

*Злата Зарецкая*

## Феномен русско-израильской драматургии 1970–2020-х годов\*

В XX веке драма как источник прозрений в искусстве слова и сцены перестала быть центром литературы и театра, а также предметом научных изысканий. Главная причина — философская: человек стал восприниматься как винтик в машине истории. Драма как живая литература, отражающая личное, авторское воспроизведение бытия в действии, обесценилась на фоне поэзии, прозы как более адекватных времени жанров. Театр из-за доминирующего влияния режиссера поглотил драму, замысел автора, не признавая за ним права служить голосом истории. Идеи художника, растворенные в персонажах, как в партитуре времени, — все, чем сильна драма, — утратили свою значимость перед лицом общественных лозунгов и диктаторских доктрин еще в начале XX века.

Мир погрузился в хаос войн и переворотов, в котором Слово как высшая истина, как откровение обесценилось. «Режиссерское сочинение» зависит ныне от вторичных после тайны текста ассоциаций постановщика. Игнорирование пьесы, отношение к ней как к средству, но не к цели, отрицание авторского права на истину привело к подмене понятий о красоте, к уродству на сцене, к делегитимизации драмы как жанра. Между тем Гегель ставил именно драму в эпицентр своей философской системы: «Драма — высочайшая ступень поэзии и искусства вообще» [Гегель 2001: 21], считал он, создавая свою теорию эстетики. Именно драма,

---

\* Copyright © 2022 by Zlata Zaretskaya.

по его мнению, главная в триединстве жанров (эпос, лирика, театр). Она «соединяет в себе объективность эпоса с субъективным началом лирики». Сценическое воплощение драмы — возможный источник правды происходящих событий, ибо драматург, подобно поэту и романисту, фиксирует образную суть времени — «в искусстве, как истории жизни человеческого духа» [Станиславский 1954: 25]. Гегель категорически отрицал независимость театра от драматургии.

Драма — существенный, но недооцененный путь самопознания нации. Цель данной статьи — описать только один из ее ареалов: искусство драмы евреев из России в Израиле, феномен творчества драматургов Исхода 1970–2020-х, новое явление в искусстве страны и по многочисленности прибывших драматургов, и по особенностям их художественного мышления.

Русско-израильская драматургия — это тема пограничная, воплощающая русско-еврейский симбиоз, ибо связана и с русской, и с еврейской культурой слова. Исследования «особенного еврейско-русского воздуха» культуры продолжаются уже многие десятилетия. Среди значимых работ можно отметить книги И. Сермана («О природе русско-еврейской литературы», 1985), М. Гейзера («Русско-еврейская литература XX века», 2001), Ш. Маркиша («Русско-еврейская литература» — труды 90-х годов, изданные в 2021-м), К. Смолы («Изобретая традицию», 2021). Исследователи рассматривают еврейскую тематику в советской официальной литературе в творчестве В. Гроссмана, И. Бабеля, И. Эренбурга, Б. Слуцкого, Д. Самойлова, но также наблюдают, как еврейская ассимиляция происходит в умах иудейских одновременно с ростом идеи российского национализма. В позднесоветский период еврейская контркультура на русском языке занимает значительное место в творчестве отказников.

Явления, отмеченные Ш. Маркишем в его работе «О российском еврействе и его литературе» (1997), свойственны и драматургии как духовный багаж, с которым прибывали в Израиль возвращавшиеся из галута. Этому сложному синтезу — сочленению, двуединству культур внутри одного текста — посвящены работы Р. Кацмана «Nostalgia for a Foreign Land» (2016), «Неуло-

вимая реальность» (2020), «Высшая легкость созидания» (2021). Рассматривая опыт прозаиков, творивших по-русски на территории Земли обетованной в более чем столетний период, ученый описывает их новое мироощущение, мифологемы как образные реакции репатрианта на израильскую реальность. Идеи Кацмана о поиске идентичности в рассеянных литературах, о хаотическом диалоге традиций, о «диссипативной реальности» и создании в самых талантливых образцах нового индивидуального художественного результата как отражения коллективного духовного опыта — являются для нас исходными. На научном семинаре по истории русско-израильской литературы, проходившем в 2020 году, он высказал мысль, что русско-израильским автором можно считать того, кто так или иначе связан с историко-культурным контекстом Израиля, где бы ни жил художник. Эта позиция — ключевая для обозначения предмета данного исследования.

Еврейской драме на русском языке не было уделено должного внимания в литературоведении и театроведении. Первопроходцем в этой области стала театровед Виктория Левитина, опубликовавшая в Иерусалиме микрофильм своей спасенной трилогии: «Русский театр и евреи» (1988), «И евреи моя кровь. Еврейская драма — русская сцена» (1991), «Еврейский вопрос и советский театр» (2001). Десятки восстановленных из небытия имен театральных драматургов, критиков, актеров, тех, кто создавал историю еврейской духовности, и тех, кто ее благополучно уничтожал, имена, названные без масок, — вынесены автором на суд читателя. Автор продвигается от снисходительных попыток русских сочинителей коснуться образа еврея как камертона их собственной человечности в первой книге «Русский театр и евреи», через глубину видения своего пути самими евреями внутри российской культуры во второй книге «И евреи — моя кровь», к третьей книге «Еврейский вопрос и советский театр», где происходит синтез двух точек зрения относительно этой многогранной проблемы.

Ценность трилогии — в документировании и выстраивании исторической логики в фактах, всегда остававшихся на периферии общественного сознания и часто вообще недоступных для

широкого круга читателя. У Левитиной прояснение прошлого прокладывает пути для понимания процессов современной израильско-русской драматургии. Левитина обозначила ее истоки — как философские (влияние европейских идей еврейского просвещения — Хаскалы), так и художественные, выразившиеся в творчестве Д. Айзмана, О. Дымова, С. Юшкевича. Русско-еврейская драматургия, по мнению Левитиной, возникла как часть общего движения к национальному возрождению.

