

Елена Толстая (Иерусалим)

АКИМ ВОЛЫНСКИЙ И ЕГО ЕВРЕЙСКИЙ ЦИКЛ

Аким Волынский (псевдоним Хаима Флексера, 1863-1926) начинал писать в русско-еврейской журналистике в 1880-х гг. За три года до смерти (а умер он в 1926), Волынский написал несколько ярких статей на еврейские темы, две из которых, посвященные театру «Габима», он опубликовал в газете «Жизнь Искусства», где заведовал отделом балета. В них говорилось о еврействе и о еврейском народе — говорились вещи беспрецедентные, по крайней мере на русском языке. Эти статьи «Габима» возила с собой как бесценный талисман и привезла их с собой в Эрец Исраэль.

В промежутке между скромным дебютом в еврейской журналистике и поздним увлечением еврейской темой располагалась вся его жизнь, и главным событием ее был уход в русскую журнальную критику, куда Волынский перенес те же самые темы, о которых он заявил еще в критике русско-еврейской.

Общий рисунок выглядел так: основные свои идеи он порождает еще на стадии еврейской, развивает их в критике русской, а под конец применяет их опять к материалу еврейскому. Первой такой его идеей был отказ от универсального идеала во имя духовного и физического возрождения своего народа, точнее — внедрение в русскую литературу объединяющих духовных и философских идеалов вместо разъединяющих партийно-политических. Об этим писали бывшие еврейские народники, после трагедии царевубийства, волны погромов и ужесточения отношения властей к евреям повернувшиеся к своим национальным ценностям. Это и была так называемая переоценка ценностей. Благодаря Волынскому с Мережковским канон русской литературы возглавляют Пушкин, Толстой и Достоевский, а не другие писатели. Именно благодаря статьям Волынского в литературу были возвращены поздний Гоголь и Лесков. Однако Волынский не был признан современниками, а постоянно подвергался гонениям, и справа, и слева, причем переносил их стойчески. В начале века идеи, с которыми он начинал свою работу, наконец, возобладали — вышел сборник «Проблемы идеализма» Бердяева и Булгакова, в основном переписывавший Волынского, но без ссылок на него. Волынский остался в полном одиночестве. На рубеже веков он создал цикл работ по Достоевскому — его *opus magnum* в русской литературе — и ушел из нее в театр.

Его литературная критика отличается удивительной цельностью, при том, что борется он на два фронта сразу: как против моды, имморализма, субъективности и чувственности, то есть против декадентства, так и против тенденции, «быта», анекдота и языкового трюкачества, то есть против натурализма. Натурализму, мелкотравчатому, «кустарному», душевному (но не духовному) и декадентству, в котором смешано здоровое с больным и духовное с низменным, он противопоставляет свой фантом чисто духовного искусства. Он ищет спиритуальные горизонты для русской литературы — ему потребно «незыблемое философское мирозерцание, способное спасти от растлевающего влияния текущих мелочей. На современный взгляд, «незыблемая философия» — очень странное сочетание, и вскоре мы пойдем, в чем тут дело.

Но чисто «духовного искусства» нет ни у Толстого, ни у Достоевского, хотя Достоевский — это путь к искусству будущего; может быть, оно просвечивает на миг у позднего Чехова. Волынский ищет духовного искусства в византийской и русской религиозной живописи. Он борется против натурализма и в театре, пытается бороться с Художественным театром, а с другой стороны, выступает и против Мейерхольда, которого считает декадентским извращением театра. Наконец, он обращается к литургическим основам театра, и находит искомое чисто духовное искусство в балете. Танец для Волынского станет не чем иным, как реальным, практическим преображением плоти духом.

Все это происходит на фоне расцвета искусства символизма – предреволюционной элитной культуры с ее «стихийной», «бессознательной» доминантой, с чисто романтической жадой падения, растворения в природе, массе, хаосе, то есть жадой гибели. Волынский же воспевает ясность, рациональность, «гармоничность», проповедуя отказ от всех бессознательных, случайных элементов в искусстве. Однако и в журнале «Аполлон», выступающем со сходной программой, он не ужился с Вячеславом Ивановым. Работает Волынский в балетной критике и только в 1916 г. возвращается в литературу – ему дают критико-библиографический отдел в «Биржевых ведомостях», и он немедленно начинает печатать там Шкловского и Эйхенбаума – будущих русских формалистов. После революции эмигрировать ему не удастся. Но зато он впервые окружен почетом и всеобщим поклонением. Именно в разгар этой нэповской эйфории, в 1923 г., Волынский и пишет свой еврейский цикл. Идиллия, однако, длится недолго – уже к 1925 г. его вытесняют и из газеты, и из балета, и сердце не выдерживает.

Главная же идея его та, что Ницше не прав. Начиная с середины 1890-х гг. «дионисийским» экстазам Ницше он пытается найти противовес в экстазах новых, «аполлинических», целиком светлых, и борется против всякого «падения» и «отпадения»: в язычество, в варварство, в национализм, в консерватизм. То же самое касается Фрейда. Он знакомится с немецкими интеллектуалами и узнает о теории психоанализа. Его цикл статей о Достоевском представляет собой психоанализ навыворот, исходящий из веры в доброкачественность и «моральность» бессознательных основ человеческого бытия. Именно бессознательное оказывается по его мысли ориентировано по оси добра и зла, именно бессознательным человек связан с Богом – бессознательная душа Раскольникова мешала убивать его больному злему разуму. Душевные болезни у героев Достоевского – Ставрогина, Ивана Карамазова – как и у Фрейда, проистекают из конфликта между уровнями психики, только конфликт понимается наоборот: бунтуют не загнившие примитивные стадии, противящиеся рациональным уровням, а здоровые жизненные бессознательные основы, не подчиняющиеся заблудшему уму – в духе все той же «игры на повышение».

Все эти тридцать лет Волынский ходит рядом с христианством, даже изучает на Афоне тайные мистические практики, однако не крестится и более того, исподволь продолжает интересоваться еврейской темой – в частности, помогает жертвам кишиневского погрома.

В десятые годы Волынский отброшен на периферию литературного процесса. Он обозреватель балета в «Биржевой газете», о которой принято было тогда говорить с презрительным оттенком, как о беспринципно-коммерческом органе с еврейским преобладанием. Он закулисно вовлечен в дела еврейского театра, в его борьбу за существование; поддерживает евреев-драматургов, продвигает еврейские пьесы (из одного такого обсуждения вырос т.н. «чириковский инцидент»). Роль Волынского в помощи еврейскому дореволюционному театру еще не выяснена – а ведь он ближайший друг Ходотова и Кугеля, основных покровителей еврейского театра.

