины: «Бабеф» // Известия Одесского окружкома КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1927. — 30 декабря.
73. Еврейский театр // Известия Одесского окружкома КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1928. — 25 марта.
74. Иванов В. ГОСЕТ: политика и искусство, 1919–1928—М., 2007. — 464 с.
75. Режиссура в ГОСЕТе УССР // Харьковский пролетарий. — 1928. — 1 августа.
76. М. Пав. Державний єврейський театр у 1928–1929 році // Вісті ВУЦВК. — 1928. — 19 вересня.
77. Предстоящий сезон в ГОСЕТе УССР // Харьковский пролетарий. — 1928. — 27 июля.
78. К постановке «Американер Гетер»: беседа с режиссером М. Норвидом // Харьковский пролетарий. — 1930. — 9 октября.
79. Романовский М. Открытие Еврейского государственного театра: «Американер Гетер» («Американские боги») // Харьковский пролетарий. — 1928. — 12 октября.
80. М. Пав. Державний єврейський театр: «Американські боги» // Вісті ВУЦВК. — 1928. — 13 жовтня.
81. Обслідування Державного Єврейського театру // Вісті ВУЦВК. — 1929. — 17 січня.
82. Альцест. «Цвай кунілемелех»: Госет України // Известия Одесского окружкома КП(б)У, Окрисполкома и ОСПС. — 1929. — 10 марта.
83. Л-т. Здоровый рост // Вечерние известия. — 1929. — 31 марта.
84. Евенлев М. Державний єврейський театр: «Гірш Леккерт» // Радянський театр. — 1929. — № 4–5.
85. Хроніка: Єврейський держтеатр // Радянський театр. — 1929. — № 4–5.
86. Єврейський державний театр // Комуніст. — 1929. — 29 серпня.
87. Романовский М. Государственный еврейский театр: «Барг Аруф» («В гору») // Харьковский пролетарий. — 1930. — 10 января.
88. В державному єврейському театрі // Радянський театр. — 1930. — № 1–2. — с. 108–109.

89. Любомирський О. Єврейська радянська драматургія // За марксо-ленінську критику. — 1934. — № 6. — с. 39–49.
90. П'ятирічний ювілей творчої роботи Державного єврейського театру // Радянський театр. — 1931. — № 1–2.
91. Відгоф М. На нових шляхах: Ширше дорогу молодняку // Театральна декада. — 1931. — № 1 (листопада). — с. 7–8.
92. «Юліс» // Театральна декада. — 1931. — № 1 (листопада). — с. 12–13.
93. Зимовий сезон Державного єврейського драматичного театру // Вісті ВУЦВК. — 1932. — 3 жовтня.
94. Глядач. «Кадри» на сцені Держєвтеатру // Мистецька трибуна. — 1931. — № 9. — с. 8–9.
95. Державний єврейський театр // Театральна декада. — Х., 1933. — с. 3, 25–26.
96. Всеукраїнський державний єврейський драматичний театр // Комуніст. — К., 1934. — 18 серпня.
97. Рыбаков М. О деятельности еврейской культурно-просветительной организации «Культурная Лига» в Киеве (1918–1925) // Матеріали ІХ міжнародної наукової конференції «Доля єврейської духовної та матеріальної спадщини в ХХ столітті», 28–30 серпня 2001 р. — Режим доступу: <http://www.judaica.kiev.ua>.
98. До Харківського округового виконавчого комітету // Державний архів Харківської області (далі — ДАХО). — Ф. № Р-845; оп. 2; спр. 757; л. 1.
99. Грудина Д. Десять років Робмису // Радянський театр. — 1929. — № 4–5 (грудень-листопад). — с. 7–11.
100. Рыбаков М. Трагедія в житті і на сцені: Єврейський театр на Україні — історія, проблеми, сьогодення // Вітчизна. — 1991. — № 12. — с. 167–173.
101. Т. Надо поддержать театр малых форм «Гезкульт» // Харьковский пролетарий. — 1930. — 4 февраля.
102. Ю. Р-н. Постави театру «Дезкульт» // Вечірнє радіо. — 1929. — 14 серпня.
103. Новая программа театра «Гезкульт» // Харьковский пролетарий. — 1930. — 5 марта.
104. Всеукраїнський єврейський пересувний театр малих форм «Гезкульт» // Мистецька трибуна. — 1931. — № 3.
105. Сто сорок тисяч: Всеукраїнський єврейський пересувний театр малого кону «Гезкульт» // Мистецька трибуна. — 1931. — № 4.
106. Краткая докладная записка директора театра «Гезкульт» // ГАХО. — ФР-4488; оп. 1; д. 1; л. 34–34об.
107. Ведомость выплаты зарплаты // ГАХО. — ФР-4488; оп. 1; д. 3; л. 5.

