

РУССКИЕ ЕВРЕИ В АМЕРИКЕ



РУССКИЕ ЕВРЕИ В АМЕРИКЕ

16

ГИПЕРИОН

ГИПЕРИОН

РУССКИЕ ЕВРЕИ В АМЕРИКЕ

RUSSIAN JEWS IN AMERICA

Book 16

Compiled and edited by
Ernst Zaltsberg

**Toronto – Saint-Petersburg
2017**

РУССКИЕ ЕВРЕИ В АМЕРИКЕ

Книга 16

Редактор-составитель:
Эрнст Зальцберг

Торонто – Санкт-Петербург
2017

Научно-исследовательский центр
РУССКИЕ ЕВРЕИ В АМЕРИКЕ
Научные руководители
Эрнст Зальцберг и Ирина Обухова-Зелиньска

РУССКИЕ ЕВРЕИ В АМЕРИКЕ. Кн. 16

Редактор-составитель:

Эрнст Зальцберг

Редакционный совет:

Готтфрид Кратц (Германия),

Анатолий Либерман (США),

Ирина Обухова-Зелиньска (Польша)

Торонто—Санкт-Петербург, 2017

Research Center for RUSSIAN JEWRY IN AMERICA

Directors for Scholarly Works

Ernst Zaltsberg and Irina Obuchova-Zelin'ska

RUSSIAN JEWS IN AMERICA. Book 16

Compiled and edited by *Ernst Zaltsberg*

Editorial Board:

Gottfried Kratz (Germany),

Anatoly Liberman (USA),

Irina Obuchova-Zelin'ska (Poland)

Toronto—Saint-Petersburg, 2017

ISBN 978-5-89332-259-0

ISBN 978-5-89332-297-2 (Кн. 16)

© Э. А. Зальцберг, редактор-составитель тома, 2017

© Авторы статей, 2017

© Оформление. Издательский Дом «Гиперион», 2017

Предисловие

Настоящая книга является шестнадцатой в серии «Русские евреи в Америке». В нее включены статьи и эссе о людях и событиях прошлого и настоящего, оставивших свой след в истории эмиграции русских евреев в Америку. Все публикации сгруппированы по следующим традиционным рубрикам: «История», «Литература» и «Искусство»; к ним добавлена новая рубрика «Спорт».

В разделе «История» помещена статья Д. Соьера, рассказывающая о противоречивых и, как правило, изрядно политизированных впечатлениях американских евреев — выходцев из России, посетивших СССР в межвоенный период. Автор показывает, как рассказы туристов, вернувшихся из Советской России, становились оружием в политической борьбе в США между коммунистами и их сторонниками и их идеологическими противниками.

В разделе «Литература» представлена статья Е. Деменока о ныне забытом поэте и переводчице из окружения «отца русского футуризма» Д. Бурлюка Л. Опалове (Подоксике), писавшем на русском, идиш и английском. В этом же разделе — литературный портрет живущего в Чикаго писателя, журналиста и редактора Е. Цейтлина (автор — Л. Алавердова).

Раздел «Искусство» открывается статьей Б. Котлермана о неудачных и малоизвестных попытках Шолом-Алейхема пробиться в американский кинематограф. В этом же разделе — статья К. Гамарник о работе Б. Аронсона в качестве художника-оформителя в еврейских театрах Нью-Йорка в 1920–30-е годы. О трех американских художниках — выходцах из России (А. Абрамовиче, Л. Гаспаре и Г. Золотове) рассказывается в эссе В. Телицына. Статья Э. Зальцберга посвящена жизни и творчеству пианиста-виртуоза И. Левина, внесшего вместе с женой Р. Левиной весомый вклад в создание и развитие американской фортепианной школы. И. Обухова-Зелиньска рассказывает

о необычной истории нотного альбома, оформленного Ю. Анненковым и состоящего из вокальных произведений А. Лурье на стихи П. Верлена. Завершает раздел статья Я. Фрейдина о нелегкой судьбе талантливого скрипача Л. Тышкова.

В новой рубрике «Спорт» помещена статья У. Миллера, содержащая краткие биографии выдающихся американских спортсменов и спортсменок, имеющих российские корни.

В написании шестнадцатой книги приняли участие авторы из США, России, Канады, Украины и Израиля. Всем им приношу глубокую благодарность за отзывчивость и бескорыстный труд, вложенный в данный выпуск РЕВА.

Считаю своей приятной обязанностью выразить признательность д-рам А. Либерману и Г. Кратцу за помощь в составлении и редактировании книги.

Как и все предыдущие тома (за исключением первого), сборник издан на средства редактора-составителя, который рассматривает серию РЕВА как скромную попытку подчеркнуть роль евреев — выходцев из России в развитии американской науки, культуры, искусства, спорта и разнообразных политических институтов.

Э. Зальцберг, Торонто

РУССКИЕ ЕВРЕИ
В АМЕРИКЕ

ИСТОРИЯ

Назад в будущее¹

Даниэль Сойер (Нью-Йорк)

В своем рассказе о путешествии в Польшу еврейский поэт Яков Гладштейн² описывает встречу с земляком-нью-йоркцем, который едет туристом в Советский Союз. Этот человек — русскоговорящий еврей, по профессии — зубной врач. Цель путешествия двояка: во-первых, познакомиться сопровождающего его сына со своим родным городом Одессой и, во-вторых, увидеть собственными глазами революционные преобразования в стране. Просвещенные друзья врача жадно следили за успехами первого социалистического государства, и он хотел убедиться в них сам. «Я хочу знать, что такое большевизм, что он принес стране. В Нью-Йорке я состою членом клуба докторов, в котором мы обсуждаем социально-политические проблемы, включая большевизм». Гладштейн встретил и других американцев, или едущих в СССР, или хотевших совершить такое путешествие³. Все эти люди были частью большого потока туристов, направлявшихся в СССР и другие страны Восточной Европы в 1920–30-е годы. В какой-то мере он отражал возросший спрос на туризм представителей американского среднего класса в межвоенный период. Но Восточная Европа особо привлекала тех американцев (евреев и неевреев), которые родились в ней и еще до Первой мировой войны эмигрировали в США. После многих лет жизни за океаном у них появились деньги и время для того, чтобы посетить свою родину. Именно в межвоенный период эти хорошо устроенные иммигранты проявляли все больший интерес к своей этнической идентичности, которую они искали в странах рождения⁴.

Для выходцев с территории СССР посещение родных мест было в то же время и путешествием в государство с новым социалистическим порядком, который для многих был предвестником будущего.

Их интересовала реализация идей социализма, и визит в СССР вызывал не только личные эмоции и воспоминания, но и политические оценки перемен, произошедших на бывшей родине.