С момента возникновения Государства Израиля главная проблема для пишущих по-русски евреев — понять, кто они, собрать «осколки разбитых скрижалей» для самовосстановления из национальных духовных истоков. Как пишет Дов Конторер в книге «Золото Галута», с приездом в Израиль происходят «трудные встречи обезличенных» — и это знак «кризиса идентичности»; «формируется самосознание еврейского коллектива, выходцев из России, обреченных на поиски своей индивидуальности» [Конторер 2009: 55]. Эти поиски бывают весьма мучительны. Так, духовная катастрофа, превращение евреев в российско-советских манкуртов, не помнящих родства, сталинские попытки уничтожить иудейский менталитет привели евреев к замене своего на чужое, к незаметному перерождению, когда имперское русское сознание становится знаком цивилизации более высокого порядка, нежели забытое семейное свое. Ольга Гершензон, автор книги о театре «Гешер», говорит о российском завоевании Израиля сбежавшими из СССР евреями: «Происходит российская духовная колонизация Израиля еврейскими творцами, которые чувствуют себя комфортно здесь, оставаясь адептами русского — “европейского”, а не местного “провинциального” мышления» [Gershenson 2005: 120]. Односторонность взгляда на еврейскую историю, непонимание израильских культурных процессов приводит исследователя к однозначным выводам об «обезличенности» самого Израиля как страны, у которой вообще нет своей культурной традиции — лишь заимствования. Между тем именно театр «Гешер», как мост, на котором произошла встреча русской и еврейской культур, дал первые образцы «третьего искусства неофилов» в авторских режиссерских постановках Е. Арье («Ди-

бук» по Анскому, «Сатана в Москве» по Булгакову, «Шоша» и «Раб» по Башевису-Зингеру).

Подобных взглядов о доминантной роли «надпространственной» драматургии, созданной над и вовне израильско-российских координат, придерживается и Валентин Красногоров — репатриант, живущий на две страны, Израиль и Россию, теоретик и практик, председатель Гильдии драматургов России, создатель собственной теории «драматургии без границ», суть которой — написание текстов в соответствии с обозначенными им абстрактными сценическими формулами, общими законами традиции. Он создал структуру точно рассчитанной беспроигрышной «драматургии», возможной для любой межнациональной сцены, технику, которой можно обучить начинающих авторов: «Слово “традиционная” стало почти бранным. Ведь в традиции есть и Шекспир, и Расин, и Гоголь, и Чехов, и Брехт, и Эрдман — “традиционные” драматурги писали по-разному, но хорошо». Как писать вообще «хорошо», Красногоров объясняет в книгах «Четыре стены и одна страсть» (1997), «О драме и театре» (2018), «Основы драматургии. Теория, техника и практика драмы» (2021). Его цель — призвать драматургов сочинять некую идеальную наднациональную сценическую литературу. Десятки его пьес идут по всему миру и убеждают, что познать «тайну драматургии, подходящую всем», возможно. Писать «хорошо», то есть создавать пьесы по формулам, в соответствии с потребностями режиссера и зрителей — это, по его мнению, и есть «традиция», которой надо придерживаться, и успех обеспечен.

Однако единственная страна, где драматургические рецепты Красногорова не признаны официально и не считаются «хорошими», — это Израиль и израильский профессиональный театр. Пьесы Красногорова здесь не ставятся. Между тем на темы еврейской истории им написано пять пьес: «Вавилон», «Песнь Песней», «Дело Бейлиса», «Жребий» и пуримшпиль «Треугольные булочки». Еще одна пьеса, «Любовь до потери памяти», случайно оказалась связана сюжетом с событием, имевшим место в Израиле. В ней нет ничего специфически еврейского, впрочем, как и в остальных, например в пьесе «Вавилон» (2002). Тема ее тана-

хическая, но толкование вполне советское: национальная рознь, непонимание народами одним другого и, как следствие, неугасимая вражда между ними; Вавилон как символ конфликтов в мире. Жители предпринимают строительство огромной, престижной, но бесполезной башни. Диктаторское правление, языковое непонимание и этническая вражда приводят к обрушению башни и гибели города. Возникает аналогия с развалом СССР.

Красногоров заостряет проблему: «Парадокс в том, что все названные (библейские) пьесы я написал в России, до отъезда в Израиль»<sup>1</sup>. «Парадокс» этот — печать русско-еврейского сознания, органическое несовпадение российских и еврейских кодов мышления, механическое наложение российских ассоциаций на израильские исторические реалии, использование библейских притч для обозначения советских идеологем, от которых пострадал и автор, и многие его соотечественники. Двадцать три постановки пьес Красногорова, в том числе и библейских, состоялись и в Израиле; они отражают общую болезнь разрыва сознания; они ставились только любительскими коллективами на русском языке. Однако они поставлены уже освободившимися от иллюзий евреями, и это путь к самообретению.

В. Красногоров — ключ к сложному феномену всей русско-израильской драматургии. В чем суть и значение этого феномена для современного искусства страны? Есть ли образцы достижений русско-израильской драматургии, доступные для восприятия и на иврите? Как возникает образная еврейская универсальность, достаточно глубокая и находящаяся вне национальных границ? Эти вопросы — суть моих бесед с драматургами, фрагменты из которых я привожу в данной статье. Собранный вместе и еще до конца не осознанный материал — первая ступень для создания общей драматургической картины, части израильского русскоязычного литературного процесса, определяемого как феномен русско-израильской драматургии 1970–2000-х годов. Итогом

---

<sup>1</sup> Цитаты без указаний источников отсылают к моим личным беседам с авторами, еще не опубликованным.

этого проекта станет справочник Ассоциации драматургов Израиля при Союзе русскоязычных писателей, в котором 60 авторов объединены и рассматриваются по принципу, предложенному Р. Кацманом и упомянутому выше.

Израильская драматургия на русском языке — зеркало самопознания автора, его национальной и художественной самоидентификации в новой системе художественных координат. Исходя из идеи израильского духовного первоисточника, по форме и интенсивности поиска художественной гармонии между разноязыковыми (иврит-русский) полюсами, контрастными кодами культуры, с учетом места проживания и менталитета, всех авторов, составляющих предмет данной статьи и вышеупомянутого справочника, можно распределить на три группы.

Первую группу составляют универсалисты, глобалисты, для которых общее знание еврейской истории, глубины Библии — путь не к рабству, но к самим себе как к гражданам мира. Ценности иудаизма — не закрытый мир, ограниченный религиозными догмами, а лишь исходная отправная точка путешествия к самому себе, открытое духовное пространство, где человек ищет образ личного существования. Эту группу представляют такие драматурги, как Ефим Гаммер, Арье Элкана, Нина Воронель, Леон Агулянский.

Ефим Гаммер — автор пьес «Россия-Израиль. Ну и Театр!», «В снегах за гранью времени», «В час Мессии, у колодца с живой водой», «Лунная голова Гоголя» — художник огромной публицистической силы, профессиональный журналист. Его пьесы — это репортажи с мест событий, мистические драмы-притчи, где из узнаваемых российско-сибирских или древних иудейских реалий рождаются легенды; это, так сказать, Устная Тора в театре, театральный мидраш. Реальность российская преобразуется под пером Гаммера в мифологическую, русско-еврейскую. Всем строем событий автор убеждает в том, что «Мошиах зарождается в России» и оттуда грядет спасение Израилу («В снегах за гранью времени»), ибо есть, по его мнению, единство в еврейско-русской истории. Об этом его символическая мистическая пьеса «Лунная голова Гоголя», где исчезнувшая голова русского писа-

теля возникает в воображении солдат-репатриантов у могилы еврейских праотцев в Хевроне, в Пещере Махпела.