Первые еврейские апологии Волынского. Одним из первых публичных культурологических высказываний Волынского на еврейскую тему был его убийственный отклик на розановские сочинения на еврейские темы – статья «Фетишизм мелочей. В.В.Розанов» в «Биржевых ведомостях» 1916 г.

Сам Розанов, считает Волынский, «отразился в них необыкновенно рельефно со всей путаницей своих психологических тем и маниакальной убежденностью, что отпадением от культа величавого к фетишизму мелочей им совершен настоящий перелом в самом центре современной литературы... Здесь уже мы стоим лицом к лицу с бредом пигмея, не видящего истинного уровня своих умственных сил и писательского таланта... Полемика Розанова грубее всего, с чем мне приходилось встречаться на страницах газет и журналов... Доводов и мыслей при этом почти никаких. Изучения и знания ужасно

мало...» – а главное, концепция Розанова ложная: «сочетание неприличного и святого в одном понятии на почве еврейской религии не больше, как фантазмагория Розанова...». Напротив, в еврейском ритуале нет: «ни малейшего оттенка сластолюбия в трактовке вопросов сексуального характера... Нет истерики дьявольских упоений. Благородно и целесообразно все от начала до конца. Естественно насквозь. Но естественное на высоту культа не возводится у евреев... Это лишь пластический обряд, но не святыня веры в истинном значении этого слова.» О двух картинах Рембрандта, изображающих Вирсавию перед погружением ее в бассейн живой воды, Вольтинский написал так: «Общее впечатление опрятности и строгости обряда... Эротомания отсутствует совершенно. Ни тени ее. Морально, чисто и благородно. Не рыхло. Не расшатано. Крепко и цельно... Красота звездных высот. Надежно и вечно.¹»

Мне кажется, что именно необходимость опровергнуть отсебятину Розанова, растолковать широкому читателю особенности еврейской духовности и сопоставить их с похожими явлениями в нееврейских культурах и натолкнуло Вольтинского на ту грандиозную синтетическую концепцию, которой он посвятит последнее десятилетие своей жизни.

Прямое высказывание на тему об отношениях еврейства и христианства стало возможно только после Февральской революции, отменившей духовную цензуру, когда старый официальный, религиозный и государственный антисемитизм потерял свою силу. Впрочем, в культуре и обществе подспудно все более укоренялся антисемитизм интеллигентский как реакция на происходящее. Самые смелые вещи Вольтинского и были написаны в этом промежутке – между 1918 и 1924 г., когда на смену царской всего через несколько лет пришла цензура пострашнее. Чтобы быть выслушанным, Вольтинскому приходится идти к фундаментальному для его поколения авторитету Ницше и, вооружившись системой ценностей автора «Генеалогии морали» и «Антихриста», именно с ее помощью реабилитировать иудаизм – даже если придется для этого ревизовать самого Ницше. Ценности, которыми Вольтинский не перестает восхищаться вслед за Ницше, суть «благородство», «элитизм», «чистота», «крепость», «реализм»; однако цель его в подрыве ницшевской концепции – ведь тот видит христианство иудейством, доведенным до логического конца. Христианство, по Ницше, есть продолжение еврейского мироотрицания, еврейской вымышленности и антиреализма, еврейской декадентской жажды мести слабым – сильным: христианством иудаизм отрицает сам себя.

Вольтинский в книге «Четыре Евангелия» (1922), видимо, на гребне сочувствия только что разгромленной русской церкви, переписывает Ницше таким образом, что высокий, чистый, крепкий иудаизм оказывается в христианстве замутнен «хамитским» массовым магизмом, шаманизмом, восточными культами плодородия: в результате возникает компромиссная религия, которой, однако, не дает раствориться в низовом материалистическом человекобожии церковь. Именно церковь ограждает веру от толпы догматом – «тайной», сублимирует и очищает религиозный идеал, играет роль защитника от ереси, потенциально способной вызвать губительную деградацию человечества. Прозрачен вывод: нынешний, большевистский катаклизм – это новая материалистическая человекобожеская ересь, очередная массовая судорога; свою книгу Вольтинский заканчивает выводом о том, что в защите вечных высших духовных идеалов человечества два цивилизующих начала – иудаизм и церковь – шли по-разному к одной и той же цели.

¹ http://anthropology.rchgi.spb.ru/pdf/24_volyn.pdf С.9-10

Приблизительно тогда же, в 1919 г. в редакции «Всемирной литературы» разгорелся знаменитый спор Волынского с Блоком по поводу книги В.М. Жирмунского о Гейне: Волынский не согласился с его концепцией Гейне как романтика-дуалиста. Разговор о романтизме перешел в плоскость сравнения христианства = арийства = романтизма с иудаизмом. В полемике с Блоком в он выстроил широкое куль-турологическое сравнение, в котором романтизму – «мышлению духа в терминах природы» противопоставлено антиромантическое «мышление природы в терминах духа»; это мироощущение ярче всего выявилось в иудаизме – и именно этот тип мироощущения он нашел у Гейне. Такова его первая попытка сравнительной типологии еврейской культуры. При этом романтизм он расщепляет, принимает первый его этап, а консервативный романтизм, увлекающийся католицизмом, воспевающий средние века и национальную идею, отвергает, как отвергал и будет отвергать всяческую «игру на понижение». Волынский опубликовал материалы этой полемики уже после смерти Блока, в 1923 г. Гейне – лишь повод: критик сознательно отвлекается от романтико-символистского в Гейне, чтоб перейти к изложению иудаистического мироощущения, как оно видится ему, Волынскому:

«Гейне в самом деле подходит к природе с бессознательно символическим мерилom. В иудаизме естество не имеет самостоятельного значения. Оно не обожествляется, не культивируется, не возносится на романтический пьедестал, как нечто самодовлеющее, насыщенное автономной красотой. Как бы ни было грандиозно явление природы, какими бы ослепительными зигзагами молнии ни бороздили небо, какими бы ураганами ни вздымались волны морей, чистый ортодоксальный иудей ни на минуту не остановится перед всем этим грозно величественным порядком природы с чувством всеохватывающего восхищения. Глаза его все время подняты к небу невидимому. Все происходящее на земле, все случающееся на каждом шагу он сопровождает своею бенедикцией, которая и обращает предметы жизни, предметы реального уклада в символические знаки все санкционирующего величия. Нет автономного описания природы в Танахе – в Законе, в Пророках и Ктувим. На всем своем пути через пустыню, <...> народ еврейский ни разу не встретился с явлением, которое заслужило бы само по себе, в своем индивидуальном очертании, особого внимания с его стороны. Гремели громаы – Музы его молчали. Случилось однажды необычайное грозное событие на горной вершине. Но в результате этого события – не восторженное описание, а законодательная скрижаль. Вообще на всем пространстве Библии никакой живописной эстетики. Даже величественные строки творения мира образуют лишь цепь из тяжелых звеньев созидающей мысли – ничего тешащего поверхностный взгляд читателя. Никакой романтики. Как превосходно понял эту черту Микеланджело! Создавая человека, Саваоф простирает к нему свой слегка согнутый перст и сближает его с пальцем Адама до последней возможной степени. Но полного контакта пальцев все-таки нет. Между ними остается маленький клочок пространства, ток не замкнут. Пространство это однако вещает об основном непримиримом различии двух богословских систем, иудейской и христианской. В христианской системе пальцы соприкасаются, бог имманентен миру, оживляет и одухотворяет его. Иногда он говорит языком самого естества, одеваясь в его плоть, переливая в него свою тягу к миру, пьет его вино и ест его тело. Вот когда арийская поэзия, представляющая кощунственный грех с точки зрения иудаизма, достигает совершеннейших подобиий изобразительного творчества. Но чистое иудейство тут сурово молчит²»

Гиперборейский миф Волынского. Волынский ревниво следил за попыткой православного Renouveau (с его точки зрения – вышедшей из начатой им самим новой

² Разрыв с христианством.// Жизнь искусства (Петроград) №31, 1923. С.5-16.

легитимации религии в культуре) и пытался с ней полемизировать. Исторически сама эта попытка не удалась, но в литературе ее результатом был целый веер личных версий «Третьего Завета»: от православно-радикальных, православно-марксистских и сектантско-большевистских – до религий Святого Духа, или «Толстого и Достоевского», или даже православно-египетского синтеза Розанова, писавшего о святости пола в древних ближневосточных религиях. На этом фоне Волынский выглядит неслыханным радикалом: ему принадлежит единственная в русской символистской культуре версия «Третьего Завета», ориентированная на иудаизм.

Еще в предреволюционные годы наметились контуры той «фанатической и фантастической», по выражению Б. Эйхенбаума, концепции, которая и стала его личным вариантом «Третьего Завета». Это попытка искомым, невозможный, чаемый синтез «еврейства» и «европейства» перенести назад, на незапамятную, допотопную эпоху и объявить главной целью человечества ее возврат.

Изложена она главным образом в гигантской монографии «Рембрандт» (1924), подготовительным этапом к которой выглядит небольшая книга «Гиперборейский гимн» (1923). Оба эти сочинения не опубликованы, тогда как окружающие их статьи попали в печать: это полемика о Гейне, диптих «Еврейский театр» (1923) и первая статья из цикла «Русские женщины» (1923); из ненапечатанных ярче всего статья «Йоханан Бен-Закай» (1924), хранящаяся, как и обе монографии, в архиве писателя в РГАЛИ. Ненапечатанные тексты я цитирую без ссылок.

Итак, Волынский создал свой собственный миф. Заветное единство человечества и свою утопию незыблемого мирозерцания он спроецировал в прошлое. Он изобрел этап доисторического родства, предшествующий дифференциации на современные расы, нечто вроде сегодняшнего понятия о «ностратическом» единстве в языках. Это родство он назвал гиперборейским (тогда еще это слово не имело теперешней однозначно зловещей привязки) и представил его царством светлого монистического культа. Волынский демонстративно отталкивался от ариософских концепций, расцветших в предвоенной Европе, задававших тон в университетской науке начала века – и еще актуализованных войной. Своей «теории» он присвоил определение «гиперборейской», мелькающее в оккультно-ариософских, т. н. «нордических» учениях о северной прародине арийцев: исторический, вернее, легендарный смысл слова «гиперборейский» обозначал поклонников Аполлона, живших на таком далеком севере, что им приходилось передавать свои жертвы солнечному богу не прямо, а как бы по эстафете. Но это понятие использовал и Ницше в «Антихристе» (1888, опублик. в 1895): «Обратимся к себе. Мы гипербореи – мы достаточно хорошо знаем, как далеко мы живем от других. <...> По ту сторону севера, льда, смерти – наша жизнь, наше счастье. Мы открыли счастье, мы знаем путь, мы нашли выход из целых тысячелетий лабиринта».

Здесь видно, что утопическая семантика сопровождала понятие «гипербореи» уже в этом фундаментальном для модернизма ницшевском тексте. На месте же ариософского у Ницше психологическое содержание. Волынский идет дальше: хотя, подобно ариософам, он говорит о том, что праарийцы спустились в Европу с севера, и использует термин «гиперборейский», однако на деле он подрывает ариософскую картину мира: внесенные им коррективы меняют всю суть дела.

Во-первых, для Волынского гиперборейский этап – это этап до-исторического родства, предшествующий дифференциации на современные расы, нечто вроде сегодняшнего понятия о «ностратическом» единстве в языках. Именно здесь для него лежит общий корень арийских и семитских культов – понятие о едином солнечном божестве, высшем разуме (давно, впрочем, известное теософам и популяризированное Блаватской еще до оккультного бума начала XX века).

Во-вторых, свое праисторическое единство он видит вовсе не мистическим или магическим первобытным раем, каким арийское язычество рисовалось ариософам. По его

мнению, это эпоха чистого монистического откровения, интеллектуального и рационального «светлого» культа. И наконец, наперекор всему движению оккультизма и в особенности ариософии, Волынский убежден, что именно библейский иудаизм сохранил наибольшую верность этому древнему общечеловеческому откровению.