Сравнение хорошо знакомого старого с революционными преобразованиями было одной из побудительных причин таких путешествий. От евреев, вернувшихся из СССР, родные, знакомые и широкая публика ожидали рассказов об увиденном и сравнений с тем, как живут (или жили) евреи в США, Палестине, Польше и царской России. Естественно, что политические взгляды путешественников в значительной мере определяли их отношение к тому, что они наблюдали в СССР. Советская Россия была центром коммунистического мира, и члены американской Коммунистической партии и ее сторонники были склонны оценивать все увиденное положительно, тогда как социалисты были в своих оценках более критичными. И те, и другие часто выражали восприятие страны путем сравнения старого и нового миров. Те, кто положительно относился к СССР, утверждали, что в стране создано новое общество — молодое, энергичное и революционное. Вернувшись домой, они чувствовали, что Россия была не только их старым домом, но и новой духовной родиной. Скептики нового порядка в России отмечали, что страна остается достаточно отсталой и бедной, что в ней царит жестокий политический гнет. Часто они испытывали чувство отчуждения от бывшей родины, особенно будучи в Москве, в новых индустриальных центрах, колхозах, наблюдая грандиозные революционные зрелища.

Как указывает социолог Ева Морански, в межвоенный период СССР, в дополнение к статусу географической родины, стремился стать идеологической родиной для части русско-еврейской диаспоры.

Для эмигрантов со славянскими корнями понятие родины связано с теми регионами в Восточной Европе, в которых они родились и которые после Первой мировой войны стали независимыми государствами. Для евреев это понятие ассоциировалось с определенным местечком (штетлом), общиной и семьей. Для некоторых из них Октябрьская революция означала коренное изменение отношения к бывшей родине, превратившейся в своего рода идеологический центр. Однако в этом качестве у России был серьезный конкурент — Палестина⁵.

В 1920–30-е годы рассказы американских туристов, вернувшихся из СССР, становились частью пропагандистской войны между различными политическими движениями, стремящимися завоевать поддержку еврейских масс в США. Свидетельские показания о поездках в Россию играли важную роль в дебатах между коммунистами и их сторонниками, которые верили в то, что в Советском Союзе воплощается

социалистическая мечта, и социалистами и социал-демократами, не разделявшими этой веры.

В это же время сионистские лидеры поняли, что туризм в Палестину усилит связи евреев диаспоры со страной и поможет организовать их финансовую и политическую поддержку. В межвоенный период сионистские организации приветствовали тщательно организованные туры в страну, после которых туристы увозили благоприятные впечатления о Святой земле как политической и духовной родине евреев. Эффективность такого подхода видна на примере А. Кагана⁶, посетившего Эрец-Исраэль в 1925 году. Влиятельный редактор *Forward* вернулся домой с новым взглядом на деятельность трудовиков-сионистов и помог налаживанию дружеских связей между ними и американским рабочим движением и американскими сионистами⁷.

Для тех, кто рассматривал себя выразителями еврейского общественного мнения, путешествия за границу стали почти обязанностью, при этом Советский Союз и Палестина были наиболее популярными местами посещения. В 1920–30-е годы многие видные еврейские писатели, журналисты, политические деятели совершали путешествия в Восточную Европу и на Ближний Восток. Полный список тех, кто ездил в Россию, включает десятки имен, от старого члена *Lovers of Zion* (*Hovevei Zion*) Р. Брайнина⁸ до еврейских литераторов Х. Лейвика⁹, Мойше Надира¹⁰, Абрахама Рейзена¹¹, Дж. Опатошу¹² и Д. Пинского¹³; от пионеров еврейского рабочего движения А. Кагана и М. Винчевского¹⁴ до профсоюзных лидеров Д. Дубинского¹⁵ и С. Хиллмана¹⁶; от журналистов-социал-демократов Н. Ханина¹⁷ и М. Ошеровича¹⁸ до убежденных коммунистов М. Ольгина¹⁹, Дж. Медем²⁰ и П. Новика²¹. Все они по возвращении домой делились своими впечатлениями от увиденного в СССР в печати, на радио и на массовых собраниях.

Советские лидеры быстро поняли, что туризм может быть пропагандистским оружием в деле привлечения на свою сторону общественного мнения за рубежом. Благоприятные отчеты вернувшихся из СССР туристов могли бы помочь советскому государству устранить угрозу интервенции, добиться дипломатического признания капиталистических стран и поддержки со стороны рабочего и социалистического движения на Западе, установить деловые связи и привлечь западные капиталы и технологии. Советские пропагандисты призывали потенциальных туристов не верить враждебным статьям об СССР в капиталистической и социал-демократической прессе. «Трезвый наблюдатель международных событий должен основывать свое мнение об СССР не на слухах и информации из вторых рук, а на собственном опыте» — призывала официальная брошюра для туристов²².

В конце 1924 года первая делегация британских профсоюзов посетила Советскую Россию. В это время в стране не было специальной организации, занимавшейся иностранным туризмом, ВОКС (Всесоюзное общество культурных связей с заграницей) было создано лишь в 1925 году. Уже в середине 1930-х годов у него были отделения в Нью-Йорке, Чикаго, Бостоне и Сан-Франциско. Некоторые американские туристические компании (например, контролируемая коммунистами *World Tourists*, а также *Amalgamated Bank Travel Service*, *Poccono Study Tours*, *Open Road*, агентство Г. Эйснера) активно пропагандировали поездки в СССР «для укрепления международной дружбы и понимания».

ВОКС правильно учитывал интересы своих потенциальных клиентов. Конечно, среди них были и рядовые туристы, но преобладали левые интеллектуалы, бизнесмены, ищущие деловых контактов, коммунисты и активисты рабочего движения, приезжавшие на конференции и советские праздники. ВОКС и Интурист организовывали специальные туры для ученых, учителей, адвокатов, докторов, деятелей кино, то есть для лиц, способных активно влиять на общественное мнение внутри своей страны. Им показывали заводы, фабрики, колхозы, рабочие клубы, подтверждавшие успехи социалистического государства, о которых они с энтузиазмом рассказывали дома²³.

П. Холландер отмечал, что эти травелоги больше говорили о самих путешественниках, чем о том, что они увидели²⁴. Иностранные туристы в СССР в 1930-е годы были склонны находить подтверждения своим уже сложившимся мнениям о стране. Так, художники видели Россию как страну свободного творчества, инженеры — как образец эффективной плановой экономики, коммунисты — как бастион демократии, несмотря на то, что политическая система в стране становилась все более жесткой, иерархической и единовластной. Холландер и другие историки связывают эту восприимчивость западных туристов к советской пропаганде с их разочарованием в собственном обществе, подверженном глубокой экономической депрессии, и склонностью видеть воплощенную в жизнь утопию.

То, что говорил Холландер о 1930-х годах, было справедливо и в 1920-е годы. Конечно, происходившие в стране изменения как-то влияли на рассказы туристов, но это влияние было на удивление незначительным, независимо от того, были ли они в России во времена НЭПа (1921–1928), Первого пятилетнего плана (1928–1933) или Большого террора (1934–1939). Во все периоды межвоенной советской истории просоветски настроенные наблюдатели были склонны видеть в России воплощение новой системы, нового мира.

