

Бер (Борис) Котлерман «Скажи богу, что я эту землю купил ценой своего сына»

Осенью 1936 г. Всесоюзный комитет по делам искусств заказал еврейскому поэту и драматургу Перецу Маркишу патриотическую пьесу о молодой советской еврейской автономии на Дальнем Востоке СССР. Несколько месяцев спустя в репертуарных планах ведущих еврейских театров страны появилась пьеса на идише *Mishpokhe Ovadis* – Семья Овадис. В конце 1937 г. она уже вышла на подмостки Белорусского ГОСЕТа в Минске и Украинского ГОСЕТа в Киеве, а также Московского и Биробиджанского ГОСЕТов. Последние проявили удивительную репертуарную слаженность, дав премьеру в один и тот же день - 7 ноября 1937 г., т.е. в 20-ю годовщину Октябрьской революции. Поскольку каждый советский театр должен был достойно и ответственно отметить эту знаменательную дату (особенно «круглую»), то, несомненно, пьеса Маркиша как нельзя лучше отражала требуемую на тот момент конъюнктуру.

Заказ, сделанный Комитетом по делам искусств у Маркиша, единственного в СССР пишущего на идише драматурга, пьесы которого не единожды шли и на русской сцене, был явно не случаен. Первая информация об этом появилась в журнале Советское искусство в конце октября 1936 г., то есть через два месяца после инициированного центральными властями повышения статуса Биробиджана. 29 августа 1936 года советское правительство выступило с заявлением о том, что преобразование Биробиджанского района в Еврейскую автономную область в мае 1934 г. «целиком и полностью себя оправдало». От лица Президиума ЦИК СССР его председатель Михаил Калинин подчеркнул, что «впервые в истории еврейского народа осуществилось его горячее желание о создании своей родины, о создании своей национальной государственности. [...] Еврейская автономная область становится центром советской национальной еврейской культуры для всего трудящегося еврейского населения».

Это «историческое» заявление об «успехе» биробиджанского проекта и превращении автономии в центр еврейской советской культуры носило амбивалентный характер, поскольку тем же летом 1936 г. в области начались массовые аресты партийных и государственных деятелей, в большинстве своем еврейских активистов старого образца. Среди первых, в конце августа, был арестован один из главных проводников строительства еврейской государственности, председатель облисполкома Иосиф Либерберг; весной 1937 г. Либерберга в спешном порядке расстреляли, что выяснилось лишь при его посмертной реабилитации в 1956 г. Подобная судьба постигла и большинство его соратников, а позже - и множество рядовых жителей автономии, в основном, приехавших из-за рубежа. Напуганное репрессиями руководство области постепенно отошло от «большой политики», ограничив свою деятельность сугубо бюрократической сферой и не рассматривая себя больше в качестве репрезентативной еврейской институции. В результате этого национальный характер области довольно быстро потерял свое политическое выражение, превратившись в своего рода метафору, воплощением которой стал в конце 1936 – первой половине 1937 гг. парадоксальный всплеск еврейской культурной жизни в автономии, активно «подталкиваемый» центральными властями. Вся эта деятельность была ориентирована на перенос еврейской культурной жизни из европейской части страны в Биробиджан, что не могло не пугать еврейских активистов Москвы, Киева и Минска. Так, помимо энергичной подготовки к всесоюзной конференции по языку идиш, намеченной на февраль 1937-го (и в конце концов не состоявшейся), в Биробиджане работала литературная студия под руководством писателей Давида Бергельсона и Иосифа Рабина, редактировался литературно-

публицистический альманах Forpost, активную деятельность вели центральная библиотека им. Менделеева Мойхер-Сфорима (позже получившая имя Шолом-Алейхема) и научно-исследовательская комиссия, на базе которой планировалось создать Институт еврейской культуры. Функционировали курсы идиша для нееврейского населения, поднимался вопрос о необходимости налаживания в области собственного литва еврейских шрифтов, а краевые власти приняли решение об организации еврейского театра кукол. Вдобавок ко всему ожидался приезд всемирно известного немецко-еврейского писателя Лиона Фейхтвангера, гостившего в то время в Москве и обменявшегося с Бергельсоном телеграммами. Фейхтвангер до Биробиджана не доехал, однако в своей вышедшей после визита в СССР книге Москва, 1937 не преминул отметить, что «никто уже не отрицает, что... утопия стала реальностью. Еврейская социалистическая республика Биробиджан существует».