Арье Элкана, в отличие от Е. Гаммера, оценивающего Израиль по российским меркам, судит Россию из израильского далека. Впрочем, «под судом» оказывается и сам Израиль. Театровед, драматург, философ, он пишет об этом в пьесах: «Братья», «Сестры», «Мир! Мир! Мир!», «Бред», «Демократия, тля, демократия», «Я-Федра», «Мейер-Буфф», а также в документальной трилогии «Трагедия советского театра» о Мейерхольде, Таирове и Эфросе. Драма создателей советского театра изображена на фоне трагического существования советской интеллигенции. В том «христианнейшем из миров» каждый интеллигент — «жид». Его пьесы — психологические сатиры, в которых диссидент из России остается «над схваткой» в борьбе за свое человеческое достоинство, обретая статус независимого мыслителя, который он сохраняет в том числе и в Израиле, рассматриваемом на дистанции и критически («Демократия, тля, демократия»).

Нина Воронель, много лет редактировавшая вместе с мужем Александром Воронелем журнал «22», — автор пьес «Этой ночью еще один диссидент», «Химчистка времени», «Надо очень захотеть», «Утомленное солнце», «Воскрешенный», «Кассир вечности», «Сказка нашего времени», «Майн либер Кац», «Дуся и драматург» и других. Пьесы Воронель — психологическое отражение советской катастрофы, попытка ее преодоления в израильском историческом контексте. Для нее он служит ступенями лестницы универсальной культуры, формы мировой библейской цивилизации, перед которой она испытывает чувство вины как еврейка, только вернувшаяся к своим истокам.

«Прости меня, Ханаан (Дибук наших дней)» — текст, созданный Н. Воронель в семидесятых, однако до сих пор не поставленный в силу недопонимания его первоначальной универсальной основы. Знаменитый иудейский архетип видится автором растворенным в подсознании современных израильтян; он предопределяет их чувства, непосредственные реакции. Действие разворачивается в зеркале мифа, приобретая через его отражение мистический масштабный смысл. «Дибук наших дней» — пьеса

в жанре психодрамы, диктующей личное преобразование, возможный катарсис каждого через диалог с душами незабвенных ушедших близких. Это история об идеалисте, раздавленном танком и погибшем в одной из войн Израиля и оставившем после себя вдовой Лею. Влюбленный каббалист Анского, решивший достичь райского сада ценой смерти, превратился под пером Нины Воронель из Ханана в Ханаан — символ первоначальной еврейской родины, той земли, в которую Б-г приказал идти Аврааму. Личная история несостоявшейся любви с Ханааном у героев разворачивается как церемония покаяния перед прошлым Израиля ради его продолжения в настоящем и будущем. Проза, драматургия и публицистика Воронель, как и ее редакторская работа над журналом «22» — это путь гармоничного становления автора-универсалиста и ее идентичности как еврейки-космополита.

Аналогичную позицию занимает в своем творчестве драматург и прозаик Леон Агулянский. «Еврей, человек Земли, которым можно стать, если пропустить через себя все национальности» — таков лозунг Агулянского, израильского врача, волонтера спецназа, автора пьес о сознательном и свободном жертвенном выборе ради искусства, поиске истины вне стран и границ: «Болезнь под названием жизнь», «Дирижер», «Деревянный театр», «Гнездо воробья», «Я жив!». В беседе со мной Агулянский сказал: «На мой взгляд, у культуры нет гражданства. С высоты птичьего полета границы не видны. Меня интересует в творчестве диалог человека с самим собой, где бы он ни был!» Основная тема Агулянского, как в романах, так и в пьесах, — это экзистенциальный поиск евреем самого себя и в Израиле, и в мире, без утраты связи с первоосновой. Автор пишет, по его собственным словам, о «конфликте с миром и с самим собой». Быть евреем — значит осуществлять связь с собственным духовным источником, искать пути ее выражения, обретать способность управлять ею, как «дирижер» общечеловеческого оркестра.

Такой же путь к космополитичному личному самоопределению в любой точке мира после столкновения с еврейско-израильскими реалиями характерен и для Семена Злотникова. «Иерусалим

стоит мессы!» — таково его кредо жертвенности, доходящей до самоотречения и саморастворения в таких пьесах, как «К вам сумасшедший!», «Мне не жить без тебя», «Вальс одиноких», «Инцест», «Иван и Сара», прозвучавших в Израиле по-русски, а также в таких двуязычных пьесах, как «Прекрасное лекарство от тоски» и «Разговоры с Богом». В дальнейшем сыгранные в местных реалиях пьесы «Пришел мужчина к женщине», «Уходил старик от старухи» прозвучали в Израиле как повторение идеи о русско-израильском духовном единстве — примере для подражания в театрах Европы. В пьесах «Еще не вечер», «Не меняйся нигде» Злотников продолжает рассказ о своем приобретенном в Израиле опыте духовного восхождения, благодаря которому он превращает свою исходную экзистенциальную российскую драму в психологическую универсалию, важную для всех соотечественников, притом что израильский опыт, пережитый после российского, помогает ощутить себя просто «человеком земного шара».

Вторую группу драматургов составляют ассимилянты — евреи как адепты русской культуры внутри израильской, преувеличивающие ее значение, ностальгирующие отрицатели еврейско-израильской культуры как местной, малой, провинциальной, ограниченной и не равной российской классической традиции, доминирующей, по их мнению, в мировом театре. Духовная катастрофа отъединения от собственных культурных корней, через которую прошли советские евреи, отразилась во многих сценических текстах «русских израильтян». Вот несколько примеров: пьеса Александра Карабчиевского «По специальности» — о трагедии не востребованности из-за ментального несовпадения; пьеса Дмитрия Аркадина «У кого трава зеленей?» — ностальгические воспоминания, боль от неотвратимых перемен, которые переживает община репатриантов; пьесы Адама Эйтана «Неброское наследство» и «После любви», где психологические приемы современного российского детектива используются как хирургический скальпель для вскрытия любой социальной (в том числе и израильской) системы, не распознающей своих благополучных узаконенных преступников.