Будущее представляется Волынскому как примирение евреев с объединенным человечеством: арийское человечество, осевшее на равнинах Европы и забывшее поиски Бога, застывшее в своей природной цикличности – должно пробудиться и пуститься в вечное духовное кочевье. Волынский пророчествует: «Народы мира, наденьте шапки! Вы все в пути!» Человечество созревает и берет на себя обязанность «пути», прежде только еврейскую. И именно это и является желаемой вечностью и чаемым Третьим Заветом – концом Истории: «У евреев история уничтожается вся; уничтожено все: еврейский храм, еврейское миропомазанничество, светское и духовное – все. И осталось только одно на потребу: парение душ в чаяниях Субботы». Как у евреев, у человечества не останется ни государств, ни храмов, ни разделения на священников и паству: только забота о духе. «Еврейская история не течет, ни в процессе метаморфозы, ни из эпохи в эпоху, она – стоящий палимпсест со старыми письменами, все время вскрываемыми». Сюда же относится, однако, и Христос: Волынский педалирует принадлежность Христа к иудейской традиции: «Нельзя себе представить бегущего Христа; все на своем месте, все тут же, около человека – чего спешить». Кроме всего прочего, «Третий Завет» по Волынскому означает, что «Кончится когда-нибудь трагедия еврейской истории вообще. Воцарится религия без национальной человечности. Народ без храма и территории распылится в измерениях высшего типа».

Хотя он и утверждал, что видение гиперборейского света заставило его потушить оба светильника, и еврейский, и христианский, но написанный им тогда же трактат «Рембрандт» поначалу звучит как гимн «свету иудаизма». Это и есть «свет без теней», свет чистой духовности, свет, не знающий ночи, тот самый свет, который Волынский искал всю жизнь.

Призыв к новому кочевью в духе звучит уже прямой полемикой с ариософией: там бродячее, бездомное племя угрожает прекрасному, в своей природной цикличности, арийскому существованию: призрак «вечного жида» в такой перспективе есть страшный и демонический символ перманентной духовной революции. А здесь все человечество пускается в вечное духовное кочевье.

В отличие от ариософов, Волынский нацелен на линейное, однонаправленное время, устремленное к искуплению вместо круговорота космических циклов: «Но и еврейский ковчег легчает – и скоро станет солнечной пылью». Подобно отцам церкви, Волынский провидит телесную метаморфозу человека, преобразование его в «пучки света, в лучи, в тело славы из тела скорби» (это его ответ Николаю Федорову).

Однако, уверен Волынский, и в этой отдаленной и возвышенной перспективе что-то останется незыблемым: «сооружения, построенные из библейского кедрового материала, особенно крепки в своих основах и не боятся разрушительного вихря истории. Они устоят навсегда – это можно сказать с уверенностью».

Сама идея еврейства как последнего живого народа античности весьма оригинальна. Она отчасти напоминает концепцию джойсовского «Улисса», возникшего позже. Видимо, героизация иудаизма не понравилась советской власти, конфисковавшей у «Габимы» при обыске трактат «Гиперборейский гимн», где излагается эта концепция, и спрятавшей его в спецхран.

Еврей как театр. Но где же человек будущего, насквозь духовный? Волынский, наконец, нашел его: им оказался актер еврейского театра-студии «Габима». На этом основании он завещал «Габиме» свое сочинение «Гиперборейский гимн», ту самую рукопись, которую конфисковали.

Волынский видит в еврействе единственный живой народ, сохранивший в своих обычаях, нравах, привычках память о доарийском, праисторическом, солнечном, монистическом единстве человечества. Поэтому он и ведет себя иначе, не давая быту задавить себя: «С одной стороны стихия безоглядной поэзии, не имеющая никаких передышек (...), а с другой стороны – Люцифер со всюю безмерною ношею его тяжелых и удушливых прозаизмов. Весь быт прозаичен. Все время захвачено трезвенной работой. Голос, жест, походка искажены фальцетом до неузнаваемости. Только в редкие моменты пробивается чувство театральной солнечной игры».

Как всегда у Волынского, вся соль тут в мгновенных зарисовках: занимавший всю жизнь тем, что сейчас мы называем семиотикой тела, Волынский прошел школу балетной критики и умел рисовать словом:

«Жест его [еврея] <...>порывист, остро-изобразителен, иногда режет воздух, как нож, иногда выступает ярким, белым пятном характерно-интеллигентных рук. Речь кистей у еврея это целый язык (...) настоящая, живая, описательная и настойчиво-убеждающая речь. (...) становится понятным театрально-греческое выражение – мудрость рук. Логика рационалистическая подчеркивается, демонстрируется и внушительно усиливается острым указующим пальцем. Он как бы ставит точки и восклицательные знаки, поминутно делает в воздухе заключительные росчерки для запечатления сказанного. В торжественные моменты спора, когда речь умолкает в полноте выраженной мысли, рука с открытой ладонью остается повисшей на фоне белой стены (...). Таков чисто-семитский жест (...).

Прислушаемся теперь к живой речи евреев. Это фрагмент из оперы жизни (...). На базаре, на улице, по каждому речь вдруг переходит в целую арию... А в синагогах это уже сплошное песнопение. Раскачивая все тело вперед и назад, в ритмических склонениях и откидываниях спины, еврей громко вычитывает молитву напевным голосом. То это музыкальный речитатив, то это восторженные рулады молитвословия (...). В сущности говоря, еврейская речь – настоящая человеческая речь. Человек призван петь, а не только говорить (...). Речь наша в тревогах борьбы и быта, в сетях лицемерия и ложной стыдливости, надменности и замкнутости, отпала от своего истинного и звучного прообраза, увяла и почти замерла в прозаически-мертвенном разговоре. Мы говорим на люциферовском языке, упадочно-фальцетными интонациями (...). Для еврея же его певучий и голосисто-экспрессивный язык – его вторая натура. Наконец, какова еврейская походка? Она такая же в быту, как и в торжественных случаях, в синагоге и на сцене. Никто в мире не умеет так шествовать со святыней в руках, как еврей: торжественно и точно-заинтересованно в одну и ту же секунду. Что-то умильно- и сентиментально-влюбленное, празднично-превыспренное до благоговения в одно и то же время. Еврей ходит с патетическим прискоком, делая большие и торопливые шаги. В целом он как-то съежился и клубком устремился вперед. Так ходит один из героев первого акта «Гадибука» с священной кипой в руках, слегка неестественно и даже ходульно, но с гениальным предвосхищением будущих телодвижений человечества, соразмерных с патетической основой нашего духа. Освобожденная от люциферовских пут походка тоже приобретает свою музыкальность и свободную выразительность. Тогда она по самому типу своему уподобится экспансивной семитической пластике наших дней. Вот почему облик еврея, звуковой и мимический, одновременно рождает в разных зрителях и слушателях то растроганность и умиление, то неудержимый смех.