На специально созванном совещании театрального коллектива БирГОСЕТа первый секретарь обкома партии Матвей Хавкин подчеркнул, что на театр теперь возложена государственная ответственность. Это не было сказано для красного словца: подтверждая серьезность своих намерений, Москва присвоила этому до сих пор особыми успехами не отличавшемуся провинциальному театру имя Лазаря Кагановича, наркома путей сообщения и правой руки Сталина. Новый «крестный отец» театра, говоривший, кстати, на идише, немедленно предложил руководителю Московского ГОСЕТа Соломону Михоэлсу стать его художественным руководителем. Но перспектива перебраться в далекий Биробиджан Михоэлса никак не привлекала и он порекомендовал вместо себя своего коллегу Моше Гольдבלата.

Вот на таком фоне Маркишу и был сделан «правительственный» заказ на пьесу, превратив его в ведущего «певца» кратковременного периода «расцвета» Биробиджана, хотя физически он побывал там всего один раз - в качестве гостя на первом съезде Советов ЕАО в декабре 1934 г. Новый курс властей носил не локальный, а государственный размах. Так, в Киеве премьера спектакля по Маркишу была совмещена с выборами народных депутатов. «Расцвет» закончился уже летом 1938 г.: последнее упоминание о еврейской республике и о центре еврейской культуры в Биробиджане прозвучало в выступлении председателя облисполкома ЕАО Николая Биглера 1 августа 1938 г., на встрече в редакции Der Emes в Москве. Тем же летом, во время гастролей Биробиджанского ГОСЕТа в Иркутске и Новосибирске, пьеса Маркиша еще послужила театру своеобразной «визитной карточкой», а также «идеологическим пропуском» - на фоне «дореволюционного» Шолом-Алейхема. Однако на следующих гастролях, по Украине, летом 1940 года, этой пьесы в репертуаре БирГОСЕТа уже не было. Было ли это связано со слабостью постановки или с изменением некоей динамики по отношению к Биробиджану, но к тому времени Семья Овадис приобрела самостоятельность, будучи активно запущенной в еврейских театрах на «освобожденных» в 1939-40 гг. западных территориях.

Пьеса Маркиша у многих вызвала чувство неловкости. Художественный руководитель БирГОСЕТа в 1937-38 гг. Моше Гольдблат, который завел правило заказывать другим режиссерам постановку «неинтересных», с его точки зрения, спектаклей (после запрета на арестованного Моше Кульбака это правило касалось абсолютно всех советских пьес), пригласил для постановки Овадиса режиссера Мориса Норвида, сотрудничавшего с театром малых форм «Гезкульт» в Харькове и с еврейским ТЮЗом в Киеве. Сам он в это время предпочел заняться классикой – Шолом-Алейхемом и Акостой Карла Гуцкова.

Неудовольствие Михоэлса, в свою очередь, нашло выражение в его отчете Управлению пропаганды и агитации ЦК ВКП(б), хранящемся в Российском архиве социально-

политической истории (РГАСПИ) в Москве: «Наши товарищи драматурги любят часто взяться за слишком общие темы. Берут, например, тему о Биробиджане, как таковую. Сама по себе эта тема может дать гораздо меньше, чем кажется. Тема «Биробиджан» должна стать выражением абсолютно новых штрихов в нашем самоощущении, тогда только через нее будут освещены те колоссальные процессы, которые там происходят». Михоэлс, несомненно, писал о Семье Овадис, поскольку на тот момент Маркиш был практически единственным драматургом, затронувшим серьезно тему Биробиджана. Видимо, через эту критику проявился растущий «анти-биробиджанизм» Михоэлса, во многом понятный: предложение Кагановича перебраться в Биробиджан режиссер вполне оправданно мог рассматривать как начало конца Московского ГОСЕТа. Отношение Михоэлса к пьесе Маркиша отразилось спустя десятки лет в мемуарах его дочери Натальи Мой отец Соломон Михоэлс: «Пьеса эта, как и все пьесы того времени, страдала схематизмом. Вместо живых людей с их достоинствами и недостатками, по сцене ходили некие обобщенные схемы, изъясняясь языком газетных передовиц и постановлений».

Именно режиссеру Норvidу и вменили излишне «репортажное» прочтение Маркиша, а также «преступную» натуралистическую трактовку, причем в словах московского критика Нохема Ойслендера, побывавшего в Биробиджане весной 1938 г., явно звучит эхо михоэлсовской оценки:

«Тов. Норвид... не уделил достаточного внимания тому, что... это не бытовая пьеса в тривиальном смысле этого слова. Спектакль страдает от натуралистического подхода к описываемой действительности, от плохо понятого «бытовизма», но больше всего он страдает оттого, что играют здесь не пьесу Маркиша, а что-то вроде сухой репортажной заметки в несколько актов».

