

ФИЛЬМ «ЕВРЕЙСКОЕ СЧАСТЬЕ» (1925) В КОНТЕКСТЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА АЛЕКСЕЯ ГРАНОВСКОГО

Дарья Веревкина

Европейский университет в Санкт-Петербурге

Школа искусств и культурного наследия

Магистрант 2 курса

191187, Санкт-Петербург, Гагаринская ул., д. 6/1, А

ORCID: 0009-0007-5451-0558

E-mail: d_verevkina@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена проблеме взаимодействия языков театра и кино в фильме «Еврейское счастье» (1925), снятом театральным режиссером А. Грановским. Описание взаимодействия театрального и кинематографического начал становится возможным благодаря анализу разных аспектов произведения: сюжета, актерской игры, кадровки, интертитров и т.д. Ощущение театральности фильма создается за счет высокой степени условности повествования и большого количества гротескных сцен. Важную роль играет и театральная жестикация актеров, внимание к которой привлекается с помощью сверхкрупных планов. В ряде случаев именно на взаимодействии театрального жеста и интертитров в фильме строится комический эффект. Таким образом, дебютный фильм Алексея Грановского становится закономерным продолжением театрального творчества режиссера, однако в то же время Грановский усложняет театральные приемы, используя возможности киноязыка.

Ключевые слова: Алексей Грановский, Соломон Михоэлс, «Еврейское счастье», Шолом-Алейхем, ГОСЕТ

DOI: 10.62620/IKP.2025.36.79.014

Для цитирования: Веревкина Д. Фильм «Еврейское счастье» (1925) в контексте театрального творчества Алексея Грановского // Newish. Молодежный журнал по истории и культуре евреев. 2025. № 1. С. 128–143.

Статья поступила: 15.09.2024. *Принята к публикации:* 31.10.2024

THE FILM “JEWISH HAPPINESS” (1925) IN THE CONTEXT OF THE THEATRICAL WORK OF ALEXIS GRANOWSKY

Verevkina Darya

European University in St. Petersburg

School of Arts and Cultural Heritage

2nd year master’s student

191187, Saint-Petersburg, Gagarinskaya st., 6/1, A, Russia

ORCID: 0009-0007-5451-0558

E-mail: d_verevkina@mail.ru

Abstract: The article explores the relationship between theater and cinema in the 1925 film “Jewish Happiness”, directed by A. Granowsky. By analyzing various elements such as plot, acting, framing, and intertitles, the author demonstrates how the film combines theatrical and cinematic principles. The use of exaggerated scenes and theatrical gestures by the actors contributes to the overall feeling of theatricality in the film. Additionally, extreme close-ups draw attention to these gestures, and in some cases, the comedic effect is achieved through the interaction of gestures and intertitles. This debut film by Alexis Granowsky serves as a natural extension of his work in theater but also showcases his ability to incorporate film techniques into his directing style.

Keywords: Alexis Granowsky, Solomon Mikhoels, Jewish Happiness, Sholem Aleichem, GOSET

DOI: 10.62620/IKP.2025.36.79.014

To cite: Verevkina, D. The film “Jewish Happiness” (1925) in the context of the theatrical work of Alexis Granowsky. *Newish. Young Scholars Journal of Jewish History and Culture*. 2025. 1. P. 128–143.

Received: 15.09.2024. *Accepted:* 31.10.2024

Алексей Михайлович Грановский (1890–1937; наст. имя — Абрам Михайлович Азарх) прославился прежде всего как театральный режиссер, основатель и один из художественных руководителей Государственного еврейского театра. Ученик австрийского режиссера Макса Рейнхардта, Грановский успел поработать режиссером во многих театрах, прежде чем в 1919 г. основал еврейскую театральную студию при Театральном отделе Народного комиссариата просвещения. В 1920 г. студия превратилась в Государственный еврейский камерный театр (ГОСЕКТ, с 1925 г. — ГОСЕТ) [Шнеер 1964, 936–937]. Грановский оставался главным режиссером театра до 1928 г., когда, отправившись с ГОСЕТОм на европейские гастроли, он решил не возвращаться в СССР. Именно период работы в ГОСЕТе принес режиссеру славу в отечественном театроведении.