У американских евреев были особые причины интересоваться Советским Союзом. Похоже, что революция принесла разительные перемены евреям в стране, устранив все ограничения и несправедливости, от которых они страдали в прошлом, и приведя к власти партию, которая не только осуждала антисемитизм, но и насчитывала в своих рядах много евреев. Преследуемые старым режимом и вынужденные покинуть Россию по экономическим и политическим причинам, американские евреи приветствовали перемены в стране, которые сделали возможными восстановление их связей со старой родиной. Даже социалисты — противники большевиков поначалу выражали симпатии новому режиму, и потребовалось довольно долгое время для того, чтобы они стали его противниками.

У американских евреев были определенные преимущества по сравнению с другими туристами — все они знали идиш и многие — русский язык, и могли общаться с советскими гражданами без переводчиков. А. Каган сообщал своим читателям, что знание русского позволило ему быть независимым от сопровождавших лиц во время его поездки в Россию в 1927 году. «Когда я был в Москве, в нее приезжали делегации из других стран. Им требовались переводчики, и иностранцы видели Россию их глазами. Со мной было иначе». По его словам, «я ничем не отличался от русских, почти никто не знал, что я — иностранец»²⁵. В действительности, сам Каган отмечал, что зачастую местные узнавали в нем иностранца по одежде, манере вести себя или по документам.

Редактор *Фрайхэйт* П. Новик писал о своем предшественнике на этом посту М. Ольгине во вступлении к изданному посмертно сборнику его путевых очерков: «Советский Союз был для Ольгина землей, где он родился, где прошли его юные годы и началось участие в рабочем движении. Америка стала его второй родиной <...>. Он знал и глубоко любил обе страны и был необходимым связующим звеном между ними»²⁶.

Путешественники в Россию сравнивали увиденное в стране с тем, что они знали о царской России, межвоенной Польше, Палестине и США. Естественно, что старая Россия не вызывала у евреев положительных эмоций, однако ностальгические ноты вкрапливались в их впечатления о Советской России. Ханин и Ошерович, побывавшие в СССР в 1926 и 1932 годах соответственно, сожалели об исчезновении некоторых еврейских традиций и обычаев, связанных с жизнью в штетлах, против которых они восставали в юности.

Независимая Польша тоже не была положительным примером для туристов из США. Многие из них приезжали в Польшу по пути

в Россию, некоторые родились в Царстве Польском, бывшем до войны частью Российской империи. Межвоенная Польша была страной со слабой экономикой, коррумпированной бюрократией, процветающим антисемитизмом. По свидетельству М. Надира, посетившего Польшу и Россию в 1926 году, «пересекая польско-советскую границу, вы испытываете чувства человека, шагнувшего из темной, забытой людьми душевной комнаты, на свежий воздух. Вы ослеплены ярким светом и не можете сразу четко различать предметы»²⁷.

Этот контраст особенно усилился с началом Великой депрессии, которая больно ударила по и без того слабой польской экономике, и с усилением антисемитизма в 1930-е годы. Угнетенный бедностью и притеснениями евреев в Польше, Эйсер отмечал, что как только он пересек польско-советскую границу, он увидел «счастливые лица людей, полных надежд». Повсеместное строительство в России резко отличалось от того, что наблюдалось в подверженных депрессии Польше и США. Адольф Хелд, президент *Forward Association*, назвал семь дней, проведенных в Польше в 1936 году, «самыми печальными в своей жизни»²⁸. Конечно, увиденное в Польше сильно отличалось от того, что туристы наблюдали в России, и те же Эйсер и Хелд, даже будучи антикоммунистами, привозили домой положительные впечатления от знакомства с новой Россией.

Сравнивая СССР с Америкой, мнения наблюдателей разделялись в зависимости от их политических убеждений. Для коммунистов и их сторонников Советская Россия превосходила США в области развития демократических институтов, прогрессивной образовательной системы, обеспечения работой людей умственного труда, оказания социальной помощи, защиты прав национальных меньшинств. Во время Великой депрессии СССР не испытывал ее влияния и этим выгодно отличался от капиталистического мира, включая США.

Что касается социалистов, то их критическое отношение к американскому обществу подразумевало положительную оценку СССР, хотя многое увиденное в России вызывало у них беспокойство и недоверие. Когда Ханин заканчивал поездку по СССР в 1928 году, его спросили, где лучше живут рабочие, в России или США? Он ответил с улыбкой: «Американские рабочие живут настолько лучше русских, что между ними не может быть никакого сравнения»²⁹.

В 1927 году Каган отмечал, что, тогда как социализм был призван покончить с бедностью в России, он преуспел лишь в ликвидации состоятельных классов³⁰. Спустя пять лет об этом же говорил Ошерович. Оба наблюдателя указывали на неэффективность экономики и ужасные жилищные условия, напоминавшие им их ранние годы

в нью-йоркском Ист-Сайде. Небольшая трикотажная фабрика, на которой побывал Ошерович, вызвала у него живые ассоциации со старыми нью-йоркскими «свитшопами», а жилищные условия, увиденные Д. Пинским в 1935 году, напомнили ему перенаселенные многоквартирные дома Ист-Сайда его первых лет в Америке.

Сравнение России с Эрец-Исраэль тоже носило отпечаток партийности. В 1930-е годы сторонники СССР ставили Палестину в один ряд с другими капиталистическими странами, подверженными глубокой депрессии, в то время как Советская Россия демонстрировала стабильность и прогресс. Оценивая путешествие Опатошу в Россию в 1934 году, Новик писал: «Нужно смотреть на вещи по-новому. В случае Опатошу важно, что недавно он побывал в Палестине, Польше и других капиталистических странах, а также в Советском Союзе. Сравнивая их, он пришел к совершенно определенным выводам».

Готовность туристов выказывать энтузиазм относительно советского режима во многом зависела от их веры в то, что они являются свидетелями нового, невиданного ранее общества. Некоторые даже описывали его как иную вселенную, в которой не действуют старые законы физики. Еврейский писатель Глазман³¹ писал, что Советский Союз «не только новая страна, но, в действительности <...>, и новый мир, рожденный на наших глазах, единственный во вселенной, окруженный бесплодной пустыней»³².

Брайнин, ставший приверженцем СССР в конце 1920-х годов, в своем описании страны в разгар коллективизации, индустриализации и культурной революции шел еще дальше. В речи, произнесенной в Москве в 1930 году по поводу Первого пятилетнего плана, он заявил, что «современная физика озабочена проблемой времени и пространства, которая носит метафизический характер. В СССР она имеет практическое значение: пятилетку — в четыре года, недельный план — за пять дней. Я чувствую, что попал на другую планету, на которой существует новая концепция времени и пространства»³³.

Определенные элементы ритуальности производили впечатление на туристов уже на советской границе, где их встречали красные флаги и лозунги с призывами объединения рабочих всего мира. Это оказывало особое воздействие на бывших революционеров и людей левых убеждений. Для них это было подтверждением того, как изменилась бывшая родина и приблизилась к их идеалу России. Бывший бундовец Ханин, проживший 17 лет в США, вспоминал, что «все эти годы чувствовал себя с Россией». И хотя он был антикоммунистом, увиденное на границе глубоко его тронуло. «Теплые чувства охватили меня. Это сон или реальность? <...> Я был поражен»³⁴.