В той же статье Ойслендер, вполне в духе советско-еврейского культурного дискурса того времени, попытался одновременно «реабилитировать» самого Маркиша, пьеса которого «построена на мотивах революционной романтики, на героике, но вместо того, чтобы искать выражение этого лирически-романтического тона... тов. Норвид пустился в совершенно противоположном направлении...».

Ойслендер стал свидетелем того, что в Биробиджане пьеса явно провалилась: театр показывал её примерно раз в месяц посреди недели при полупустом зале.

Возможно, искусственно притянутый Маркишем к еврейской тематике сюжет звучал слишком уж фальшиво. Дальневосточникам была хорошо известна из газет реальная история, на которой основывалось действие в пьесе, к евреям никакого отношения не имевшая - о погибшем на границе сыне сибирского колхозника красноармейце Котельникове, которого добровольно заменил на заставе родной брат.

В отличие от Биробиджана, московский *Овадис* был объявлен значительным достижением и долгое время держался в репертуаре, вплоть до начала войны с нацистской Германией. «Маркиш сумел, рисуя сегодняшнюю жизнь еврейской семьи в Биробиджане, напомнить зрителю о силе и героизме маккавеев», - писало *Советское искусство* в день премьеры, проводя ставшую легитимной "кагановичскую" параллель между биробиджанцами и древними маккавеями, в результате чего Биробиджан выступал объектом национальной гордости советского еврейства, его героического настоящего. Идея эта теперь активно пропагандировалась на всех уровнях. Видимо, для контраста в рецензии отмечалось, что герои Маркиша – это не какие-нибудь маргинальные персонажи Заката Бабея. Пьеса Закат, поставленная 2-м МХАТом в 1928 г., превратилась к тому времени в яркий пример «натурализма» на сцене; мелкобуржуазная, лишенная корней еврейская семья у Бабея

воспринималась теперь полным антиподом героической семьи Овадис. Такое восприятие стало возможным, конечно же, благодаря усилиям Михоэlsa, бросившего на постановку *Овадиса* лучшие творческие силы своего театра. Даже незначительные, но политически важные роли он раздал ведущим актерам: Зускин, например, играл эпизодическую роль партийного секретаря Мотке. Сам Михоэлс выступил в главной роли Зайвля Овадиса, превратив своего героя в своего рода еврейского короля Лира. В сохранившемся в РГАСПИ доносе секретарю ЦК Жданову от 14 марта 1941 г. директор МосГОСЕТа Н. Белиловский жаловался:

«Бессильный остановить процесс ассимиляции, Михоэлс творчески отражает этот процесс как трагедию народа. От героики и «новой молодости» не осталось и следа в творческой интерпретации. Трагедия и обреченность еврейского народа – вот что звучит во всех работах Михоэlsa: трагедия Менделя, Блюмы, Канарика... в «Пире» Маркиша; трагедия семьи Овадиса и Зайвля Овадиса, олицетворяющего еврейский народ в пьесе Маркиша «Семья Овадис»; трагедия Тевье-молочника и его семьи – Шолом-Алейхема; трагедия одиночества никем не понятого «Соломона» – Даниэля. Более того, трагедию «Короля Лира» Михоэлс трактует как трагедию «краха идеологии». В... трактовках перечисленных работ Михоэлс выражает свои противоречия, свою трагедию – реакцию против ассимиляции».

По сути, Михоэлс стоял перед непростой задачей: поскольку речь шла о биробиджанской тематике, ему никак нельзя было допустить отрицательной реакции критики. Однако одновременно режиссер стремился всячески увести в тень эту тематику, заменяя её более общей проблематикой. Отзываясь о пьесе Маркиша в целом, Михоэлс вообще избегал какого-либо упоминания Биробиджана, заслоняясь абстрактными рассуждениями: «Что является проблематикой этой пьесы? Это столкновение биологического ощущения семьи и гражданского в нашем советском понимании. В этом конфликте содержится весь драматизм. Разрешение этого конфликта, достигающего колоссального драматического напряжения, пробуждает в зрителе чувство гордости за советский еврейский народ, чувство советского патриотизма».