Менее исследованной (но от этого не менее интересной) остается кинокарьера Грановского. В его фильмографии — шесть кинокартин, среди них снятые в Германии более экспериментальные фильмы «Чемоданы господина О. Ф.» (1931), «Приключения короля Позоля» (1933) и абсолютно коммерческие французские картины «Московские ночи» (1934) и «Тарас Бульба» (1936) [Гусев 2015]. Часть фильмов была снята Грановским после отъезда в Европу, однако не стоит забывать о его первом опыте в кино — единственной картине, которую режиссер успел снять в СССР. Это «Еврейское счастье» (1925) — немой фильм, который можно назвать уникальным по многим причинам.

Самая очевидная — блестящий коллектив, который собрался для съемок: Григорий Гричер-Чериковер (один из авторов сценария, режиссер-ассистент), Исаак Бабель (автор титров), Натан Альтман (художник), Эдуард Тиссэ (оператор), Соломон Михоэлс (исполнитель главной роли). Не менее удивительным кажется то, что фильм снимался по американскому заказу: текст титров создавался сразу на русском, английском и других языках¹. При этом в «Еврейском счастье» Грановский сознательно уходит от какой-либо идеологии: фильм, который легко мог бы превратиться в агитку о притеснениях еврейской бедноты царским ре-

¹ В. В. Иванов сообщает о свидетельстве Н. Альтмана, подтвердившего этот факт в газетном интервью 1925 г.: Альтман сообщает о заказанном Америкой фильме по мотивам произведений Шолом-Алейхема [Иванов 2007, 240].

жимом, вместо этого становится настоящей одой штетлу и еврейской воле к жизни.

В центре фильма — история похождения Менахема-Мендла, полная неудач и страданий, но вовсе не печальная, а ироничная и при этом проникнутая искренней любовью режиссера к еврейской культуре. Менахем-Мендл — герой, пришедший со страниц рассказов Шолом-Алейхема: отец многодетного бедного семейства, житель Бердичева, который вечно находится в поисках способа быстро разбогатеть. Страховой агент, торговец, снова страховой агент и наконец шадхен — все эти роли примеряет на себя герой в течение фильма. Профессии Менахем меняет с легкостью: потерпев неудачу в одном деле, неунывающий персонаж обращается к новому, каждый раз делая это с наивной верой в успех.

«Еврейское счастье» — не первый и не единственный случай, когда Грановский обращается к историям о Менахеме-Мендле. Фильму предшествовал дебют ГОСЕТа — спектакль «Вечер Шолом-Алейхема» (1921), в котором Соломон Михоэлс впервые сыграл этого героя. В 1928 г., после успеха фильма в советском прокате режиссер снова обратился к этому персонажу в спектакле «Человек воздуха». Чем же так интересен для Грановского этот образ?

В рассказах Шолом-Алейхема Менахем-Мендл воплощает архетип *шлемиэля* — неумелого дурака. Его наивные попытки разбогатеть всегда вызывают ругань со стороны жены. Рассказы Шолом-Алейхема имеют форму переписки между Менахемом-Мендлом и его женой. Эпистолярный жанр раскрывает характер героя, но оставляет достаточно пространства для актера и режиссера, которые могут достроить, додумать персонажа, превратить тип в живого человека¹. Образ Менахема-Мендла, воплощенный Соломоном Михоэлсом последовательно в спектакле «Вечер Шолом-Алейхема», фильме «Еврейское счастье» и затем снова в спектакле «Человек воздуха», эволюционировал и отражал попытки актера и режиссера сделать книжного персонажа все более узнаваемым и психологичным.

Для Михоэлса роль в «Еврейском счастье» была первым опытом в кино, и она была связана для него с преодолением и про-

¹ М. М. Черненко в принципе связывает интерес Грановского к Шолом-Алейхему с пластичностью и открытостью для интерпретаций текстов последнего [Черненко, 2006].