Ни один народ не плачет так, как плачут евреи. (...) изумительно плачет еврейский народ, каждую свою частичкой, индивидуально и лично замечательно, соборно же в

целостном неразрывном массовом выражении. Это смертельный плач над собственным грехом, повлекшим за собою гибель (...)

Еврей же всегда и везде ипокрит – по природе и духу своему, он театрален существенно: голос и жест, пластика и мимика, вся его пляшущая фигура и походка в высшей степени изобразительны и сами просятся на сцену. Но еврей театрален не только с внешней стороны, но и в истинно-ипокритном смысле слова.

Он от природы труба народа, даже в самом нищенском забитом и ничтожном отдельном существовании. Запасаться мандатом для сцены ему не приходится. Его мандат всегда у него в кармане. Личная жизнь для еврея проходит в каком-то безразличии, в равнодушии к внешним мелочам: костюма, туалета, наряда и прически. Сапог не чищен – не беда! Высунулся платок из кармана – ничего! Все это само себе не довлеет в присутствии других важнейших забот и возносящих настроений. Эти-то настроения и делают еврея ипокритом в каждом пустяке, на базаре, дома и в синагоге. В православном диаконе – два человека: один богослужебный, с иератически-византийской помпой в жестах и голосе, а другой – домашний, смиренно благодушный или буйно пьяный, смотря по обстоятельствам жизни. Таков дьякон Лескова и Гусева-Оренбургского. (...) Вот почему даже и на церковном амвоне русский священник, как и русский актер, не всегда достаточно импонирует, не всегда в ударе, не всегда в голосе. Вот почему и русский актер тоже не всегда надежен на сцене, со своими столь частыми безмандатными отсебятинами и немифологической, индивидуальной отрыжкой. У русского актера бывают ипокритно-гениальные сияния (...). Но органического ипокритства у него нет. Отсюда эта аффектированность и невыносимо-фальшивая декламация, отталкивающая современного слушателя. Все это от второго домашнего человека, живущего своей отдельной жизнью, чуждой театру и культуре. В канторе же нет двух существ: это один человек»³..

Своей теорией еврейского человека, заученной наизусть и вошедшей в плоть и кровь нового еврейского актера, Волынский возражает модным концепциям новой еврейской литературы. Его одухотворенный новый еврейский Адам – это полемика с концепцией «бааль-гуф», плотского человека, потому что плоть и быт, по Волынскому – это власть Люцифера. Его Аполлон совершенно иной, чем тот, перед которым склоняется герой Саула Черниховского, убежавший от еврейской традиции, которая кажется ему мертвой. Это солнечный разум, моральный дух, родной брат еврейского монистического божества.

Рембрандт. Рабочей гипотезой для книги служит мысль, что Рембрандт, независимо от его происхождения, идеально воплощает еврейское мироощущение и миропонимание. (Предполагая, что родословная его состоит из нескольких поколений марранов, Волынский даже пытается не поддающееся этимологизации на голландском языке имя Рембрандт объяснить как германизированную ивритскую аббревиатуру типа Рамбам или Рамбан: возможно, его натолкнула на эту мысль имя русско-еврейского публициста Я. Рембро, встречавшееся ему в прессе 1880-х). Итак, кем бы ни был художник, он выразил еврейское мирозерцание. Волынский строит широчайшее и интереснейшее антропологическое сравнение европейского еврея и нееврея.

Портреты родителей Рембрандта для Волынского красноречиво свидетельствуют о их сохраняемом еврействе. Старушка-мать, по его мнению, держит книгу так, словно сейчас откроет ее справа налево, она изображена в молитвенном жесте – покаянного биения себя в грудь; мать то складывает пальцы по-еврейски, то сидит за остывшим стаканом чая – символом еврейской смерти. Говоря об отце Рембрандта, Волынский замечает, что все люди под старость проявляют черты еврейского типа, что, видимо, обличает общий человеческий корень, тот самый, который ярче всего выражен в еврействе. Сын Титус

³ Еврейский театр. Ч.2. Походный ковчег»// Жизнь искусства (Петроград) №28, 1923, *passim*.

держит книгу «как высшее сокровище, как еврей Тору – влюбленно раздвинутыми пальцами, а невесту обнимает по-еврейски цело-мудренно.

Рембрандт – человек ниоткуда, чужой, не связанный со средой: Волынский называет его аэролитом, упавшим с неба. «Рембрандт не просто имя, <...> это тема, это тип мироощущения и миропонимания в идеях и образах <...> Лики зыбки, очертания вещей теряются в бездонных сумерках. Гибель богов происходит на небе вечном, огненном, закатном. Все это Рембрандт <...> Еврей или нееврей Рембрандт, – он является агентом этого пожароопасного чувствования и мышления, столь типичного для иудейства».

Одной из главных категорий, вводимых Волынским для целей сопоставления культур, оказывается «габима». Размышления его явно спровоцированы ленинградскими триумфами «Габимы», – еврейской студии МХТ, ставшей самостоятельным театром. Начиная со статей о еврейском театре, из рецензии переросших чуть ли ни в еврейскую антропологию или даже «феноменологию духа», Волынский обращает свои высказывания на еврейскую тему непосредственно к этой труппе. Отношение Волынского к еврейскому национальному возрождению двойственно: он приветствует все «духовное» в нем и с глубоким скепсисом относится к попытке ликвидации еврейской уникальности. Полемика о «габиме» накануне отъезда театра в Палестину свидетельство глубокого несогласия Волынского с обмирщением еврейского наследия.

У Волынского «габима» – «помост», «сцена» – это такой этап духовного развития общества, когда ритуал богослужения ограничен жертвенным помостом – габимой, а жрецы-актеры противопоставлены пассивно взирающей толпе зрителей. Габима, театрализованный культ, навязывает театральный ритуализм и обыденной жизни: это ритуалы светской, придворной, цеховой жизни, украшенный быт, социальный и костюмный церемониал, а потом светское искусство Европы – представление, развернутое фасом на пассивного зрителя.

Пример габимности у Рембрандта, по Волынскому, это разительная фальшь «Автопортрета с Саскией на коленях» – наедине с женщиной человек вряд ли будет картинным жестом поднимать кверху бокал с вином. Волынский устанавливает различие между ассимиляцией, сознательной и духовной, и перениманием внешних ритуалов европейской культуры. В применении к еврейству габима – это аккультурация без ассимиляции, соблюдение внешних социальных ритуалов в одежде, поведении и т.п., овнешнение еврейской жизни, в оригинале всегда повернутой внутрь.