108. Докладная // ГАХО. — ФР-4488; оп. 1; д. 1; л. 13.
109. М.Р. Гастролі театру «Гезкульт»: «Гершеле Острополер» // Соціалістична Харківщина. — 1936. — 2 лютого.
110. Свідлер А. «Гершеле Острополер» в театре «Гезкульт» // Харьковский рабочий. — 1938. — 28 апреля.
111. Замятін А. Яскравий, культурний спектакль: «Гершеле Острополер» в Харківському єврейському театрі // Соціалістична Харківщина. — 1939. — 5 березня.
112. «Колдунья» в «Гезкульті» // Соціалістична Харківщина. — 1937. — 3 лютого.
113. Свідлер А. «Колдунья» в театрі «Гезкульт» // Соціалістична Харківщина. — 1937. — 16 березня.
114. А.З. «Клятва» («Дішвує») в театрі «Гезкульт» // Соціалістична Харківщина. — 1938. — 30 травня.
115. Гавриленко В. Театри Харкова в новому сезоні // Соціалістична Харківщина. — 1938. — 2 жовтня.
116. Замятін А. Спектаклі Харківського державного єврейського театру // Соціалістична Харківщина. — 1939. — 15 лютого.
117. Костров А. Незавершений спектакль: «Доня» Л.Резника в Харьковском еврейском государственном театре // Красное знамя. — 1939. — 18 ноября.
118. Свідлер А. «Шуламис»: Нова постановка в Харківському державному єврейському театрі // Соціалістична Харківщина. — 1939. — 11 квітня.
119. Слуцкий Г. Спектакль о советской девушке: «Девушка из Москвы» в Еврейском театре // Красное знамя. — 1939. — 28 декабря.
120. Свідлер А. «Тев'є дер мілхікер»: Прем'єра в Харківському єврейському державному театрі // Соціалістична Харківщина. — 1939. — 21 квітня.
121. Михайлов Г. Підсумки сезону в Харківському державному Єврейському театрі // Соціалістична Харківщина. — 1940. — 5 червня.
122. Замятін А. «Шоста дружина» в Харківському державному єврейському театрі // Соціалістична Харківщина. — 1940. — 29 жовтня.
123. Замятін О. «Хася-сирітка»: П'єса Я.Гордіна в Харківському державному Єврейському театрі // Соціалістична Харківщина. — 1940. — 24 листопада.
124. Замятін А. «Сільське весілля»: Прем'єра в Харківському державному єврейському театрі // Соціалістична Харківщина. — 1941. — 22 січня.
125. Слуцкий Г. Спектакль социального гнева: «Йоселе» в Харьковском еврейском театре // Красное знамя. — 1941. — 2 марта.
126. Люксембург М. В еврейском театре // Красное знамя. — 1941. 16 апреля.