тиворечиями. Сам Михоэлс говорил об этой роли: «Я задался целью создать в картине не маску, а образ» [Михоэлс 1965, 20], намекая на «Вечер Шолом-Алейхема», в котором под напором Грановского он создал максимально условного Менахема-Мендла. В то же время Михоэлс утверждал, что кино не в состоянии заменить живое выступление на сцене [Михоэлс 1965, 20]. Внутренняя конфронтация с режиссером и с самим форматом кино не помешали Михоэлсу удачно воплотить экранный образ Менахема-Мендла. Его герой кажется несколько нелепым и на первый взгляд забавным, однако неиссякаемый оптимизм персонажа и обаяние Михоэлса заставляют проникнуться к герою подлинной симпатией. Михоэлс продумывает мимику и пластику своего героя до мелочей — ведь только так в немом кино можно передать характер. Семенящая походка, слегка выставленный вперед таз, рука, придерживающая низ жилета, — все вместе создает несколько утрированный, но моментально узнаваемый образ маленького человека, обладающего, однако, гордостью и харизмой. Жесты Михоэлса всегда предельно точны. Актер говорил: «Жест для меня есть выражение мысли» [Михоэлс 1965, 78]. В этом он был единодушен с Алексеем Грановским.

Алексей Грановский полностью реализует потенциал немом кино. Когда зритель не слышит реплик, «говорящими» становятся мимика и пластика актера. Зачастую это приводит к преувеличенным, неестественным реакциям актера, однако в «Еврейском счастье» все реакции кажутся органичными, а жесты — выверенными. Именно жесты заменяют в фильме реплики. Отсутствие звука совсем не мешает понимать происходящее на экране. Например, когда в начале фильма Менахем-Мендл видит проказы своего старшего сына, его реакция выражается в первую очередь в его жестах: актер сдвигает на затылок шляпу в немом удивлении, а затем грозит пальцем. Титры или звук были бы здесь лишними.

Отточенность и выразительность каждого жеста в «Еврейском счастье» оказывается легко объяснимой, если мы обратимся к театральной системе Грановского¹. И. Г. Пехович формули-

¹ Комментируя важность жеста в спектаклях Грановского, В. В. Иванов (ссылаясь на П. Маркова) пишет: «Режиссер акцентирует все движения и всякое движение замыкает в предельную законченность, подчеркивает им завершённый сценический момент. Законченность жеста соединена с его чистотой и определенностью...» [Иванов 2007, 107].

рует ее постулаты следующим образом: «1. Жест есть выражение мысли. 2. Пауза может быть важнее слова. 3. Жестом можно замечать целый монолог» [цит. по: Ентин, Левитан 2022, 291].

Представление о жесте у Грановского во многом перекликается с теорией жеста другого видного режиссера этой эпохи — Михаила Чехова. По Чехову, жест является выражением воли и трактуется режиссером достаточно широко¹. В актерской игре именно жест выражает внутренние переживания персонажа [Кузина 2014, 42].

Интерес к жесту у Грановского также созвучен с теорией биомеханики Всеволода Мейерхольда. По мысли Мейерхольда, физическая реакция (выраженная в том числе в жесте) оказывается первичной по отношению к психологической реакции [Рудницкий 1969, 267].

Появившиеся в пике системе Станиславского школы Чехова и Мейерхольда предлагают актеру идти от внешнего (пластика, действие, жест) к внутреннему (психологическая реакция). Таким образом, особый интерес Грановского к пластике оказывается вписан в поиски выразительного потенциала жеста, характерные для многих теоретиков театра тех лет.

Внимание к жестам в фильме «Еврейское счастье» заостряется с помощью кадровки. Неслучайно в фильме часто используются сверхкрупные планы (детали), на которых показаны руки героев. В таких случаях руки как бы обретают самостоятельную жизнь: они раскрывают характер героев, их намерения.