Примечательно, что в оригинальном тексте пьесы Маркиш тоже ни разу не упомянул, что действие происходит в Биробиджане. Позже, во время следствия по делу Еврейского антифашистского комитета в конце 40-х гг. он приведет этот факт в доказательство своего якобы изначально скептического отношения к Биробиджанскому проекту. Это выбитое Лубянкой «признание» шито белыми нитками: из других географических названий – Дальний Восток, Волочаевка, Хабаровск – вполне понятно, где происходит действие. Но факт остается фактом: и Михоэлс, и Маркиш умудрялись воспевать Биробиджан по заказу властей и в то же время не называть вещи своими именами. У каждого из них были на это свои причины. В театральном варианте, однако, место было конкретизировано, чтобы ни у кого из зрителей не возникло сомнений, что «своя земля» - это именно Биробиджан.

Семья Овадис действительно страдает излишней схематичностью, отражающей попытку Маркиша, непрекращавшуюся на протяжении всего его творчества, объединить в одной упряжке «коня и трепетную лань» - вполне сформировавшийся к тому времени советский литературный канон и еврейский этос – на основе всепобеждающего метода социалистического реализма. При этом «невозможная эстетика» последнего (по меткому определению канадской исследовательницы Режин Робен) становилась совсем уж «невозможной». Скорее всего, именно это контroversальное балансирование на канате между «советским» и «еврейским» стало причиной низкой оценки пьесы современниками, особенно теми, кто был знаком с советской литературой весьма поверхностно, как, например, еврейский актер из Польши Ицхок Грудберг-Турков, оказавшийся с волной

Весь трагизм положения Зайвля проявляется в полной силе с гибелью сына Шлемке в схватке с диверсантами. В полном надрыва разговоре между Зайвлом и его отцом Авромом звучит не столько протест против старых традиций и утверждение нового образа жизни, сколько беспомощная попытка оправдать смерть сына особенной ценностью земли, за которую тот погиб:

А в р о м: Была бы синагога, евреи бы собрались... сделали б моле [молитва по усопшему]...

З а й в л: На такую смерть не нужно моле.

А в р о м: Еврейские дети погибают молодыми... Может, стоило б сказать кадиш [поминальная молитва]?..

З а й в л: Кадиш? По Шлемке сегодня говорят кадиш два оркестра музыки, папа.

А в р о м: Хм... музыки?

З а й в л: Да! Бог не любит музыку?.. Так иди скажи ему, что твой сын не сидит шивэ [семь дней траура] по Шлемке!.. Иди скажи ему, что Шлемке бился один против восьмерых, против десятерых, голову сложил, а врага не допустил до нашей земли! Так пусть играет музыка, папа, пусть играет! [...] Скажи ему... что Зайвл-плотогон вырвал свое сердце и положил его на землю, чтоб она стала его землей... Что Шлемке пал за неё как герой... Иди и скажи такой кадиш, папа!

А в р о м: [...] Еврейские дети!

Старый Авром, носитель апробированной веками системы ценностей, и его искренняя боль за гибель еврейских детей не могли не вызывать симпатии зрителя. Символизирующий праотца всего еврейского народа Авраама, он не хочет отказываться от своего прошлого, от обычаев предков. Отсюда – конфликт «отцов и детей», возникающий практически во всех пьесах Маркиша:

М о т к е: А ты, дед, кончай уже с календарем и с богом...

А в р о м: Я – еврей! И до тех пор, пока я собственным умом не дойду, что никакого бога нет, я не отступлю ни на сантиметр!

Близка Аврому по духу и Сорэ, жена Зайвля, которая считает необходимым по обычаю отсидеть шивэ по погибшему Шлемке. Близкие её отговаривают – «Шлемке был против...», на что несчастная мать замечает, что, может, из-за этого «против» и произошла трагедия. Сорэ – парафраз прародительницы Сарры, время которой, по Маркишу, безвозвратно ушло в прошлое - не принимает нового устройства мира: «Шлемке говорил, что его мама – это страна... А Мотке говорит, что его мама – это партия... Я уже не мама!..». Сорэ плачет из-за сына Шайке, который рвется из Палестины в СССР, а братья не желают ему помогать. По словам игравшего в то время в МосГОСЕТе актера Иосифа Шейна, публика переставила акценты на свой манер, выведя эпизодические моменты на первый план: «Реб Авром не хочет и не желает забывать внука, который... строит свою жизнь в кибуце, на земле предков... Слова реб Аврома грели зрителя, совпадали с его чувствами... а трагическая смерть сына Шлемке на границе приобрела характер нелепой и грустной случайности». Возможно, по этой причине мотив героической смерти Шлемке за «свою землю» был кардинально заострен в постановке: слишком литературная метафора с вырванным сердцем Зайвля, явно заимствованная Маркишем из горьковской обработки («Старуха Изергиль») сербской легенды о вырванном сердце Данко, была заменена более близкой еврейскому зрителю аллюзией. В спектакле Зайвл говорит своему отцу: «Не нужно эль моле рахомим! Скажи богу, что я эту землю купил ценой своего сына». Эта патетическая фраза Зайвля отсылала зрителя к древней трагедии праотца Авраама, готового принести в жертву своего сына Ицхака: «Возьми сына твоего, единственного