Путешествие в СССР представлялось многим туристам как некое светское паломничество, особенно для тех, кто видел в России воплощение наиболее важных для них ценностей. Российские хозяева часто подчеркивали квазирелигиозный характер таких туристических поездок. Так, советское официальное лицо объясняло Надиру в 1926 году: «СССР стал страной, в которую каждый человек, стремящийся порвать со старым миром, должен совершить паломничество». НаDIR отвечал: «Я знаю одно — здесь моя страна, моя земля, мой дом»³⁵. Журналистка-коммунистка Джина Медем, будучи в Москве в 1934 году, отмечала, что «сюда приезжают паломники со всего мира, чтобы наполнить свою жизнь новым содержанием» и «увидеть своими глазами то, что было мечтой первых социалистов <...>, включая единение писателей и рабочих»³⁶.

Ритуальный характер путешествий сохранялся и после пересечения границы, все более приобретая черты паломничества. И гости, и хозяева использовали религиозные образы при описании революции и советского государства, называя последнее «святой землей диктатуры пролетариата». В отличие от других святых земель, ее харизма исходит не от древности, а от молодости и жизнеспособности. Ольгин сравнивал Октябрьскую революцию «с трубой, возвестившей о воскресении в истории»³⁷. Страна родилась заново, и многие туристы считали, что посещение России ознаменует начало и их новой жизни. НаDIR сравнил свои первые часы в СССР с первыми минутами увидевшего свет новорожденного³⁸.

Поездка в Россию М. Винчевского в 1924–25 годах может служить примером ритуального характера подобных мероприятий и иллюстрировать «технику гостеприимности», применяемую хозяевами. Винчевский родился в Яново вблизи Ковно, уехал из России в 1877 году и поселился в США в 1894 году. Будучи представителем старшего поколения еврейских радикалов, он почитался «дедушкой» еврейской пролетарской поэзии. Винчевский был членом Рабочей партии (легальной секции полуподпольной тогда Коммунистической партии США) и, с 1922 года, членом редколлегии коммунистической ежедневной газеты *Фрайхайд*. Признавая пропагандистское значение фигуры такого масштаба, советское правительство предложило оплатить ему транспортные расходы и обеспечить месячное жалованье, если он вернется в Россию. Ветеран принял это предложение, и 30 июня 1924 года (на день позже намеченного срока) приехал в Москву. Несмотря на опоздание, его встречала толпа «стихийно» собравшихся рабочих, студентов, партийных активистов, еврейских журналистов и американских коммунистов. Подчеркивая ритуальный характер происходящего,

американские товарищи водрузили над вышедшим из вагона Винчевским нечто вроде хупы³⁹, на которой было написано: «Коммунисты приветствуют ветерана еврейского рабочего движения Морриса Винчевского!». Несколько ораторов уверило его, что в России он будет любим так же, как в Америке, что вызвало слезы на глазах ветерана. Затем процессия двинулась в город, распевая революционные песни⁴⁰.

В течение следующих месяцев подобные сцены повторялись в Минске, Бобруйске, Виннице и Одессе. В дополнение, Винчевский стал членом городского совета Орши, почетным пионером и комсомольцем, членом Коммунистической партии и нескольких профсоюзов. В Минске была напечатана брошюра с его песнями, статьи о нем появились в столичной *Der Emes* и витебских *Известиях*. В приветственных адресах хозяева подчеркивали, что они убеждены в том, что, вернувшись в Россию, Винчевский сделал выбор в пользу нового мира. *Der Emes* писала, что после 30 лет в Америке, «прожитых в удушливой атмосфере капитализма», Винчевский вернулся в «новый дом», от которого исходит «освобождение человечества». Указывая, что США и Россия остаются лидерами соответственно старого и нового миров, газета рассматривала испытанного революционера как пионера «обратной» эмиграции, которая обсуждалась в коммунистической прессе тех лет.

Как и положено паломнику, внешний вид Винчевского, в частности одежда, претерпел изменения, демонстрируя его принадлежность к новому миру. В отчете о поездке в Минск говорилось, что ветеран рабочего движения мало походил на свою фотографию в газете *Vecker*, на которой он выглядит настоящим американским джентльменом во фраке и манишке с галстуком. В Минске он был в рабочем костюме с красным шарфом, подаренным московскими комсомольцами.

Новый мир, новые люди, новые обычаи революционной России вселяли в Винчевского оптимизм. Принимая во внимание оказанный ему прием, мог ли он не реагировать благоприятно на то, что открылось ему в новой России? Могла ли страна, где каждый еврей и нееврей знает песни пролетарского поэта, не быть воплощением его мечты? И он писал яркие статьи во *Фрайхайд* об увиденном. «Я чувствую себя в Москве, как губка в чашке с водой. Я насыщаюсь новыми впечатлениями, и их можно выжать, как чистую воду. Мутная же вода, остающаяся в губке, — это мое американское прошлое»⁴¹.

Подобные же мысли высказывали и другие туристы, которые видели СССР как совершенно новую страну. Даже те, кто происходил из старой России и помнили ее, чувствовали себя новичками в Советской России. Надир писал: «Новички в Америке? Они на 99% менее “зеленые”, чем новички в теперешней России. Даже те, кто родился

и учился в царской России и прожил в ней много лет, чувствуют себя такими “зелеными” в СССР, что их становится жалко»⁴².

Прием, оказанный приезжим, существенно влиял на их отношение к стране в целом. Многие предпочитали не замечать того, что им созданы искусственные условия, сильно отличавшиеся от тех, в которых живут советские граждане. Поэтому они, хоть и стремились дистанцировать себя от режима, будучи обласканы официальными лицами и приемами, старались избегать его жесткой критики.

Тенденция судить об обществе в целом по его отдельным представителям и по оказываемому приему наглядно прослеживается на отношении туристов к политическим репрессиям в СССР. А. Каган уже в 1927 году писал о возникновении «общества тюремных барakov». И он же признавался одному из редакторов *Форвертс* Д. Шубу⁴³, что ему трудно было критиковать увиденное в полную меру из-за оказанного во время поездки теплого приема и гостеприимства.

В 1934 году, накануне Большого террора, Ольгин отдыхал в санатории на берегу Черного моря для научных работников и деятелей литературы и искусства. Касаясь возможности массовых политических репрессий в стране, он писал:

Они «сослали» меня в прекрасный санаторий на кавказском берегу Черного моря <...>. Они «пытали» нас — несколько сот человек — теплым морским пляжем, серными ваннами, массажем, электрическими процедурами и всем другим, что требуется для укрепления здоровья. Прибавьте к этому прогулки по саду, в котором растут пальмы, фиговые деревья, магнолии, бамбук и масса роз. Четыре раза в день мы были «узниками» открытой столовой, нависавшей над морскими волнами. Нас неустанно «охраняли» доктора и милые сестры, озабоченные тем, чтобы наше пребывание в этом благословенном месте принесло наилучшие результаты.