Так, когда Менахем-Мендл приезжает на постоянный двор «Одесса», на сверхкрупном плане показано, как перед трапезой он моет руки. Мытье рук превращается в настоящий ритуал и одновременно в деталь, которая характеризует Менахема-Мендла. То, как Менахем-Мендл кончиками пальцев отворачивает кран, затем несколько театральным жестом проводит обе ладони под струей, выглядит одновременно и смешно, и трогательно. Этот кадр не двигает сюжет, он не важен для истории, но в то же время без таких деталей, как эта, персонаж Михоэлса не был бы таким объемным и живым. В театре такой яркий акцент исключитель-

¹ Ср. «Теперь я уже говорил себе не только о “жесте” (то есть о форме и направлении движений), но и о его “качествах” (об идеях, чувствах и воле)» [Чехов 1995, 239].

но на жестах рук был бы невозможен, и Грановский с большим мастерством использует те возможности, которые дает ему кинематограф.

В сцене, когда Менахем-Мендл и Залман, его товарищ по попыткам разбогатеть, откупаются от жандарма, поймавшего их за торговлей, руки персонажей снова как бы обретают самостоятельность. Менахем-Мендл и Залман вынуждены дать взятку жандарму, это происходит довольно открыто, но щепетильность заставляет их попытаться «замаскировать» происходящее. Для этого они уходят с улицы в дом, а затем, встав рядом с жандармом у стола, по очереди протягивают ему монетки. Вернее, это показано так: на первом среднем плане (т.е. герои сняты по грудь, их руки не видны) Менахем-Мендл и Залман заискивающе смотрят на жандарма и скромно тупят глаза; на более крупном плане, снятом от пояса героев, их руки ведут по столу монетки, которые перехватывает рука жандарма. Так с помощью кинематографических средств интересно обыгрывается сюжетная ситуация: дающие и принимающие взятку делают вид, что ничего не происходит (ведь иначе получается, что они совершают нечто незаконное). Тела актеров в сцене как будто разделены пополам: верхняя половина словно не догадывается о действиях нижней. В очередной раз Грановский доказывает на практике, что жест может оказаться куда выразительнее слов, и при этом использует точную кадровку, чтобы раскрыть весь потенциал жеста.

Подобным образом сверхкрупные планы рук используются и в сцене в отделении, куда, несмотря на полученную мзду, жандарм все-таки приводит Менахема-Мендла и Залмана. Здесь высший чин (оставшийся в фильме без имени) начинает составлять протокол — зритель видит лишь руку, выводящую слова. Эту руку накрывает ладонь Менахема-Мендла, придумавшего, как откупиться. И снова на сверхкрупном плане мы видим, как рука высшего чина перечеркивает слово «Протокол». В звуковом кино это взаимодействие было бы раскрыто с помощью диалога, но в немом кино даже такая простая сцена решена куда более выразительно — за счет точных жестов.

Театральность «Еврейского счастья» проявляется не только в игре актеров и ярких жестах, но в степени условности происходящего. Фильм изобилует гротескными сценами. Так, ключевой сценой становится гротескный сон Менахема-Мендла, в ко-

тором он вкушает радости жизни шадхена. В этом сне все доведено до абсурда. Шадхен Менахем-Мендл, передвигающийся на роскошной карете с лакеями в ливреях, наслаждается роскошью. Он заключает сделку с представителем американской компании «Все для брака» и налаживает экспорт невест в Америку. Невесты (уже в свадебных платьях) транспортируются на грузовом поезде, а затем с помощью крюков грузятся на пароход. Менахем-Мендл в эйфории от удачной сделки забирается на маяк, откуда, не удержавшись, падает в море — и просыпается. Здесь раскрывается характер Менахема-Мендла: его наивная вера в то, что даже самое сомнительное и нереалистичное предприятие может обернуться неожиданным богатством. Современного зрителя может смутить мотив торговли живым товаром в этой сцене. Однако все происходящее легко оправдывается логикой сна и характером Менахема-Мендла — фантазера, ведомого мечтой о небывалом успехе, который не раздумывает о средствах.