Наконец, к этой группе относятся пьесы Бориса Голлера, изданные в Израиле в 2000 году в книге «Флейты на площади»: «Сто братьев Бестужевых», «Петербургские флейты», «Плач по Лермонтову», «Привал комедианта, или Венок Грибоедову (Театр одного драматурга)»; в книгу вошло также его эссе «Слово и театр». Многие пьесы Голлера были запрещены в СССР. Так, например, в Петербурге в 1968 году пьеса «Поколение 41» была поставлена в ТЮЗе и тут же исключена за упоминание о событиях 1937 года, когда советские танки уже вошли в Чехословакию. В 1969 году режиссер Корогодский предложил Голлеру сделать инсценировку «Евгения Онегина» для театра. Этот «опыт драматических изучений» романа изменил всю жизнь писателя, определив его путь к циклу «драм истории» — исследованию с помощью театра волнующих и сегодня российскую публику событий прошлого: «Вокруг площади», «Плач по Лермонтову, или Белые олени», «Венок Грибоедову». Успех одной из них, «Сто братьев Бестужевых», в любительской постановке В. Малыщичкого предопределил в 1978 году рождение Государственного молодежного театра, создавшего из текста Голлера новый вид авторского интеллектуального театра, где мысль драматурга, а не режиссерское своеволие, определяла все сценическое действие, создавая тотальное, общее со зрителем поле точных зрелищных интеллектуальных ассоциаций. Однако в 1989 году радиовариант пьесы о Грибоедове «Привал комедианта» явился его последней драматургической работой.

Борис Голлер не раз оказывался на грани смерти из-за презрительного отношения к его творчеству в России, закрытия спектаклей по его пьесам. Тем не менее, будучи уже свободным израильтянином, которому открыта возможность работы на две страны, он сознательно отверг новые израильские театральные реалии, отказался от изучения своих культурных корней и стал здесь, в своем историческом доме, писателем истории российской, опубликовав в Иерусалиме лучшие пьесы и эссе «Слово и театр», где наметил перспективы авторского театра, в котором Слово будет решающим. В 2003 году он доказал, что возможен «аристократический театр высокого Слова»: поставил в «Русском куль-

турном центре» свою пьесу «Плач по Лермонтову, или Белые олени» (режиссер М. Народецкий) и в 2006-м вернулся в Санкт-Петербург. Сейчас он ведет семинар по драматургии при санкт-петербургском Доме писателей, исследует русскую классическую литературу XIX века, преподает в Академии театрального искусства, опубликовал в 2019 году книгу «Мастерская Шекспира». Блестящий литератор, поэт, драматург, талмудически развитый еврей — он внес огромный вклад в русскую культуру. И это тоже часть феномена русско-израильской драматургии, где взаимовлияния происходят и на самых крайних полюсах.

Между полюсами русским и израильским еврейский взгляд на русскую и сионистскую реальность с опорой на традиции классического русского критического реализма обнаруживается в творчестве бывшего ленинградца, а ныне израильтянина Александра Радовского. Его пьесы «Стихийное бедствие», «Король и принц, или Правда о Гамлете», «Счастливый билет, или братья и сестры» — это критический образный срез сдвинувшейся российской истории, предупреждение о грядущих катастрофах, о крушении ценностей, прообраз которого он видит в еврейской истории. Но и о ней он пишет как русский аналитик, близкий по культурным кодам к своему адресату — русскому еврею, диссиденту, ищущему правду. И потому не мифы воссоздает драматург, но аналитические, исследовательские картины библейской истории (в пьесе «Этот человек — Моисей»), а также реалии израильской современности. В сборнике «Король и принц, или Правда о Гамлете» (2005), при всей «любви к отеческим гробам», он описывает их без иллюзий, заставляя думать о своем предназначении в израильском кажущемся хаосе (пьесы «Сомнамбулы», «Странные происшествия в доме Шапиро», «Глазами Шейлока», «Часы и мастер», «Зачем?»). Израиль он изображает без прикрас, но со всей ответственностью, как свое домашнее пространство, где герой растворяет в себе его недостатки и достоинства, будучи готов жизнь за него отдать.

Иерусалимский писатель Михаил Хейфец, игнорируя еврейскую историю и ментальность, мастерски создает абстрактную драматургию без границ, исходя только из кодов русского

культурного мышления. Апофеозом ее стала пьеса «Спасти камер-юнкера Пушкина», ставшая лауреатом Международного конкурса русскоязычной драматургии «Действующие лица» в 2012-м, призером «Золотой маски» в 2013-м, фестиваля «Молодые театры России» в 2015-м, Пушкинского и Международного театрального форума в Индии в 2016 году. Пьеса удостоилась десятков постановок по всему русскоязычному миру, но была принята в Израиле только ностальгирующими адептами русской культуры. Тем не менее она тоже часть феномена русско-израильской драматургии, обращающейся из Иерусалима к нашему «египетскому» прошлому. И оттого на расстоянии становится яснее то ценное, что привезли мы — наше культурное «золото галута».

«Спасти камер-юнкера Пушкина» — многозначная смысловая пирамида, где, преломляясь в образе Пушкина, история о взрослении пионера, «совка», жлоба лихих 90-х видится не только историей России, но и историей прозрения человеческой души, для которой Пушкин оказывается притягательной тайной, средоточием тех ценностей, ради которых стоит жить и умирать, а зрителю — надеяться на будущее. Совесть, благородство и достоинство — это уже общечеловеческие категории. В финале пьесы сцена гибели забуддыги Питунина на Черной речке в день дуэли Пушкина превращается в сцену прозрения и исцеления больной души, осознающей, что причиной убийства было не предательство друга, но воссоединение с духом Пушкина, кровью подписавшего свою жизнь, как путь чести. После этого все уходит на второй план. На фоне этого взлета к свету уже ничто не важно. Этот высший момент смысловой пирамиды Хейфеца раздвигает наше сознание и превращает пьесу в общечеловеческую драматургию без границ. Здесь просматривается влияние теории универсалистской драматургии В. Красногорова — учителя М. Хейфеца.

Третью группу составляют националисты — драматурги, для которых еврейская история, иудейская культура, ее прошлые и современные источники — не средство, но цель, определяющая и личную этику, и направление поиска тем, и выбор адекватных

художественных средств. Сюда входит творчество Александра Казарновского, Ирины Горелик, Галины Подольской, Олега Фирера, Марка Азова.