Ибо иудаизм противопоставлен мировой габиме полемически: это не противопоставленность Бога и мира, а Его имманентность миру, не противопоставленность сакрального и мирского, а проникнутость всей жизни сакральным, не противопоставленность жреца и профана, а вся жизнь как богослужение.

Волынский находит у Рембрандта эквивалент этому мироощущению: вечный, ветхий, золотой свет, который у него как бы исходит из самих объектов, имманентен им: это – «самозарождение света в людях, во всей *natura naturata* окружающего мира» – причем это желтый, солнечный свет, а не астральный белый:

«У обыкновенных христианских мистиков свет трансцендентального мира спускается на землю извне, откуда-то с верхних галерей космоса. Но у Рембрандта свет этот излучается изнутри, из самого ума человека, из его интеллектуальной сущности, даже из самого его тела. Еще не было художника, менее Рембрандта нуждавшегося во внешних световых ореолах для изображаемых фигур. Все эти детские нимбы упразднены у Рембрандта естественно, сами собою. Все просветлено, все высветлено, в естественном рефлексе от внутренней субстанциональной озаренности».

Рембрандт у него – несомненный носитель еврейского мироощущения, но при этом человек габимный. Но именно такому синтетическому человеку приходит откровение нового синтеза:

«Фауст на гравюре Рембрандта – что же это такое, как не изображение в розенкрейцеровском стиле габимного человека, озаренного светом вечной истины? Можно не быть евреем по крови и метрике и все же быть при этом габимным существом, соединившим Элогима с Христом. Не только гностики первых веков христианства, но и позднейших веков, гностики вообще, как таковые, решают все один и тот же вопрос об Элогиме и о Христе, и пока вопрос этот не разрешится окончательно, сам собою, без давления извне, мы не выйдем из периода Габимы. Габимный человек перед вами. Он стоит перед светоносными концентрическими кругами вечной премудрости, в которых те или иные надписи начертал блуждающий ум (а там написано INRI – *E.T.*). Но одно тут и пребывает – это солнце, выходящее из тьмы и залившее комнату габимного ученого».

Раскрыть реконструируемую идеологию Рембрандта Волынскому помогают понятия «философии общего дела» Николая Федорова. Федоровская религия отцов воспринята Волынским как уловившая самую сердцевину иудаизма. Он подчеркивает групповой, коллективный характер иудаизма, важность отцовского, родового: «У евреев Израиль, Иуда, Ефрем – вообще народ, что-то компактное, сборное и слитное, чуть ли не с самим Элогимом. Народ растет, славится и множится, но личность в нем забыта, затеряна и затерта». Даже в морфологии еврейского имени сквозит эта отмеченность отцовства, рода, породы. Волынский заявляет, что именно в еврействе присутствует та живая связь с отсутствующими отцами, которой так недоставало Николаю Федорову: «Умер брат – и стал отцом. Умер сын – и стал отцом. Все переходит в отцовство». Вся история – «радостно-печальное сиротствование в умерших отцах – живых, но невидимых. Мы слепнем с каждым часом, с каждой новой разлукой, но мы слепнем не навсегда. Будет момент, когда глаза наши <...> вдруг станут видеть все. Вдруг исчезнет время, ночь и смерть, и все засияет в новом каком-то медленно утончавшемся и наконец окончательно утончившемся свету. На последней ступени космической трансформации мир отцов внезапно вырастет перед нашими глазами. Таковы интимные верования еврейского народа. Оплакивается, в сущности говоря, не тот, кто умер, а тот, кто остался». В другом месте книги символом иудаизма становится еврейский молитвенный дом, открытый и освещенный днем и ночью: когда живые спят, учиться приходят мертвые.

Еще один критерий сравнения иудаизма с европейской культурой Волынский выводит из своей излюбленной темы о красоте, подчеркивая вовсе не универсальный, а ограниченный исторический характер красоты и ее обязательную связь с индивидуальным принципом: «Ни в Библии, ни в Ведантах нет понятия красоты. Красота рождена не прарийской культурой и не в лоне ее великих восточных наследниц, а в позднейшей Европе, в Греции, в художниках, писателях и философах, среди ново-арийских культурных завоеваний, как утверждение на веки веков индивидуального принципа совершенства совершенной личности. <...> Она [личность] возникла в Европе, в делосских яслях Аполлона, и шла затем вперед своим гордым триумфальным путем под флагом красоты». Люди Рембрандта, по Волынскому, всегда более чем личности: он говорит об уникальном синтезе личного и родового, и вспоминает своеобразное соотношение личного и общего в еврейском народе:

«Универсальность неотделима тут от лица. Гольдштейн не только данный Гольдштейн. Пассовер был не только Александром и Яковлевичем Пассовером, но преимущественно и во всем евреем-Пассовером. Такой груз нести нелегко».

Но все же рембрандтовские персонажи, по Волынскому, обладают достаточной независимостью и самостью. Отталкиваясь от рембрандтовских голов, Волынский даже строит запоминающееся сравнение вокруг морфологии ... волос: эта глава называется: «Леса и бугры». «Прямые волосы своею плавностью, своею сливаемостью с другими, какими-то соединительными нитями, какими-то растительными струнами, связывают людей между собою. Если поставить рядом десяток голов с такими волосами, они могут слиться в общем впечатлении леса – цельного целокупного. Но вот группа курчавых

еврейских голов. Леса уже нет – перед нами круглые бугры разделенных и обособленных существ. Базар полон евреев, шум ужасный, но стада нет, толпы нет: каждый еврей виден в своей отдельности, в своей буйной индивидуальности, в своем неукротимом темпераменте. Такое именно впечатление замкнутой личности производят и головы Рембрандта. Перед нами бугры и бугры». «Рембрандта» Вольтер читал перед писателями. Не отсюда ли мандельштамовские «голов бугры»?

В 1923 г., в статье «Русские женщины» он наметил дихотомию и еврейской/нееврейской женщины в русле ариософской идеализации «гиперборейского» строя. Еврейская женщина у него сохраняет древнее товарищество и строгую чистоту семьи, без которых не выжить в кочевье – это жрица, «друидесса».