По логике Ольгина, власть, создающая такие идеальные условия для интеллигенции, не может отправлять ее в лагерь и тюрьмы⁴⁴.

Однако не все из приезжих были настолько ослеплены увиденным, как Ольгин. Д. Пинский посетил Россию в 1936 году и отметил атмосферу страха и подозрительности. Его неприятно удивило то, что в Москве и Минске еврейские литераторы избегали встреч с ним. Перемену обстановки в стране он почувствовал и по сдержанному характеру приветственных речей, и по уменьшению предложений на публикацию его произведений. Исходя из собственных наблюдений, он сделал вывод о том, что Россия превращается в репрессивное государство <...>.

Особенным вниманием советских властей пользовались приезжавшие писатели. Когда Дж. Опатошу посетил СССР в 1928 году, страна привлекала еврейских литераторов. Власти поддерживали развитие еврейской литературы, тогда как ее будущее в США казалось неопределенным ввиду сокращения числа читателей, знающих идиш. Советские еврейские писатели могли не заботиться о тиражах и доходах, так как правительство поддерживало публикацию их произведений как на идиш, так и в переводах. Количество публикаций еврейских авторов (включая дружественно настроенных иностранцев) резко возросло в конце 1920-х — начале 1930-х годов и лишь потом постепенно сокращалось, сведясь к произведениям классиков, некоторых местных авторов и речам Сталина.

В дополнение к великолепному приему, банкетам, литературным вечерам в его честь и публикациям его произведений, Опатошу нашел в Советской России источник творческого вдохновения. По его словам, он приехал в СССР, чтобы понять на месте «чувства коллектива», которые лягут в основу будущей литературы. Поэт считал, что в новой России есть все условия для развития еврейской литературы, тогда как в США, при наличии хороших писателей, число читателей на идиш неуклонно сокращается, а в Польше есть читатели, но слишком мало писателей. «Ни в одной другой стране, кроме СССР, у еврейской литературы нет будущего. Здесь на нее работает каждый камень», — говорил Опатошу. Он был под большим впечатлением от громадных тиражей, которыми издавались в России произведения М. Мойхер-Сфорима, И. Л. Перетца и Шолом-Алейхема.

Однако рано или поздно иностранные гости начинали понимать, что оказываемое им преувеличенное гостеприимство требует отдачи и с их стороны, а именно — поддержки коммунистической идеологии. Мойше Литваков⁴⁵, редактор *Der Emes* и знаток еврейской культуры, предупредил Винчевского, что русские «научат его, как нужно не сходить с правильного пути даже в пожилом возрасте».

На собраниях в честь Надира и Опатошу советские писатели и литературные чиновники призывали их быть ближе к Коммунистической партии США и продолжать писать в благоприятном духе о жизни в России.

Впечатления туристов часто зависели от того, в каких районах страны они побывали: в тех, где наиболее сильны приметы нового, или в тех, где сохранились черты старого быта евреев. К первым относились Москва, Ленинград, новые индустриальные центры, еврейские сельскохозяйственные колонии, ко вторым — небольшие городки и местечки в Белоруссии и Украине. Уже сам факт посещения

Москвы и Ленинграда значил многое для тех туристов, кто помнил дореволюционные ограничения. Джо Рапопорт, левый профсоюзный активист, вспоминал свой приезд в Россию в 1934 году: «Во времена моей юности еврей не мог приехать в Москву без специального разрешения, я же свободно разгуливал по Красной площади <...>. Это была фантастика!» Другой турист, услышав идиш на улице в Ленинграде, отмечал, что об этом невозможно было даже подумать в 1909 году, когда он покинул Россию⁴⁶.

Начиная с середины 1920-х годов посещение еврейских сельскохозяйственных колоний на Украине и в Крыму стало почти обязательным для туристов, интересующихся положением евреев в стране. Позднее таким местом стал Биробиджан, но поток туристов туда был значительно меньше из-за удаленности района.

В колониях туристам нравилось все — новые дома, силосные башни, поля, стада домашних животных. Некоторые наблюдатели рассматривали колонии как целесообразный способ расселения евреев из штетлов и вовлечения в экономическую жизнь страны. Просоветские писатели видели в этом более глубокую трансформацию «Менахем Мендлов, мелких лавочников, торговцев, перекупщиков» в трудолюбивых крестьян. Они полагали, что колонии не только обеспечат средства к существованию бывшим деклассированным жителям штетлов, но и помогут залечить раны, оставленные погромами, искоренят антисемитизм и будут способствовать расцвету еврейской культуры. Посетивший колонии в 1928–29 годы еврейский драматург П. Хиршбейн⁴⁷ сравнивал их с сельскохозяйственными колониями русских евреев в США, в которых иммигранты превращались в полезных членов общества⁴⁸.

К штетлам новая власть относилась с пренебрежением, рассматривая их как «гноящиеся раны» на теле советского общества⁴⁹.

Опустошенные войной и революцией, с прежней и без того жалкой экономикой, подорванной новыми социалистическими отношениями, местечки постепенно пустели из-за оттока молодежи в города.

В поздние 1920-е и 1930-е годы просоветски настроенные туристы не проявляли интереса к штетлам. Хиршбейн сравнил их с кучей мусора, в которой евреи выискивают средства к жалкому существованию⁵⁰. «Местечки умирают, у них нет будущего», — писала Медем в 1934 году⁵¹.

Однако для консервативных наблюдателей (Ошерович, Ханин) штетлы олицетворяли суть российского еврейства и в этом отношении были более интересны, чем Москва или сельскохозяйственные колонии. Ханин, прежде чем приехать в Москву, побывал в Минске, Борисове и Крупках — местах плотного проживания евреев в Белоруссии.

Прежде всего, его поразила здешняя нищета и чувство бездомности, испытываемое местными евреями⁵².

Ошерович нашел в 1932 году свой родной городок Тростянец в руинах, старую фабрику — закрытой и рынок — безлюдным. Он не смог узнать друзей детства, которые выглядели дряхлыми стариками. Единственными признаками нового были разрушенные синагоги и хедеры. Местные жители завидовали тому, что он вернется в Америку, и с удовольствием последовали бы за ним.

В глазах Ханина и Ошеровича советские штетлы оставались заброшенными местечками, жители которых зависели от помощи из-за рубежа. По словам Ханина, «где бы я ни встретил еврея и ни спросил его, как он живет, в ответ слышал одно и то же: родственники из Америки присылают мне деньги».

Туристы разных политических оттенков замечали все углублявшееся культурное различие между американскими евреями и их сородичами в России. Ольгин писал из Москвы, что «так же, как Америка оставляет печать на всех своих жителях, и все иммигранты выглядят американцами, так и в России все выглядят русскими и советскими, будь они славянами, татарами или евреями <...>. Все одеты одинаково, у всех одно и то же выражение на лицах»⁵³. Ольгин расценивал это положительно, как признак того, что в стране решен еврейский вопрос и исчезает пропасть между евреями и неевреями, существовавшая в прошлом. С другой стороны, Ошерович выражал беспокойство о том, что культурные различия между русскими и американскими евреями становятся все глубже. Он отмечал, что его младший брат, местный партийный функционер, практически не знает идиш, и что евреи не отстают от русских в употреблении спиртных напитков⁵⁴.