В кульминационной части фильма Менахему-Мендлу наконец, казалось бы, удастся реализовать свою мечту. Вдохновленный сном, он уже в роли шадхена пытается устроить свадьбу Бейлы, возлюбленной Залмана. Менахем даже вовлекает в дело самого Залмана, который не понимает, что происходит. Менахем-Мендл загипнотизирован потенциальным успехом, он не задумывается о чувствах Бейлы и других людей, которые оказываются участниками этой сделки, для него свадьба — такой же бизнес, как продажа корсетов или страхование. В результате ошибки невеста оказывается на свадьбе без жениха, и находчивый Менахем-Мендл делает женихом Залмана, который счастливо воссоединяется со своей возлюбленной. Когда же в конце Менахем-Мендл не получает барыша за свадьбу (ведь невеста вышла замуж за бедного жениха), его волнует лишь очередная провалившаяся сделка: трагедия, а затем и неожиданное счастье Залмана и Бейлы проходят мимо него.

В этой части фильма снова возникает ряд гротескных сцен, самой интересной из которых кажется следующая: Менахем-Мендл и его партнер-шадхен готовы представить жениха и невесту друг другу; вся сцена построена на удвоении — шадхены одеты почти одинаково, оба бурно радуются своему успеху, одинаково жестикулируют; они подходят к симметрично расположенным дверям, открывают их и впускают в комнату... двух

невест (см. кадр из фильма, рис. 1). Пуант сцены — из-за путаницы оба шадхена привезли на свадьбу невест — усиливается за счет мотива двойничества: шадхены оказались настолько похожи, что скопировали друг друга во всем. Несколько искусственная мизансцена в этом эпизоде отсылает к театральной условности и снова напоминает о богатом театральном опыте Грановского, который он привносит с собой в фильм. Яркая гротескность многих сцен фильма заставляет вспомнить также о немецком экспрессионистском театре, с которым Грановский познакомился во время обучения у Макса Рейнхардта [Пехович 2016].

И все же, несмотря на очевидную театральную составляющую, нельзя забывать, что «Еврейское счастье» — это все-таки кинофильм. Грановский использует все возможности кинематографа, чтобы показать то, что невозможно передать в театре. Так, большое количество натуральных кадров позволяет создать атмосферу и раскрыть детали местечкового быта. Например, герои по пути куда-то или от нечего делать часто взаимодействуют с многочисленными животными, населяющими Бердичев. Менахем-Мендл раскланивается с козой, Иоселе, сын Менахема, переглядывается с котенком, Залман играет с уличными кошками в ожидании Менахема. Без таких деталей история не потеряла бы стройности, но именно эти кадры создают атмосферу фильма.

Грановский использует и другие средства немого кино, и, что важно, они используются отнюдь не механически. Характерные для немого кино многочисленные виньетки в фильме выделяют главное в кадре, а в некоторых сценах создают ощущение закрытой, интимной обстановки (например, в сцене встречи Залмана и Бейлы). В свою очередь, интертитры Бабеля в «Еврейском счастье» — это не обычное либретто, а самостоятельное средство выразительности.

Смысл происходящего на экране понятен благодаря продуманным Грановским выразительным жестам, и поясняющая функция интертитров не так важна. Поэтому в интертитры включаются языковые шутки и специфическая фразеология героев, которую невозможно передать визуально (рис. 2). Иногда в интертитрах обыгрывается интонация и громкость реплик: более крупный шрифт может использоваться для обозначения крика (рис. 3), и это тоже может стать предметом шутки. Когда Менахем дает указания свадебному оркестру, в интертитрах появля-

ется фраза с градацией: «Больше огня! Рвите струны! Ломайте смычки!» Возрастающий абсурд реплик Менахема подчеркивается последовательным увеличением шрифта реплик в интертитрах (рис. 4). Интересно построена шутка на пересечении титров и жестов героев в кульминационной сцене фильма. Шадхены (Менахем и его партнер) похваляются друг перед другом своими партиями. На интертитрах появляется фраза «Моя партия — это...» и далее следует восторженный жест партнера Менахема, по которому уже понятен смысл фразы — однако жест дублируется интертитром «А!» (рис. 5–6). Для Менахема зеркально повторяется та же структура (интертитр и жест), но «А!» в последующем интертитре занимает весь кадр (рис. 7–8). Именно игра с размером шрифта в интертитре становится в этой сцене предметом шутки: идентичные реплики благодаря шрифту оказываются не равносильными.