127. Про ліквідацію пересувного єврейського театру: Постанова Виконавчого комітету Харківської обласної Ради депутатів трудящих від 18 червня 1941 р.: проект // ДАХО. — ФР-3858; оп. 2; д. 326; арк. 70–70об.
128. Объяснительная записка Харьковского государственного передвижного еврейского театра к годовому отчету театра за 1940 г. // ГАХО. — ФР-4784; оп. 1; ед. хр. 8; л. 100–104.
129. В Харьковский обл. исполком Советов депутатов трудящихся: Докладная записка // ГАХО. — ФР-3858; оп. 2; д. 326; л. 69–69об.
130. Про ліквідацію колгоспного театру ім. І. Франка та перевод єврейського пересувного театру на повний госпрозрахунок: Постанова виконкому Харк. Обл. ради трудящих від 18 липня 1941 року // ДАХО. — ФР-3858; оп. 2; д. 326; арк. 65.
131. «Цу зогн ун либ гобн»: Новая музыкальная комедия в Харьковском Государственном еврейском театре // Красное знамя. — 1941. — 14 августа.
132. Вексельман М. Еврейские театры (на идиш) в Узбекистане: 1933–1947. — Иерусалим, 2005. — 200 с.
133. Смирнова Н. Еврейский театр / История советского драматического театра: в 6 т. — Т. 5. — М.: Искусство, 1969. — с. 665–682.

Автори

- Баканурський Анатолій (1951–2016) — доктор мистецтвознавства, професор (Одеса)
- Бевзюк-Волошина Лілія — театрознавець, начальник відділу інформаційного забезпечення та комунікації Національної спілки театральних діячів України (Київ)
- Білик Анна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну Херсонського національного технічного університету (Херсон)
- Гарбузюк Майя — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету ім. Івана Франка (Львів)
- Гринишина Марина — доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, завідувачка відділу театрознавства Інституту проблем сучасного мистецтва Національної Академії мистецтв України (Київ)
- Максименко Світлана — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету ім. Івана Франка (Львів)
- Мелешкіна Ірина — театрознавець, заступник директора з наукової роботи Державного Музею театального, музичного та кіномистецтва України (Київ)
- Полякова Юліана — театрознавець, головний бібліограф науково-бібліографічного відділу Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна (Харків)
- Раєвська Юлія — науковий співробітник відділу театрознавства Інституту проблем сучасного мистецтва Національної Академії мистецтв України (Київ)

Зміст

Вступ. *Віктор Сидоренко*. 5

Російський театр

Харківська антреприза Ніколая Синельникова (1886–1925). <i>Марина Гринишина</i>	9
Харківський державний академічний російський драматичний театр ім. О. С. Пушкіна (1933–2014). <i>Марина Гринишина</i>	27
Київський драматичний театр «Соловцов» (1891–1919). <i>Марина Гринишина</i>	45
Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки (1926–2014). <i>Марина Гринишина</i>	141
Одеська російська драматична антреприза (1846–1919). <i>Анна Білик</i>	335
Одеський академічний російський драматичний театр (1926–2014). <i>Анатолій Баканурський</i>	381

Польський театр

Польський театр у Києві (1906–1938). <i>Юлія Раєвська</i>	439
Польський театр у Львові (1900–1945). <i>Майя Гарбузюк</i>	463
Польський театр в австрійському Львові (1900–1918)	463
Польський театр у Львові періоду Польської Республіки (1918–1939)	513
Польський театр у Львові періоду Другої світової війни (1939–1945)	555
Львівський Польський Народний театр (1958–2014). <i>Світлана Максименко</i>	565

Єврейський театр

Єврейський театр у Києві (1876–1950). <i>Ірина Мелешкіна</i>	591
Єврейський театр у Харкові (1915–1945). <i>Юліана Полякова</i>	659
Єврейський театр в Одесі (1876–1949). <i>Анатолій Баканурський</i>	717
Єврейський театр у Львові (1880–1948). <i>Марина Гринишина</i>	749

Німецький театр

Німецький театр в Одесі (1925–1940). <i>Анатолій Баканурський</i>	779
«Німецька сцена» у Києві (1918–1919). <i>Лілія Бевзюк-Волошина</i>	789

Інші національні театри

Кримськотатарський театр (1901–2014). <i>Марина Гринишина</i>	799
Угро-руський театр (1920–1941). <i>Марина Гринишина</i>	821
Угорський театр (1952–2013). <i>Лілія Бевзюк-Волошина</i>	832
Грецький театр (1932–1938). <i>Марина Гринишина</i>	851
Циганський театр (1924–2017). <i>Лілія Бевзюк-Волошина</i>	869

Іменний покажчик	894
Покажчик вистав	928

Автори	973
------------------	-----