Когда туристы возвращались домой, они делились увиденным на различных общественных форумах. Их приглашали многие организации, устроители банкетов и массовых митингов. Согласно *Forward*, тысяча членов *Forward Association* и лидеров социалистического и рабочего движения собрались для того, чтобы услышать рассказ А. Кагана о его путешествии в Россию в 1927 году⁵⁵.

Фрайхайд сообщала, что три тысячи человек присутствовали на приеме в честь возвращения Надира из СССР в том же году. Его приветствовали Ольгин, Рейзен и Бен-Ами. Шахно Эпштейн, редактор *Фрайхайд*, подчеркнул, что совершенное паломничество превратило Надира из «сочувствующего нам в одного из нас. Его речь дала ясное представление о советском образе жизни»⁵⁶.

Вернувшиеся туристы выступали и перед меньшими аудиториями в Нью-Йорке и других городах. Согласно Эпштейну, Медем показывала

«небольшую выставку» о Биробиджане во время ее лекционного тура по США в 1931 году с отчетом о поездке в СССР⁵⁷.

Плакат о выступлении Ошеревича перед членами *Workman's Circle* извещал о том, что докладчик расскажет о новой жизни в СССР и, как если бы этого было недостаточно для слушателей, о новостях с их старой родины.

Независимо от того, что их больше интересовало — старое или новое, еврейские иммигранты в США проявляли ненасытный интерес к рассказам тех, кто побывал в СССР. А. Каган является наглядным тому примером. *Forward* детально, часто на первой странице, освещала его пребывание в России с июля по октябрь 1927 года. С октября 1927 года по май следующего года в газете печатались статьи самого Кагана об этой поездке, которые встречали горячий прием читателей. В конце 1920-х и в 1930-е годы *Forward* продолжала публиковать серии статей очевидцев, побывавших в СССР, таких как Ошеревич, Гарри Ланг⁵⁸, Борух Черни Владек⁵⁹.

Каган рассматривал эти статьи не только как источник информации, но и как ответ на советскую пропаганду. В предисловии к едко критическому отчету Г. Ланга о его поездке в СССР в 1933 году Каган писал: «Советские бюро путешествий является могущественной организацией, созданной для того, чтобы скрывать правду от тысяч туристов, которых они привозят в страну, и использовать их для распространения пропаганды. Вне всякого сомнения, они достигли в этом колоссальных успехов»⁶⁰.

Ответ американских коммунистов на статьи Ланга свидетельствует о том, какое важное значение и они, и их противники придавали рассказам туристов об увиденном в СССР. Ланг, открыто писавший о голоде на Украине, сказал Кагану по возвращении из России, что ожидает яростную реакцию со стороны «меньших друзей Сталина»⁶¹. И действительно, коммунисты причислили его к «святой троице, включавшей *Forward*, Херста⁶² и Гитлера», и организовали публичные суды над Лангом, Каганом и *Forward*. Обвинение гласило, что «они — представители желтого журнализма, предатели масс, поддерживающие нацистское вторжение в СССР. Еврейские рабочие знают Ланга, как проститутку пера худшего сорта». Суды состоялись в Нью-Йорке, Чикаго, Филадельфии и Бостоне. В Нью-Йорке свидетелями обвинения были известный социалист Дж. Б. Мэтьюз, Р. Брайнин, П. Хиршбейн, М. Ольгин и редактор *Nation* Ч. Энгофф⁶³. Собравшимся была зачитана телеграмма делегации американских рабочих, находящейся в СССР: «Мы проехали по стране 3500 миль, включая Украину, и не нашли никаких признаков голода на этой счастливой социалистической земле»⁶⁴.

Учитывая глубокие противоречия в свидетельствах о том, что происходило в СССР, какое они оказывали влияние на слушателей в США? Ответить на этот вопрос трудно. В одной публикации Профинтерна⁶⁵ 1932 года отмечено, что рабочие рассматривают делегации, вернувшиеся из СССР, как «вполне авторитетные», и что их «социальная роль и влияние на массы очень велики»⁶⁶.

Эмма Гольдман⁶⁷ соглашалась с последним утверждением, признавая с горечью, что «такие туристы были странствующими продавцами русской революции <...>, ответственными за распространение лжи о стране больше, чем сами большевики»⁶⁸.

Ольгин утверждал, что «после посещения социалистической родины все делегации должны получить заряд мужества и энергии». Вернувшись из СССР в 1924 году, он старался заразить своим энтузиазмом участников массовых митингов, организованных Рабочей партией и Молодежной рабочей лигой в Нью-Йорке, Детройте, Кливленде, Питтсбурге, Чикаго и Бостоне. В Нью-Йорке на митинге в *Central Opera House*, где собрались несколько тысяч молодых рабочих, он был встречен продолжительной овацией и букетами цветов. После митинга многие не расходились, утверждая, что чувствуют особую атмосферу, созданную выступлением оратора.

Рассказы путешественников в Россию играли важную роль в жизни еврейских иммигрантов в США. Россия интересовала их и как старая родина, и как страна, в которой открывались новые возможности для евреев. Чего в ней было больше, старого или нового? Для того чтобы прийти к собственным выводам о советском эксперименте, иммигранты должны были полагаться на противоречивые свидетельства побывавших в стране очевидцев, которые требовали критического осмысления.

Примечания

¹ *Soyer, Daniel*. Back to the Future: American Jews Visit the Soviet Union in the 1920s and 1930s. *Jewish Social Studies* 6.3 (Spring – Summer 2000). P. 124–159. Сокр. пер. с англ. и примеч. (частично) Э. Зальцберга.

² Гладштейн Яков (Gladstein Jacob; 1896, Люблин – 1971, Нью-Йорк), идишский поэт и литературный критик, в США с 1914 г. Автор нескольких книг стихов и прозы. Совершил путешествие в Польшу в 1934 г., которое описал в двух книгах: *Venn Yash is Gefuhrn* (New York, 1938) и *Venn Yash is Gekumen* (New York, 1940). *Примеч. ред.-сост.* В дальнейшем отмечены *.

³ *Glatstein, Jacob*. *Venn Yash is Gefuhrn*. P. 132.

⁴ *Morawska, Ewa.* Changing Images of the Old Country in the Development of Ethnic Identity Among East European Immigrants, 1880–1930: A Comparison of Jews and Slavic Representations // *Going Home*, issue 21, YIVO. New York, 1993. P. 273–341.

⁵ *Morawska, Ewa.* Changing Images of the Old Country. P. 276–277, 294–297.