В «Рембрандте» это сравнение развернуто и строится уже как противопоставление «растительной» европейской женщины – еврейской женщине, суть которой выявляет метафора «камня»:

«... в любовании Саскии драгоценными камнями ощущается такая интенсивность, какая присуща именно еврейской женщине. Дочери Израиля питают настоящий культ драгоценных камней. При этом камни заботят их не столько как украшение, не сами по себе. В таких камнях что-то переливается, сияет и грат, находя консонанс в душе смотрящей женщины. Все женщины в большей или меньшей степени растения и цветы, все женщины, кроме евреек, которым хочется уподобиться ни чему иному, как именно драгоценным камням их субботних уборов. Под густым праздничным покровом, из тяжелых бродячих или бархатистых материй, очертания тела совсем не видны. Перед вами стоит и ходит живой гардероб. Только самоцветные камни, жемчуг и бриллианты сверкают и мерцают на пышных тканях. Еврейская женщина выхвачена из природы и освящена. Мораль густит ее, и к каким-нибудь тридцати годам, имея уже двух, трех детей, она являет собою большой кусок неподвижного камня. Вся Библия усыпана такими подобиями. Рахиль, Ревекка, Сарра, Суламифь и Эсфирь – неужели это произведения Флоры? Той мягкой растительности, той расплавленной пластичности, которые ощущаются в женщинах иных народов, мы в них не находим. Приходится разве лишь подумать о Ниобее, окаменевшей от горя, чтобы образно представить себе душевные облики этих чудесных женщин. Даже жена Лота, оглядываясь назад в нарушение божественного веления, обращается в каменный столб, а не в растение, как Дафна, отвергшая Аполлона. Дебора почти <...> камень стенобитного орудия <...>.

<...> В объятиях европейской женщины человек чувствует себя, как будто в саду, среди цветочных гирлянд, открытых обозрению, осязанию и обонянию. Рядом же с еврейской женщиной у него ощущение чего-то сгущенно тяжкого и хлопотливого. Игры никакой, а только послушание заветам и велениям природы».

В другом месте еврейские женщины объединены у Вольтера понятием «хлебопекарня». Как и в тесте, хлебе, в них нет музыки – утверждает Вольтер. Он говорит с личным, страстным, любовным раздражением об «узкоколейности» еврейской девушки, о ее склонности к слезам: она плачет «тяжеловесными, болевыми слезами – точно льются они из той самой ткани, которой предназначено сломиться и разорваться» <...> «все проплакано до мокроты, все собрано в стихийно бурлящем маленьком водовороте». Это Мадонна в ее идеале – «вздохи, родильные мечтания и слезы в кредит. <...> Идеи этой нельзя было сочинить. Ее пришлось брать прямо из еврейского источника».

Центром этого мира, по Вольтеру, дан «светлый» или «святиющийся» домик, домковчег, у которого свет весь изнутри: «Тут пьют крепкое вино из полного бокала. Все соборно, содружно и сплочено. Это настоящая правда человеческих отношений, лучший и вечный завет, данный на все времена».

Итак, Рембрандт больше чем художник. «От картин его веет не эстетикой, а той моральной сущностью, которой жив человек». Он противопоставлен своему веку и среде, неслиян с ними и глубоко им подозрителен: в «Ночном дозоре» он изображает еврейскую девчонку с жертвенным петухом в центре парадного группового портрета: «целому миру, вещному и материальному, грозному в своей призрачной величественности противостоит нечто едва уловимое, созерцаемое духом и ощущаемое сердцем, светоносное и не плотское. <...> Такие именно идеи всегда возбуждали ненависть и воспаленную вражду. Из-за них дымились костры и строились виселицы. Духовный Сион всегда являлся и будет являться разлагающим и в то же время созидующим бродилом в истории народов».

Эта любопытная, редкостная в русском символизме апология еврейского мироощущения имела выход на петроградскую литературную элиту. В 1925 г. К. Чуковский пишет в дневнике о чтении Волинским своего «Рембрандта» в редакции «Всемирной литературы» (и регистрирует враждебную реакцию Сологуба). Нам кажется, что ряд мотивов, связанных с Волинским, прослеживаются в «Египетской марке» Мандельштама. Но во второй половине «Рембрандта» Волинский внезапно – впервые в жизни – выражает сомнение в том, что чистая духовность достижима и желательна. Он приходит к мысли о необходимости синтеза – и синтез этот он строит на развернутой метафоре, в которой к «каменному», сухому как пустыня, чистому иудаизму прививается зеленеющая веточка христианства с его природной компонентой. (Теперь Волинский уже не говорит о неудаче христианства, а называет его великим откровением и магическим кристаллом, сплавившим и преобразившим старые откровения – но вспомним, что в это время христианство в России под ударом, преследуется и фактически вне закона).

Этот новый синтез – розенкрейцерство. Конечно, Волинский откликается здесь на оккультные увлечения советской интеллигенции, пик которых приходится на первую половину 20-х гг. Именно розенкрейцерство дает ему ключ к Рембрандту.

«Это идея синкретическая... Исповедники христианской религии XVI и XVII веков с ясностью почувствовали и пластически изображали союз двух мировоззрений, ветхозаветного и новозаветного, причем почти повсюду христианство поставлено ими на свое место, как одна из ветвей многолиственного иудейского древа. Христианство – только веточка, только росток Элогима, пышно расцветший в условиях исторической культуры».

Волинский предлагает розенкрейцерскую интерпретацию этой гравюры – концентрические круги пересечены внутри крестом. На его взгляд, это эмблема синтеза, или моста между Элогимом и Христом.

Перед нами одна из пионерских работ по сравнительной культурологии, работа над которой только начинается, которую еще предстоит вписать в интеллектуальную картину раннесоветского периода. Работа Волинского, очевидно, была известна многим, в первую очередь членам кружка, называвшего себя «Ложа вольных каменщиков», регулярно собиравшегося в период революции и начала 1920-х гг. на квартире актера Ходотова, магистра «ложи», в которой участвовали Миклашевский, Петров, Евреинов, Люком, Спесивцева, Акимов, Радаков, Тверской, Гибшман, Курихин и многие поэты и актеры. Опять-таки, это объединение пока не исследовано и механизм влияния Волинского на культуру своего времени нам еще не полностью ясен.