твоего, которого ты любишь, Ицхака, и пойдешь в страну Мория, и принеси его там во всесожжение на одной из гор, о которой скажу тебе» (Бытие, 22:2). Она была процитирована почти во всех рецензиях на постановку. Несомненно, такое светское «жертвоприношение по Маркишу» должно было укрепить права евреев на «свою землю».

Земля эта теперь по полному праву принадлежит рождающемуся у переселенки Мирл младенцу, в образе которого выступает и юная еврейская автономия, и заново начавший свою историю еврейский народ. У младенца нет отца, но герои не считают его сиротой: у него есть «дедушка» – это председатель ВЦИК Михаил Калинин, стоявший у истоков биробиджанского проекта. Здесь, на этой земле, еврейский народ будет плодиться и размножаться – что иносказательно звучит в словах садовода Рибельского:

Р и б е л ь с к и й: ... Двадцать лет у меня черный виноград рос по одному на шесте... Двадцать лет я не мог додуматься, почему на всем шесте растет только одна ягода! А тут я недавно додумался до такой вещи... Что будет, думаю, если весь шест положить на землю, чтобы корни напитались по всей длине... Вы бы взглянули, что делается там с виноградом на каждом шесте!.. Ш л е м к е: Почему же ты его не пробовал положить на землю на двадцать лет раньше? Р и б е л ь с к и й: Умник! А где у меня была в Бердичеве земля? И где у меня был в Бердичеве сад?..

Как и в библейские времена, к земле этой вела нелегкая дорога: бывший плотогон Овадис «сорок лет ходил по рекам. По чужим рекам». Зайвл и его семья, как и библейские евреи, 40 лет бродившие по Синаю до того, как удостоились войти в Святую землю, - это поколение пустыни, наконец-то обретшее «землю обетованную». Старый Авром объясняет ценность этой земли по-своему: «Если бог захотел, чтобы еврейская страна была здесь, то нужно её беречь...». Биробиджан он видит в контексте исхода евреев из Египта и чуда рассечения Красного моря: «Евреи уже однажды море перешли тоже! И вышли, с божьей помощью, сухими! [...] Что же вы стоите, евреи?.. Будем рассекать реку!». Вся эту библейскую символику Маркиш стремился подчеркнуть не только в речи героев, но и визуально - в ремарках:

(...возвращаются Шлемке и Бойко. На ружье, положенном на плечи, они несут большую ветвь винограда. Флом замечает, громко). Ф л о м : Ружье, на которое можно сделать бойрэ-при-агефен [благословение на кошерное виноградное вино], я вижу первый раз с тех пор, как живу на этом свете! Ш л е м к е : Виноградные грозди растут на всех наших ружьях! И если понадобится, из каждой виноградины вырастет пуля!

Описание несущих на плечах виноград Шлемке и Бойко должно было вызвать у зрителя ассоциацию с разведчиками, посланными Моисеем разведать землю обетованную: «И дошли они до долины Эшколь, и срезали там ветвь с одной гроздью винограда, и понесли её на шесте вдвоем...» (Числа, 13:23). Но в отличие от посланцев Моисея, побоявшихся пойти на завоевание своей земли, Шлемке и подобные ему не испугаются врага.

В первом акте семья встречается за праздничным столом. Старик Авром напоминает, что сегодня траурный день - Девятое ава, день разрушения иерусалимского Храма, когда «все евреи сидят на земле и плачут». Авром скрупулезно подсчитывает, сколько же лет прошло со времени разрушения Второго Храма, причем в самом тексте неожиданно для второй половины 30-х гг. пропечатано оригинальное (нефонетическое - sic!) ивритское обозначение года. Однако немедленно выясняется, что накануне их переселенческий колхоз получил Государственный акт на вечное пользование землей. Кстати, совершенно

реальный колхоз Валдгейм получил такой сертификат 12 августа 1936 г., т.е. сразу после 9 ава. Возможно, это и вдохновило Маркиша на «историческую» параллель. Сведя вместе эти два события, он создал совершенно космическую перспективу: передача биробиджанской земли в вечное владение евреям призвана отменить многовековой траур по разрушенному Храму. Ни больше, ни меньше.