⁶ Каган Абрахам (наст. имя Эйб; 1860, Пабраде, Литва – 1951, Нью-Йорк), журналист и писатель, деятель еврейского социалистического движения в США. Участвовал в создании первых еврейских профсоюзов в США. На посту главного редактора *Форвертс* (1903–1951) проповедовал идеи социализма и защищал интересы рабочего класса. Осуждал советский тоталитаризм, внешнюю и внутреннюю политику СССР, выступал против преследования евреев в СССР и странах Восточной Европы. О Кагане см. также: *Зальцберг Э.* Воспоминания А. Кагана // РЕВА. Кн. 13 / Ред.-сост. Э. Зальцберг. Торонто; СПб.: ИД «Гиперион», 2016. С. 9–30.*

⁷ *Rischin, Moses.* The Promised Land in 1925. America, Palestine, and Abraham Cahan // *YIVO Annual* 22, 1995. P. 81–104; *Waldinger, Albert.* Abraham Cahan and Palestine // *Jewish Social Studies* 39 (Winter – Spring 1977). P. 75–92.

⁸ Брайнин Рубен (Brainin Reuben ben Mordecai; 1862, Ляды, Литва (ныне Беларусь) – 1939, Нью-Йорк), литературный критик, автор биографий еврейских ученых и писателей, издатель. В Сев. Америке с 1912 г. Одна из улиц в Тель-Авиве названа его именем.*

⁹ Лейвик Х. (Leyvick H., наст. имя Гальперн или Гальперин Лейвик; 1888, Игумень, Беларусь – 1962, Нью-Йорк), идишский поэт, писатель и драматург. В США с 1913 г. Наиболее известные драмы: «Голем» (1921), «Банкрот» (1922), «Магарим из Рутенберга» (1945).*

¹⁰ НаDIR Мойше (Nadir Moyshe, наст. Rayz Yitzchak; 1885, Караев, Австро-Венгрия – 1943, Нью-Йорк), еврейский поэт, в США с 1898 г. Посетил СССР в 1926 г. и был его активным пропагандистом вплоть до заключения пакта Молотова – Риббентропа в 1939 г.*

¹¹ Рейзен Абрахам (Reyzen Avrom, Reisen Abraham; 1876, Кайданово, Беларусь – 1953, Нью-Йорк), идишский поэт, писатель, драматург, редактор и издатель. В США с 1911 г. Сотрудничал с *Forverts* и *Tsukunft*.*

¹² Опатошу Джозеф (наст. Опатовский Иосиф Меир, Opatoshu Joseph; 1886, Млава, Польша – 1954, Нью-Йорк), идишский поэт и писатель. В США с 1907 г. В 1922 и 1929 гг. посетил Польшу, в 1934-м – Палестину и СССР, в 1951-м – Аргентину, Уругвай и Бразилию. Автор многих поэтических сборников, романов и рассказов.*

¹³ Пинский Давид (Довид) (Pinsky Dovid; 1872, Могилев – 1959, Хайфа), идишский писатель и драматург. В США с 1899 г., в 1949 г. переселился в Израиль. Особым успехом пользовались его драмы «Айзик Шефтел» (1899) и «Семья Цви» (1903). Был одним из инициаторов создания Всемирного еврейского культурного конгресса (1948) и первым президентом еврейского ПЕН-клуба.*

¹⁴ Винчевский Моррис (наст. Новехович Бенцион-Липа Зусевич, Winchevsky Morris; 1855, Яново Ковенской губернии, ныне Литва – 1932, Нью-Йорк, США), еврейский пролетарский поэт и социалистический лидер в Лондоне

и Нью-Йорке. В мае 1924 г. посетил СССР, где был принят с большим энтузиазмом. В 1925 г. вернулся с США и, в связи со слабым здоровьем, отошел от политической деятельности. О М. Винчевском см.: *Epstein, M. Profiles of Eleven*. Detroit, 1965.*

¹⁵ Дубинский Давид (Dubinsky David; 1892, Брест-Литовск — 1982, Нью-Йорк), американский профсоюзный деятель. В США с 1910 г. В 1934 г. был избран вице-президентом Американской федерации труда и играл видную роль в Конгрессе производственных профсоюзов. После Второй мировой войны был одним из организаторов Международной конфедерации свободных профсоюзов.*

¹⁶ Хиллман Сидни (Hillman Sidney; 1887, Жегоры, Литва — 1946, Нью-Йорк), американский профсоюзный и политический деятель. В США с 1907 г. Президент Единого союза рабочих швейной промышленности (ACWA, 1914). В 1921 г. побывал в Советской России. В 1938 г. стал одним из учредителей Конгресса индустриальных организаций, где возглавлял Организацию рабочих текстильной промышленности. В годы Второй мировой войны был советником президента Рузвельта по профсоюзным делам. Был также председателем Американской партии труда и вице-председателем Всемирной федерации профсоюзов.*

¹⁷ Ханин Наум (Chanin Nachum; 1885, Россия — 1965, США), один из лидеров Бунда в России и рабочего движения в США, Генеральный секретарь *Arbiter Ring*. Член Совета директоров многих еврейских организаций (Джойнта, ОРТа, Конгресса еврейской культуры и др.).*

¹⁸ Ошерович Мендел (Osherowitch Mendel, 1888, Тростянец, Украина — 1965, Нью-Йорк), идишский писатель, журналист, переводчик и историк. В США с 1910 г. Многолетний сотрудник *Forward* (1914–1965).*

¹⁹ Ольгин Моисей (наст. Новомисский Мойше Иосиф; 1878, Умань — 1939, Нью-Йорк), видный деятель коммунистического движения в США. Был одним из пионеров марксистской критики на идиш. В США с 1915 г. Многолетний редактор *Фрайхайт*, постоянный американский корреспондент московской *Правды* с 1934 г.*

²⁰ Медем Джина (Medem Gina, 1886–1977), идишская журналистка, активистка ICOR (Organization for Jewish Colonization of Russia). Приезжала в СССР и была в Биробиджане.*

²¹ Новик Пол (Пейсах Хаимович) (Novick Paul, 1891, Брест-Литовск — 1989, Нью-Йорк), публицист, редактор, общественный деятель. В США с 1914 г. Член Коммунистической партии США с 1921 г. В этом же году вместе с М. Ольгиным организовал коммунистическую газету *Фрайхайт* (позже *Морен Фрайхайт*). После смерти Ольгина в 1939 г. стал главным редактором газеты. О П. Новике см.: *Эстрайх Г.* Советские заботы нью-йоркского редактора Пола Новика // РЕВА. Кн. 4. Иерусалим; Торонто; СПб.: Гиперион, 2010. С. 54–68.*

²² *Seeing the Soviet Union*. Moscow, 1933. P. 3.

²³ См.: *Margulies, S.* Pilgrimage to Russia: The Soviet Union and the Treatment of Foreigners, 1924–1937. Univ. of Wisconsin Press, Madison, 1968; *Hollander, P.* Political Pilgrims: Travels of Western Intellectuals to the Soviet Union, China, and Cuba, 1928–1978. New York, 1981.