Волинский был странен и экзотичен на всех этапах своей литературной карьеры: знаток святых отцов в роли балетного обозревателя, борец с антисемитизмом, один из первых русских сионистов – и он же влюбленный интерпретатор Достоевского; список противоречий можно продолжать бесконечно. Главная же странность в сердцевине: этот страстный и, казалось бы, сухой адепт рационализма всегда одушевлялся тягой к духовности; подспудно во всем его творчестве бился религиозный пульс, сильнее всего проступивший в поздних неопубликованных трудах. В них наиболее ярко выявляется и особость, «инакость», роковая несвоевременность Волинского: это ясная вера в

возможности разума, противостояние всяческому мистицизму – при сохранении верности высшим духовным принципам.

Кого он нам напоминает? – Конечно, это драгоценный, быстро уходящий в забвение тип русского еврейского идеалиста, оптимиста и рационалиста, наивно верящего, несмотря ни на что, в свет науки и в неизбежность прогресса. Борясь с «темным» в культуре, принимавшим разные облики, Волынский посвятил свою жизнь исследованию «духовного в искусстве» Волынский в начале века ищет спиритуальные горизонты в византийской и русской религиозной живописи; позднее вспыхнувший интерес его к театру выразится в изучении литургических основ театра: танец для Волынского станет ничем иным, как реальным, практическим преображением плоти духом.

Именно в этом архаическом и строгом диктате «духовного» – все более понимаемого как отказ от всех бессознательных, случайных элементов в искусстве, как призыв к ясности, рациональности, «гармоничности» – залог несозвучности Волынского – классика и просветителя – предреволюционной элитной культуре с ее «стихийной», «бессознательной» доминантой, с чисто романтической жаждой падения, растворения в природе, массе, хаосе, жаждой гибели.

До сих пор ему вменяют в вину то, что он якобы вносил в литературную критику «внеположные» критерии – философские, теологические и т.п. Однако внесение таких критериев – общая и основная черта символизма, и Волынский поступает совершенно в духе времени. Но несвоевременно то, что «дионисийским» экстазам он изначально пытается найти противовес в экстазах новых «аполлинических», целиком светлых; что он борется против всякого «падения» и «отпадения»: в язычество, в варварство, в национализм, в консерватизм, борется одновременно против запретов на метафизику и религию, атеистических предрассудков и против сатанизма и модных форм смещения духовного и чувственного – и всегда сражается во имя Разума, Духа, которые для него, как в XVIII веке, синонимичны, и во имя просветительских универсальных истин, время которых прошло. Понятно, что он всякий раз рискует выглядеть плоско и непривлекательно, рискует, что его перепутают с добропорядочными архаизаторами-моралистами, которых в русской культуре, особенно среди евреев, было предостаточно. На деле же он является центральной фигурой модернистского лагеря, опережающей свое время, – но это ясно только узкому кружку дальновзорких поклонников и поклонниц.

Отсюда и его непопулярность. Ее не объяснишь простым антисемитизмом – ведь его современники-евреи Гершензон и Венгеров пользовались признанием и любовью. Не было ли отвержение Волынского в конце – начале века сродни религиозному отвержению, соразмерному с обличительно-пророческою ролью, ролью защитника «истинной веры», которую он попытался на себя взять в культуре?

Нам кажется, что Волынский попал в архетипическую ситуацию, и именно это «погубило» его: ситуацию эту современный французский историк Л. Поляков, анализируя мировоззренческие корни антисемитизма, рисует как исконный антагонизм современных, романтических по происхождению, культурных иллюзий (возвращение к первоначальной гармонии с природой, установление мира между уровнями психики и прочие утопические «возвраты» – социальные, этнографические и т.п.) – и иудаизма:

«Инфантильный рай с его всеобщим блаженством <...> оказывается блаженством досознательной жизни в материнском чреве, предшествующим падению в мир; нельзя ли сказать то же самое и об архаических желаниях <...> великого возвращения назад? <...> Но Моисеева традиция, единственная, которая отрывает человека от природы, и безжалостно воюет с деревянными и каменными идолами, объявила обманчивой и даже кощунственной бессмертную грезу, породив, таким образом, постоянное сопротивление к себе, а также сопротивление и ненависть по отношению к воплощенным носителям Ветхого Завета».

Архаичная «истинная» вера – т. е. культурная система ценностей – Волынского оказывалась ветхозаветной в прямом смысле. У него ушло много лет на то, чтобы это осознать.

Волынский поражал своих современников широтой религиозных интересов, главное место в которых с начала 90-х гг. занимало христианство: он создал внутри русской критики область религиозно-философской эссеистики вокруг неохристианства Достоевского. Волынский шел от «почвенничества», при том, что место еврейства в русской культуре по преимуществу было слева: такой радикализм пути, выбранного Волынским, потрясал, огорашивал. Это была попытка не пристроиться с либерального боку, а перекинуть мост – или самому стать таким мостом – именно между «центрами» двух культур, своей и чужой. Увлечение Волынского христианством в конце века следует из его неприятия ницшевского антихристианства и совпадает с его увлечением Толстым. Именно антиницшеанство стало основой цикла работ Волынского о Достоевском.

В начале века Волынский несколько раз посетил гору Афон, где подолгу жил в знаменитых монастырях у эзотериков-исихастов, ища того, чего он, видимо, не нашел на общеизвестных уровнях христианства. Может быть, он так боролся за свое право писать о христианстве – для этого, не будучи христианином, он должен знать не меньше, а больше, чем писатели христианской крайней правой, с которыми у него и спор, и соперничество. На Афоне Волынский демонстрирует все те же максимализм, одиночество, избранничество, стремление дойти до сути – и остаться свободным. Превзойдя теоретические богословские науки, крещения Волынский, однако, так и не принял; это пикантное противоречие привлекло к его духовным исканиям внимание литературоведов 1910-х гг. О том, что Волынского занимала иудео-христианская проблема, мы узнаем из современных ему романов о предвоенной атмосфере Петербурга: «Томление духа» О. Дымова и «Мэри» Шолома Аша. Но когда, наконец, он окончательно порывает с христианством и посвящает самые вдохновенные свои страницы иудаизму и евреям – именно эти его вещи попадают под почти семидесятилетний запрет.

В результате о Волынском как писателе еврейской темы в России не сохранилось памяти. Однако, и устная аура, существовавшая вокруг Волынского, и статьи его о еврейском театре сохранились в памяти первого поколения деятелей новой культуры, создававшейся на иврите. В ней о Волынском как об отце-основателе «Габимы», первом ее идеологе, объяснившем актерам самих себя, придумавшем нового еврейского человека – помнили еще в 80-е годы нашего века.