На этой крайне амбициозной трактовке автор не останавливается. Документ о передаче земли в вечное пользование еврейскому колхозу он представляет как своеобразное «свидетельство о браке», как скрепляющую святой союз кетубу: «евреи женятся на области», они «зарегистрировались с целой страной». В принципе, вся пьеса превращена в парафраз этого «исторического» события. Вот и переселенец-клезмер приехал в Биробиджан «сыграть свадьбу еврейскому народу!» Принятое в еврейской традиции «свадебное» толкование отношений между Землей Израиля и народом Израиля Маркиш переносит на биробиджанскую почву. Этот мотив развивает и тема символического союза между «благородным экземпляром сыновей Зайвля Овадиса» Калменом и «казачкой из тайги» Ириной, что напоминает незадолго до этого вышедший на экраны кинофильм о биробиджанских первопроходцах Искатели счастья, где еврейская девушка Роза выходит замуж за охотника-казака Корнея. Однако в отличие от Розы с Корнеем герои Маркиша отказываются от потерявшей всякий смысл свадебной церемонии, пусть даже и в ее советском исполнении, и отправляются на заставу, где Калмен добровольно мобилизуется на место павшего брата - защищать свою землю.

В последней картине родители приезжают к Калмену на заставу. Финальные реплики подытоживают главную мысль автора о рождении нового народа:

З а й в л (трогает ружье Калмена): Это ключ, Калмен!.. Ключ от всей страны!..
С о р э : Здесь и умирают как-то по-другому... Ой, здесь и рождаются как-то по-другому..
Б о й к о : Здесь только рождаются, мать... Даже умирая, рождаются.

Примечательно, что эта картина, фигурирующая в рукописи и в русскоязычной версии пьесы, по какой-то причине не была опубликована на идише. Возможно, вручение еврею ключей от всей страны показалось осторожной редколлегии московского журнала *Sovetish*, членом которой был и Маркиш, чересчур дерзким заявлением.

Вместе с тем, русская версия пьесы в переводе Михаила Шамбадала была опубликована отдельной книгой трижды: дважды в 1938 г. и в 1940 г. Однако настоящее второе дыхание пьеса приобрела, как уже было сказано, на аннексированных в результате пакта Риббентропа-Молотова западных территориях. *Семья Овадис* стала дебютом новообразованного в Белостоке государственного еврейского драмтеатра в конце 1939 г, а также первой советской пьесой во Львовском государственном еврейском драмтеатре в июне 1940 г. Весной 1941 г. пьеса была поставлена Рижским еврейским театром.

Биробиджан оказался подходящим инструментом для индоктринации нового образа жизни. В июне 1940 г. киевская газета *Der shtern* сообщала, что именно благодаря пьесе Маркиша «впервые евреи Западной Украины увидели таких здоровых евреев, еврейскую молодежь с оружием в руках, что возможно только в условиях советского строя». А месяц спустя в прессе появилась информация о правительственных планах по переселению в ЕАО десятков тысяч «западных» евреев. Так Семья Овадис внесла свой вклад в «медовый месяц» советской власти с еврейским населением западных территорий, оборвавшийся еще до гитлеровского вторжения в СССР.

Пьеса Маркиша *Семья Овадис* осталась единственной - на широкой сцене - реакцией на кратковременную попытку превращения Биробиджана в центр еврейской советской культуры, хотя целый ряд советских еврейских литераторов, в частности, Давид Бергельсон, Гирш Добин, Моше Хащеватский, Арон Кушников предпринимали попытки драматизировать биробиджанский материал.

Единственной довоенной пьесой о Биробиджане, попавшей на сцену после *Овадиса*, стала комедия Эммануила Казакевича *Молоко и мед (Milkh un honik)*, однако дальше БирГОСЕТа она не пошла. Маркишу не случайно удалось еще в начале 1930-х пробиться в русскоязычные театры: он, несомненно, лучше других уловил наиболее подходящий для советского театра тон, рассматривая еврейский этос не как конечную цель своего творчества, а как легитимную составляющую универсальной проблематики. Его использование еврейских культурных кодов во многом определяет сложные взаимоотношения между «формой» и «содержанием» в советско-еврейской культуре вплоть до ее уничтожения на исходе 40-х гг. прошлого века.