Обращение к библейским временам и сюжетам может привести писателя к вере в возрождение и осознанию предназначения человека на земле вообще и в новом Израиле в частности. Израильский культуролог Галина Подольская, преисполненная огромного пиетета к Святой Земле, создала новое драматургическое русско-израильское краеведение — пьесы, основанные на ее личных открытиях в искусстве и археологии и служащие средством углубленного познания Израиля. Ее поэтические сценические фантазии — ожившие иудейские картины, где сюжет — это ключ к осознанию их огромного духовного потенциала для современности. Посвятившая свою жизнь увековечиванию имени Шагала, она написала пьесу «По лестнице Якова» — реконструкцию личности художника сквозь призму его картин, статей и автобиографической повести «Моя жизнь», соединив его с историей о сне Иакова. Мысль о бессмертии искусства, сотворенного древним еврейским мастером, присутствует в пьесе «Галилейская Мона Лиза». Портрет красавицы — мозаика известного художника из Ципори, города, где, возможно, разворачивались диспуты Иерусалимского Талмуда, — старше «Джоконды» Леонардо да Винчи на тысячу лет. Фантастический сюжет о любви ожившей красавицы из смальты и археолога Александра, открывшего ее миру, — авторская фантазия драматурга о силе библейского прекрасного, восставшего из пепла, как феникс, ради спасения от рационализма и прагматизма, ради исцеления человеческих сердец. В дни Израиля в Санкт-Петербурге в 2004 году была написана лирическая комедия в стиле Метерлинка «Дети радуги». Символическим прообразом Земли Желанной является здесь Эрец-Исраэль, видимая с точки зрения драматурга. Она создается детьми, приехавшими из разных уголков планеты, которые здесь стали «цветами радуги», воплотив небесное начало на земле. Пьесы Галины Подольской, представленные на фестивалях в Иерусалиме, Астрахани, Петербурге, Яффо, — это прекрасная реклама Израиля в мире культуры.

Образцом «третьего искусства», возникшего в соприкосновении с временами праотцев, с истинами Танаха, стала библейская трилогия Марка Азова (1925–2011), прозаика, поэта, воина, драматурга, сатирика. Он впервые познакомился с иудейскими текстами в Ташкенте в 1942 году, когда в университете узнал от беженца из Польши о «государстве в пути», об Израиле. Идее национальной самоидентификации, ответу на вопрос, кто мы как нация, кто мы есть, были и будем в свете нашей истории и пророков, посвящено все израильское творчество Азова 1994–2011 годов. Трилогия, включающая пьесы «Весенний царь черноголовых», «Ифтах-однолюб», «Последний день Содома», и в эпилоге — «Мистерия-блеф», была напечатана полностью в книге «И смех, и проза, и любовь» (2003) и поставлена в 1997–2003 годах Зигмундом Белевичем в театре «Галилея». Воплощенная на сцене, она стала символом израильского театра, знаком национальной самоидентификации русских евреев, наследников цивилизованного народа интеллектуалов Царства Давидова, связь с которым автору, движимому тревогой о будущем, удалось установить в библейских сценических текстах. Свою философскую национальную доктрину Азов воплотил параллельно и в танахической прозе: в рассказах «Один», «Каинова печать», «Поцелуй Лилит», «Житие Валаамовой ослицы», «Йов», «Книга голубя», «Глотающая земля», «Что наша жизнь», «Генная память», «Очевидное вероятное», опубликованных в сборнике «И обрушатся горы» (2009). Все эти тексты пронизывала мысль: почему так трагична иудейская история? Где начало величия и беды и можно ли предотвратить неизбежное? И, как рыцарь своего народа, еврейский Дон Кихот, он вызывал на бой, призывая к ответу, самого Бога. В своих библейских текстах Азов спорил с Создателем, обвиняя и пытаясь понять Его замысел. В рассказе «И обрушатся горы» он (как и в пьесах) говорит с Богом как драматург с Драматургом, Творцом Театра Истории: «И неужели Он сам сталкивает народы... ради кровавой победы добра над злом?» [Азов 2009: 18]. В театральной трилогии Азова Вседержитель возникает как абстрактная, жестокая сила, скрытое излучающее энергию зеркало, далекое от человека, обязанного, однако, протрунуться, понять себя в прошлом и настоящем, чтобы спастись.

В чем тайна поэтики этих пьес? Как автору удалось поставить Танах на службу художественным целям, достичь сильнейшего эффекта и остаться верным самому себе? Азов рассказывает:

В Танахе меня привлекает правда, он написан как хорошее реалистическое произведение. Нет ни черного, ни белого — есть многозначная правда, объемные характеры с отрицательными и положительными чертами. Евреи не жалеют ни своих праведников, ни самого Б-га. А мне нравится Танах именно своей противоречивостью. Сюжеты и образы Танаха противоречивы, как сама жизнь. Я сопоставляю две правды — историческую, танахическую и современную. Так появляется маска, то есть художественный образ, обобщение. Правда истории и сиюминутная сегодняшняя в сочетании дают драму, трагедию, то есть поэзию, переведенную в художественную прозу [Зарецкая 2018: 285].

Так на стыке времен рождается театр самоценного «третьего искусства», в котором, как в гранях кристалла, отражаются прошлое, настоящее и будущее, как единство и ответ на вопрос, что есть творение Создателя и каковы перспективы человечества.

Столкновение двух правд приводит к эстетическому взрыву, выбросу эстетической энергии. Это может спасти, ибо помогает осознать, где мы находимся! Не надо бояться говорить правду! Если человек знает, где он плывет, он может проскочить между Сциллой и Харибдой. Мне ясно одно: чем дальше от очевидности, тем ближе к истине — в этом тайна искусства! [Зарецкая 2018: 285]

Именно так, как откровение, воспринималась его первая библейская пьеса «Весенний царь черноголовых». Она была написана в начале 90-х еще в Москве как прелюдия к алии, предощущение Израиля. Азов был потрясен расшифрованной клинописью из древнего Ура и, опираясь на обряды погибшей цивилизации, придумал сюжет о бедном садовнике, которого избирают в цари, чтобы ритуально сжечь, но он случайно остается жить и, пытаясь спасти государство, создает первый моральный закон — прообраз идеи единобожия. В пьесе поднимаются

вопросы, в чем предназначение земли, которая тебе дана, сможешь ли ты ее защитить и как — совестью, честностью или злобой и корыстью.

Спектакль неожиданно заканчивался не красивой смертью, а прозаической жизнью — подарком прозревшему царю, «ново-рожденному», унизительно поедающему чужое, в чем заключен символ зависимости, свойственной любому вновь прибывшему репатрианту. А в глазах актера, буравивших зрителя, — отчаяние и решимость! Если у драматурга Элильбани сознательно отказывается жить, поняв, что его высеченные в камне заповеди приносят горе, извращаются корыстными и ограниченными, неготовыми к новой морали слепцами, то режиссер обрекал героя на жизнь, где придется отстаивать свои убеждения.