Интертитры Исаака Бабеля были столь остроумны, что воспринимались как самостоятельное произведение и быстро разошлись на цитаты [Мак 2023]. На столь же высоком уровне проделали свою работу и другие участники съемочной группы.

Оператор Эдуард Тиссэ, известный сотрудничеством с Сергеем Эйзенштейном, в «Еврейском счастье» умело использовал весь спектр «крупностей»: от крупных планов и деталей, подчеркивающих мимику и жестикуляцию героев, до сверхдалних планов, создающих атмосферу местечка или подчеркивающих одиночество Менахема в финальном кадре (рис. 9). Работа художника Натана Альтмана ничем не выдает почерк авангардиста, а наоборот, в соответствии с задачами фильма, дотошно воспроизводит быт еврейского местечка. Пожалуй, для обстоятельного разговора о работе каждого из участников съемочной группы потребовалось бы не одна статья.

Итак, фильм «Еврейское счастье» необходимо рассматривать в контексте театрального творчества Грановского. Во-первых, фильм вписывается в линию постановок ГОСЕТа, связанных с Менахемом-Мендлом. Во-вторых, театральный багаж режиссера ощущается в каждом кадре: внимание к жестам, утрированная (но без переигрывания) игра актеров, театральные мизансцены. Наконец, в создании фильма принимают участие члены коллектива ГОСЕТа. И все же «Еврейское счастье» — это отнюдь не театральная постановка, снятая на камеру. Как кажется, в этом

фильме талант Грановского разворачивается в полную силу, и в новом формате работы режиссер открывает для себя новые возможности, которые будут впоследствии реализованы в его зарубежной кинокарьере.

Литература

Гусев 2015 — Гусев А. В. Невиданное кино. «Чемоданы господина О. Ф.». 17.11.2015 // Сеанс. https://seance.ru/articles/o_f/ (дата обращения: 19.01.2024).

Ентин, Левитан 2022 — Ентин Б., Левитан О. Рут Канер, Борис Юхананов, Игорь Пехович, Иехуда Морали, Дина Консон, Михаил Теплицкий, Олег Липовецкий, Константин Учитель, Майя Арад Ясур // *Judaic-Slavic Journal*. 2022. № S1-2 (7-8). С. 286-313.

Иванов 2007 — Иванов В. В. ГОСЕТ: политика и искусство. 1919-1928. М.: РАТИ / ГИТИС, 2007. 500 с.

Кузина 2014 — Кузина Е. Е. Психологический жест — ключ к игре актера в методе Михаила Чехова // Театр. Живопись. Кино. Музыка: ежеквартальный альманах. 2014. № 2. С. 37-48.

Мак 2023 — Мак И. В поисках «человека воздуха». 2023. <http://www.alefmagazine.com/pub5280.html?ysclid=lrkun7k9di618151022> (дата обращения: 19.01.2024).

Михоэлс 1965 — Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи. Воспоминания о Михоэлсе. М.: Искусство, 1965. 648 с.

Пехович 2016 — Пехович И. Г. Театральная система Шагала — Грановского — Михоэлса // «Шагаловский сборник. Вып. 4. Минск: [Б. и.] 2016. С. 137-161. <https://m-chagall.ru/library/shagalovskiy-sbornik-vipusk-4-11.html> (дата обращения: 30.10.2024).

Рудницкий 1969 — Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 527 с.

Черненко 2006. — Черненко М. М. Красная звезда, желтая звезда: кинематографическая история еврейства в России, 1919-1999. М.: Текст, 2006. 315 с.