В режиссерской концепции важнее было сражаться, нежели сдать и не осуществиться. Именно эта тема прорыва к истине, ясности и личной ответственности каждого звучала в эпилоге, соединяясь с образами весеннего обновления. Речь шла о зарождении идеи Бога как победы над хаосом. И в этом было единство режиссера с драматургом, который писал: «Для нас, евреев, это о сегодняшнем дне. Действие происходит в Уре Халдейском, из которого ушел, услышав Его Лех Леха, праотец Авраам. Великий Ур — колыбель древнейшей цивилизации — погиб по вине его же граждан. Никто не может разрушить дом наш, кроме нас самих». И эта мысль осталась для Азова главной во всей трилогии. С нею связаны и другие вопросы: что есть человек, каково его предназначение и может ли он противостоять Высшей Силе, Его воле и заповедям — особенно в Израиле?

Диалог с Правителем мироздания прочитывался в постановке режиссера З. Белевича «Ифтах-однолюб» по пьесе Азова. По количеству исполнителей на сцене (сорок, из них семь — главные, остальные — пластический фон, воссоздававший атмосферу боя, девичьих игр, блуждания в горах, пространство дворца), по полифонии звучания и ансамблевого воплощения это был «мета-театр» нашего времени. Он возник на фоне волны террора как слово о трагедии народа и личности, принявшей на себя миссию его спасения.

Пьеса «Ифтах-однолюб», посвященная подлинному герою библейских хроник (Книга Судей 11–12) — незаконному сыну Гилада, изгнанному из отчего дома братьями и в лихую годину спасшему нацию от истребления, а потом убившему ради нее свою дочь, была задумана драматургом как размышление о человеческой слепоте, прозрении и опасности личных амбиций. Спектакль развернулся в страстный спор с Богом, где человек раздавлен Его силой и намерений Его не понял. Режиссер в споре с драматургом выстроил действие как последовательное доказательство иллюзорности веры Ифтаха — той, по мнению Белевича, «псевдореальности», которой жил судья Израиля и которая его уничтожила.

Однако сценический результат оказался противоположным, близким автору. Духовное присутствие Высшей Силы, ее участие в судьбе героев было очевидно именно в силу спора, мощного противостояния режиссера религиозной идее. Наперекор режиссеру, спектакль оказался в согласии со словом Азова. По моим зрительским ощущениям, действие его на зрителей было подобно очищающему огню, выжигавшему сомнения и страхи во имя уверенности в своем предназначении, несмотря на боль и горе, слезы и ложь.

Танахический спектакль З. Белевича и М. Азова стал примером многослойного, полифонического метатеатра, возникающего из инсценированного диалога с Богом, сценического интеллектуального спора — противостояния, внутреннего восстания, приводящего к неожиданному, противоположному результату, когда Высший Разум руководит действиями героев, определяя их жизнь и смерть.

Кто же строит Храм, имя которому спектакль? Кто преодолевает тлен прошлого и открывает новое, кто строитель и «Мошиах» в Театре? Автор, пишущий текст, где каждое слово ценно, как золото? Режиссер, оживляющий мертвые буквы, наполняя их оригинальными человеческими конструкциями? Актер, вытягивающий истину из жил своих души и тела? Зритель, прозревающий в чужих намеках не быт, но бытие, и доигрывающий недосказанное силой воображения? Кто может сказать, кто же он —

Илл. 8. «Ифтах» М. Азова.  
Постановка З. Белевича.  
Театр «Галилея», 1999.  
Ифтах — И. Елизарьев



первый, центральный? Вероятно, все-таки главный — Создатель, диктующий своим подопечным законы творчества. И только тот, кто им подчиняется, растворяя себя в страсти созидания, и выигрывает, приравниваясь временами к самому Творцу.

В рассказе М. Азова «И обрушатся горы» по этому поводу имеется ключевой диалог между автором и Б-гом, который тоже называет себя «Драматургом»: «Вот и давай поговорим как Драматург с драматургом... Наше творение еще надо в жизнь воплотить». Этот фантастический диалог автора с Б-гом реализовался также в спектакле «Последний день Содомы». События из Танаха, на которых он основан, — часть глобальной общечеловеческой драмы, развивающейся по сценарию Создателя до сих пор. И представили ее в «Галилее» парадоксально двойственно. На сцене фашиствующий городок, занятый собственным самодовлетворением как принципом жизни. Эгоизм, возведенный в культ и реализующийся в апологии свободного секса, представлен тут же колоссом фаллоса, у подножия которого цветы и фрукты — символы преклонения перед властью низменных начал. На его фоне разворачиваются акробатические сцены однополрой любви под аккомпанемент открытого взору фортепяно. Обнаженность замысла, его «концертность» провоцировали зрителя на диалог. С самого начала зал приглашали в сомыслители. Откровенные жесты «стреляли» в публику, ибо узнаваемость сверхсвободных бесцензурных любовных картин, демонстрирую-

щихся и сейчас по ТВ и распространенных в Интернете, даже не требовала напряжения исторической памяти. В подтверждение зеркальности происходящих на сцене событий звучали речи властителей Содома: «Я верю, где-то в двадцать первом веке наш опыт переймут, воспримут с интересом и назовут культурой и прогрессом» [Азов 2003: 167].

Актуальность зрелища с самого начала была основана на тексте Марка Азова, построившего пьесу на предполагаемой исповеди тех, кого приказано уничтожить. Это был театральный мидраш в действии, ибо толковать в еврейской устной традиции разрешено каждому. О чем они думали, узнав, что им осталось жить сутки, к чему обратились их души в последний миг, заставив проанализировать весь жизненный путь?

Новизна драмы была в том, что в каждом грешнике Азов увидел человека, живого, реально существовавшего, желавшего жить по канонам того пространства и времени, в котором он оказался, ошибавшегося, но прозревшего хоть ненадолго в попытке осознать и, может быть, так спастись. Такая позиция драматурга выростала из его прочтения Танаха. Скепсис умудренного опытом фронтовика, бесстрашно вглядывающегося в лицо смертельно опасной современности, заставил Азова добавить пролог и эпилог. В прологе разворачивается спор о справедливости, в котором Авраам вымаливает отсрочку и просит ангелов Б-га не губить Содом, если в нем найдется хоть десяток праведников. Авраам Азова не принимает саму идею такого суда: «Нельзя же всех подряд!» Авраам торгуется, не стесняясь, за каждого человека — он не Б-г, вселенский эксперимент от него далек, ему дороги все, и ему удастся выпросить самые щадящие условия приговора: спасение за десять праведников.

Далее, в центральной части, происходит неминуемая гибель Содома из-за торжества грешников. В споре с Б-гом за человека в эпилоге автор выводит дочерей Лота, согрешивших ради продолжения рода с собственным отцом. Авраам, по воле автора увидевший эту картину в пустыне, «в ужасе застывает и, вздымая руки к небу, вопрошает: Зачем искоренял ты грех Сдома и Аморы, чтоб породить тягчайший грех другой?»

Драматург, таким образом, ставит под сомнение справедливость Б-жьего возмездия. Авторский текст парадоксален, и контраст композиции, образов направлен на развенчание идеализации еврейской истории, каковая идеализация, по мысли Азова, построена на борьбе за чистоту и святость нации. Идея «Будьте Мне народом святым, так как Я — Ваш Б-г», по мысли автора, уязвима, ибо греховная реальность порождена все тем же Экспериментатором, испытывающим нас на соответствие его замыслу каждый день и час.

Марк Азов, создавший в театре «Галилея» танахическую трилогию — писатель, мыслящий глобальными категориями, отражающими сдвиг сознания целого поколения проснувшихся и прибывших на Святую землю в поисках ответа. Его мысль охватывает историю от зарождения идеи единобожия в предав-раамовой Месопотамии (в первой пьесе) до прямого диалога с Б-гом (во второй) и критики вселенского эксперимента (в третьей). Он выразил в трилогии свою человеческую и гражданскую боль за все, что происходит с народом Израиля, и сделал это в форме блистательно написанной актуальной философской драмы-притчи, названной «художественным вымыслом», в котором абсолютно «случайны любые совпадения имен, включая библейские».

Трилогия «третьего искусства», возникшая из столкновения временных парадигм и взрыва эстетической энергии, стала подлинным метатеатром нашего времени. Он сфокусировал ирреальность жизни современного израильского общества, тоже в споре с высшей идеей пытающегося спасти детей своих от кровавого самопожертвования. «Последний день Содомы» — спектакль, где был очевиден масштаб итога. Центральными персонажами стали не танахические герои, а случайные люди, попавшие под колесо истории на улицах Содомы, и ангелы, пришедшие их убивать. В гуманистической концепции и автора, и режиссера, отстаивающих Человека перед лицом Б-га, иным содержанием наполнились маленькие существа с большим сердцем: Белый Ангел (в исполнении Бориса Шифа) и его несостояв-



Илл. 9. «Последний день Содома» М. Азова. Постановка З. Белевича. Черный Ангел — И. Елизарьев. Театр «Галилея», 2003

шаяся невеста Сгулати (Александра Ларкина). Любовь, возникшая между ними вопреки времени и Б-жьему приговору, — одна из самых сильных сцен спектакля.

Сочетание белых одежд, белых кругов и жестов, обращенных к нашему подсознанию, подводило к мысли о гармонии жизни, хрупкой и прекрасной, противостоящей любому самому справедливому эксперименту. Доказательства силы слабости были настолько убедительны, что перевесили рациональные рассуждения Черного Ангела смерти, обосновывавшего «кровь во имя Идеи», превращаясь в реинкарнации грядущих диктаторов. В виртуозном исполнении Игоря Елизарьева возникали вдруг фантомы Ленина, Сталина, Гитлера, Арафата.

И лишь глаза выдавали нашего современника — того же вечного Ифтахы, продолжающего споры с Б-гом и со своей совестью. Его Ангел смерти, очистив землю от греховной грязи, осуществив Идею, как и Б-жий воин, тоже начал сомневаться.

В эпилоге, возникшем по воле режиссера, но не автора, заканчивавшего пьесу невозможной встречей влюбленных, оба Ангела — и Белый, и Черный — защищают от ветра уже «очищенной», мертвой пустыни маленькую девочку, которую символично зовут по имени погибшей девушки — Сгулати.



Илл. 10. «Последний день Содома». Эпилог. «А защитим ли мы свой Дом?!»

Их руки сомкнуты над крышей ее еле освещенного домика, а глаза обращены к зрителям с тревогой... И звучит музыка Пятой симфонии Бетховена, где голос неумолимой Судьбы стучится и к нам в дверь. А защитим ли мы свой Дом, Израиль, от возможного разрушения, хватит ли у нас сил перебороть себя, ведь мы — не ангелы?!

Марк Азов говорит:

Книга Книг построена на конфликте Человека с Б-гом и Б-га с самим собой... Но помимо этого конфликта каждый из нас ответственен. Трилогия театра «Галилея» — призыв одуматься, остановиться, переосмыслить свой путь... Ибо в каждом человеке — залог не только гибели, но и спасения.

Галилейская библейская триада Азова и Белевича — это воплощение духовных исканий и больших творческих возможностей деятелей культуры русскоязычной алии 90-х. В драматургии Азова заложена мечта об израильском театре, в универсальных образах которого ищут ответы многие стремящиеся осознать первоначальный текст, историю евреев как сценарий судьбы человечества. Пророчество библейской драматургии Азова, основанное на переосмыслении Танаха, актуально и бесценно.

### Заключение

Русско-израильская драматургия Исхода из СССР на стыке XX–XXI веков уходит корнями в еврейскую культуру, берущую свое начало от Хаскалы (еврейского просвещения) и ведущую до времен освоения Эрец-Исраэль как исторической родины и возрожденного государства. Предшественники этой драматургии в 20-е годы, такие как Авраам Высоцкий («Кровь Маккавеев») и Наум Шимкин (трилогия «Саул», «Давид», «Соломон»), создавали романтические героические образы — мифы во имя идеологии будущего государства. В период Катастрофы еврейская драма превратилась в «искусство сжатых кулаков», образ национальной памяти и веры (Сами Федер в театре «Кацет», Катриэль Бройде и Лейб Розенталь в «Ревю» гетто Вильно, Ицхак Кацнельсон в текстах и постановках в гетто Варшавы). Взрыв русско-еврейской драматургии в послевоенном СССР как реакция на продолжающийся геноцид охватывает подпольную культуру отказа 60–80-х годов. Эта творческая драматическая волна в Израиле начиная с 70-х годов превратилась в свободное художественное явление, где драматургия зафиксировала, как летопись, хроники жизни духа русского еврея в его очередном переходе через Красное море в пустыню земли и государства Израиля. История драматургии с 70-х годов до настоящего времени — это уже поиски национальной идентичности, стремление осознать российские корни культуры и соединить их с еврейскими национальными. Этот трудный путь отмечен поисками своего места в свободном культурном пространстве и, главное, обретением гармонии в синтезе традиций, воплотившемся в творчестве неофитов «третьего искусства», образцом которого стала в Израиле библейская трилогия Марка Азова<sup>2</sup>. Время свободного эксперимента, поиска образной идентичности продолжается. Это трудный путь самообретения, «езда в незнаемое», в непредсказуемые открытия «третьего искусства». Свободное сотворение

<sup>2</sup> Также можно упомянуть авторские фантазии о еврейской истории Ирины Горелик в ее театре «Микро»: «Ангелы Юдифи», «Обеты», «Небесный Иерусалим».