Чехов 1995 — Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. Воспоминания. Письма. / Сост. И. И. Аброскина, М. С. Иванова, Н. А. Крымова., 2-е изд. испр. и доп. М.: Искусство, 1995. 462 с.

Шнеер 1964 — Шнеер А. Я. Московский еврейский театр // Театральная энциклопедия / под ред. С. С. Мокульского. М.: Советская энциклопедия, 1961-1965. Т. 3: 1964. С. 936-937.

References

Chekhov M. A., 1995, *Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage]. Vol. 1. *Vospominaniia. Pis'ma* [Memories. Letters], eds. I. I. Abroskina, M. S. Ivanova, and N. A. Krymova. Moscow, Iskusstvo, 1995, 462.

Chernenko M. M. *Krasnaia zvezda, zheltaia zvezda: kinematograficheskaia istoriia evreistva v Rossii, 1919–1999* [Red Star, Yellow Star: A Cinematic History of Jewry in Russia, 1919–1999]. Moscow, Tekst, 2006, 315.

Entin B., Levitan O. Rut Kaner, Boris Yukhananov, Igor' Pekhovich, Iekhuda Morali, Dina Konson, Mikhail Teplitskii, Oleg Lipovetskii, Konstantin Uchitel', Maiya Arad Iasur. *Judaic-Slavic Journal*, S1–2 (7–8), 286–313. DOI: 10.31168/2658-3364.2022.1-2.13

Gusev A. V., 2015, Nevidannoe kino. “Chemodany gospodina O. F.” [An Unprecedented Film. “The Suitcases of Mr. O. F.”]. *Seans*. URL: https://seance.ru/articles/o_f/ [дата обращения: 19.01.2024].

Ivanov V. V., 2007, *GOSET: politika i iskusstvo. 1919–1928* [GOSET: Politics and Art. 1919–1928]. Moscow, RATI GITIS, 2007, 500.

Kuzina E. E., 2014, Psikhologicheskii zhest — kluch k igre aktera v metode Mikhaila Chekhova [Psychological Gesture as the Key to Acting in the Method of Mikhail Chekhov]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka: ezhekvartal'nyi al'manakh*, 2, 37–48.

Mak I., 2023, V poiskakh “cheloveka vozdukh” [In Search of the “Air Man”]. 2023. URL: <http://www.alefmagazine.com/pub5280.html?ysclid=lrkun7k9di618151022> [дата обращения: 19.01.2024].

Mikhoels S. M., 1965, *Stat'i, besedy, rechi. Vospominaniia o Mikhoelse* [Articles, Conversations, Speeches. Memories of Mikhoels]. Moscow, Iskusstvo, 1965, 648.

Pekhovich I. G., 2016, *Teatral'naia sistema Shagala — Granovskogo — Mikhoelsa* [Theatrical System of Chagall-Granovsky-Mikhoels]. *Shagalovskii sbornik*, 4, 137–161. URL: <https://m-chagall.ru/library/shagalovski-y-sbornik-vipusk-4-11.html> [дата обращения: 19.01.2024].

Rudnitskii K. L., 1969, *Rezhisser Meierkhol'd* [Director Meyerhold]. Moscow, Nauka, 1969, 527.

Shneer A. Ya., 1964, *Moskovskii evreiskii teatr* [Moscow Jewish Theatre]. *Teatral'naia entsiklopediia* [Theatre Encyclopedia], ed. S. S. Mokul'skii, 936–937. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia, 1961–1965. Vol. 3.

Приложение

Кадры и интертитры из фильма «Еврейское счастье»
(реж. А. Грановский, 1925)



**И будете вы, мадамочна,
с чудным бюстом
и без никакого живота!..**

**ВЫ
ОПОЗОРИЛИ
меня...,
ВЫ
ИСПАСКУДИЛИ
меня...**

**Больше огня!
Рвите струны!
ЛОМАЙТЕ СМЫЧКИ!**



A!..