еврейско-израильской драмы и театра — это экзамен перед страной, которую мы познаем как историческую родину, а вместе с ней и свое творчество как интегральную часть ее национальной культуры.

### Источники

- Азов 2003 — Азов М. И смех, и проза, и любовь. Тель-Авив, 2003.
- Азов 2009 — Азов М. И обрушатся горы. М.; Иерусалим: Летний сад; Эра, 2009.
- Айзман 1920 — Айзман Д. Терновый куст: пьеса в 4-х действиях. Пг.: Гос. изд-во, 1920.
- Айзман 1926 — Айзман Д. Сборник рассказов с автобиографическим очерком. Л.: Прибой, 1926.
- Ан-ский 1917 — Ан-ский С. Отец и сын (1906). М.: Земля и воля, 1917.
- Голлер 2019 — Голлер Б. Мастерская Шекспира: повесть. СПб.: Геликон Плюс, 2019.
- Дымов 1907 — Дымов О. Слушай, Израиль! Драма в 3-х действиях. СПб.: тип. т-ва «Дело», 1907.
- Жаботинский 2000 — Жаботинский В. Чужбина: пьеса. М.: Мосты культуры, 2000.
- Радовский 2005 — Радовский А. Король и принц, или Правда о Гамлете. Пьесы. СПб.: Дорн, 2005.

### Библиография

- Гегель 2001 — Гегель Г. Лекции по эстетике: в 2 т. / пер. Б. Столпнер. СПб.: Наука, 2001.
- Гейзер 2001 — Гейзер М. Русско-еврейская литература XX века: дисс. на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 2001.
- Гензелева 1999 — Гензелева Р. Пути еврейского самосознания. М.: Мосты культуры, 1999.
- Голлер 1999 — Голлер Б. О пьесах и людях // 22. 1999. № 111. С. 113.
- Голлер 2000 — Голлер Б. Слово и театр. Флейты на площади. Иерусалим: ЛИРА, 2000.
- Зарецкая 2018 — Зарецкая З. Феномен израильского театра. Иерусалим: <б/и>, 2018.

Кацман 2020 — Кацман Р. Неуловимая реальность. Сто лет русско-израильской литературы, 1920–2020. СПб.: Библиороссика; Бостон: Academic Studies Press, 2020.

Кацман 2021 — Кацман Р. Высшая легкость созидания: Следующие сто лет русско-израильской литературы. СПб.: Библиороссика; Бостон: Academic Studies Press, 2021.

Коган 2000 — Коган Л. Еврейская русскоязычная литература: монография. Иерусалим, 2000.

Конторер 2009 — Конторер Д. Золото Галута / сборник под ред. М. Кенигштейн. Гешарим: Мосты культуры, 2009.

Красногоров 1997 — Красногоров В. Четыре стены и одна страсть. Израиль: LUK Graphica, 1997.

Красногоров 2018 — Красногоров В. О драме и театре. Берлин: Директ-Медиа, 2018.

Левитина 1988 — Левитина В. Русский театр и евреи. Иерусалим: Библиотека-Алия, 1988.

Левитина 1991 — Левитина В. И евреи моя кровь. Еврейская драма — русская сцена. М.: Воздушный транспорт, 1991.

Левитина 2001 — Левитина В. Еврейский вопрос и советский театр. Иерусалим: В. Левитина, 2001.

Луначарский 1908 — Луначарский А. Социализм и искусство. Театр: книга о новом театре. СПб.: Шиповник, 1908.

Львов-Рогачевский 1922 — Львов-Рогачевский В. Русско-еврейская литература. М.: Моск. отд. Гос. изд-ва, 1922.

Маркиш 2021 — Маркиш Ш. Непрошедшее прошлое. Собрание сочинений в 5 томах. Том 3: Русско-еврейская литература. Сост. Жужа Хетеньи. Будапешт: ELTE-MűMű, 2021. URL: [https://vtoraya-literatura.com/publ\\_3781.html](https://vtoraya-literatura.com/publ_3781.html) (дата обращения: 31.01.2023).

Миронов 1989 — Миронов Д. Айзман Давид. Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1989. С. 26–27.

Пави 1991 — Пави П. Словарь театра / пер. Л. Баженова и др. М.: Прогресс, 1991.

Серман 1985 — Серман И. Споры 1908 года о русско-еврейской литературе и послеоктябрьское десятилетие // *Cahiers du Monde Russe et Soviétique*. 1985. Vol. 26, № 2. P. 127–174.

Смола 2021 — Смола К. Изобретая традицию. М.: НЛЮ, 2021.

Станиславский 1954 — Станиславский К. Работа актера над собой. Т. 2. М.: Искусство, 1954.

Хазан 2001 — Хазан В. Особенный еврейско-русский воздух. М.: Гешарим, 2001.

Хазан 2005 — Хазан В. Печальный весельчак Осип Дымов // Параллели: русско-еврейский историко-литературный и библиографический альманах. М., 2005. № 6–7. С. 186–206.

Хазан и др. 2020 — В. Хазан, Р. Кацман, Л. Г. Жуховицкая. «Я был бы счастлив найти свое маленькое местечко в русской литературе...»: Письма Авраама Высоцкого Максиму Горькому. Приложение II. А. Л. Высоцкий. Кровь Маккавеев: драма в 4-х картинах // Литературный факт. 2020. № 15. С. 147–170.

Элиасберг 2006 — Элиасберг Г. Разбросаны и рассеяны. Русско-еврейская драма. 1900–1910 // Русско-еврейская культура. М.: РОССПЭН, 2006. С. 210–245.

Юшкевич 2001 — Юшкевич С. // Краткая еврейская энциклопедия. Иерусалим: Общество по исследованию еврейских общин, 2001. Т. 10. С. 880–881.

Eliasberg 2014 — Eliasberg G. The Drama of Faith and the National Question in Russian-Jewish Playwrights (1880–1910) // Jewishness in Russian Culture. Vol. 7. Boston: Brill, 2014. P. 75–93.

Gershenson 2005 — Gershenson O. Russian Theatre in Israel: A Study of cultural colonization. New York: Peter Lang Publication House, 2005.

Katsis, Tolstoy 2014 — Jewishness in Russian Culture / ed. by L. Katsis, H. Tolstoy. Vol. 7. Boston: Brill, 2014.

Katsman 2016 — Katsman R. Nostalgia for a Foreign Land. Studies in Russian Language Literature in Israel. Boston: Academic Studies Press, 2016.