- ²⁴ *Hollander, P.* Political Pilgrims. P. vii.
- ²⁵ *Cahan, Ab.* Vi azoy men hot zikh tsu mir farhaltn in Sovet Rusland // Forward. 1927, Oct. 20. P. 6.
- ²⁶ *Novick, P.* Forvort // Olgin M. Sovetn-Farband. New York, 1944. P. 5.
- ²⁷ *Nadir, Moyshe.* Fun nekhtn biz morgn // Freiheit. 1926, Sept. 4. P. 4.
- ²⁸ *Held, Adolf.* A. Held-bagaystern far Biro Bidzhan // Naylebn. 1936, Sept. P. 12.
- ²⁹ *Chanin, N.* Sovet Rusland vi ikh hob ihr gezen. New York, 1929. P. 240.
- ³⁰ *Cahan, A.* Vi zehen oys di shtedt in Sovet Rusland? // Forward. 1927, Nov. 3. P. 6.
- ³¹ Глазман Барух (Glazman Baruch; 1893, Капиткевичи, Беларусь — 1945, Нью-Йорк), еврейский прозаик и публицист, писал на идиш и английском. В США с 1911 г. В 1924–30-х годах жил в Польше, посетил СССР в 1934 г.*
- ³² *Glazman, B.* Step un yishev: Bilder fun a rayze iber di yidishe kolonyes fun Sovetn-Rusland. Warsaw, 1928. P. 6.
- ³³ *Brainin, R.* Di rede af dem fareyniktn plenum fun gezerd // ICOR (International Organization of Revolutionary Parties and Organizations). 1930, Sept. P. 10–11.
- ³⁴ *Chanin, N.* Sovet Rusland... P. 3, 5.
- ³⁵ *Nadir, M.* Fun nekhtn biz morgn // Freiheit. 1926, Sept. 4. P. 4.
- ³⁶ *Medem, G.* Der tref-punkt iz Moskve // Freiheit. 1934, June 24. P. 6.
- ³⁷ *Olgin, M.* Sovetn-Farband. P. 16.
- ³⁸ *Nadir, M.* Fun nekhtn biz morgn // Freiheit. 1926, Sept. 4. P. 4.
- ³⁹ Хупа — балдахин, под которым еврейская пара стоит во время церемонии бракосочетания, а также сама эта церемония.
- ⁴⁰ Der Emes. 1924, July 1; Der veke. 1924, July 4. P. 2.
- ⁴¹ *Winchevsky, M.* Fun Lenin's Moskve // Freiheit. 1924, Aug. 2. P. 5.
- ⁴² См. примеч. 27.
- ⁴³ Шуб Давид Натанович (1887, Постава, Литва — 1973, Нью-Йорк), журналист и историк, видный деятель еврейского социалистического движения в США.*
- ⁴⁴ *Olgin, M.* Sovetn-Farband. P. 193.
- ⁴⁵ Литваков Моисей (Мойше) Ильич (1875, Черкассы — 1938), российский еврейский публицист, литературный критик, политический деятель, главный редактор газеты *Der Emes* с 1921 г., редактор изд-ва «Школа и книга». Репрессирован в 1937 г., умер в тюрьме.*
- ⁴⁶ *Goldberg, David.* The New Jew in the USSR // Naylebn. 1935, Aug. P. 41–42.
- ⁴⁷ Хиршбейн Перетц (Hirshbeion Peretz; 1880, м. Клещель, Беларусь — 1948, Лос-Анджелес), идишский писатель, драматург, журналист и театральный директор. С 1911 г. жил по большей части в США.*
- ⁴⁸ *Hirshbein, P.* Shvartzbrukh: Tsen khadoshim mit di yidishe ibervanderer in ratnfarband, Agai, Kim, 1928–1929. Wilno, 1930. P. 9–10.
- ⁴⁹ *Gitelman, Zvi.* Jewish Nationality and Soviet Politics. Princeton Univ. Press, 1972. P. 379.
- ⁵⁰ *Hirshbein, P.* Shvartzbrukh... P. 8.
- ⁵¹ *Medem, Gina.* Vi azoy di idishe poyerim lebn in di krimmer kolvirtn // Freiheit. 1934, July 7. P. 50.

⁵² *Chanin, N. Sovet Rusland...* P. 17, 47.

⁵³ *Ibid.* P. 77.

⁵⁴ *Osherowitch, M. Vi mentshn lebn in sovet Rusland; ayndrukn fun a rayze.* New York, 1933. P. 55–56, 77, 108.

⁵⁵ *Komunistishe system vet farnikhtet vern gun ire eygene vidershprukhn, zогt Kahan // Forward.* 1927, Nov. 22. P. 1.

⁵⁶ *Epstein, M. 3,000 kepige oylem vet mit bagaysterung Moyshe Nadir un zany grus fun Sovetn-Farband // Freiheit.* 1927, June 2. P. 1.

⁵⁷ *Epstein, M. The Jew and Communism, 1919–1941.* New York, 1959. P. 175.

⁵⁸ Ланг Гарри (Lang Garry; 1888, Скуодас, Литва – 1970, Нью-Йорк), писатель и журналист. Сотрудничал с *Форвертс* и другими изданиями на идиш.*

⁵⁹ Владек Борух Чарни (Vladeck Varuch Cherny; 1886, Дукор, Беларусь – 1938, Нью-Йорк), активист еврейского рабочего движения. Был менеджером *Форвертс* и членом Нью-Йоркского городского совета.

⁶⁰ The letter, A. Cahan to Harry Lang, Nov. 14, 1933, and Lang to Cahan, Nov. 6, 1933. Papers of Abraham Cahan, RG 1139, f. 88, YIVO, New York.

⁶¹ Lang to Cahan, Nov. 6, 1933. Papers of Abraham Cahan, RG 1139, f. 88, YIVO, New York.

⁶² Херст Вильям Рэндольф (Hearst William Randolph; 1863–1951), американский газетный магнат, отличался крайне правыми политическими взглядами.*

⁶³ Энгофф Чарльз (Angoff Charles; 1902, Минск – 1979, Нью-Йорк), писатель, журналист, педагог. В США с 1908 г. Был редактором *American Mercury*, *The Nation*, *American Spectator*.*

⁶⁴ *Forward-Hearst Alliance // Naylebn.* 1935, May. P. 48–49.

⁶⁵ Профинтерн – Красный интернационал профсоюзов (Красный Профинтерн) – международная организация радикальных профсоюзов, созданная в Москве в июле 1921 г. в ходе Конгресса профсоюзов, которые не вошли в Амстердамский интернационал.*

⁶⁶ *Margulies, S. Pilgrimage to Russia...* P. 25.

⁶⁷ Гольдман Эмма (Goldman Emma; 1869, Ковно – 1940, Торонто), видная американская анархистка. См. о ней: *Куксин И. Эмма Гольдман // РЕВА.* Кн. 7 / Ред.-сост. Э. Зальцберг. Торонто; СПб.: ИД «Гиперион», 2013. С. 56–73.*

⁶⁸ *Szajkowski, Z. Jews, Wars, and Communism. Vol. 1.* New York: KTAU Publishing House, 1972. P. 408.

ЛИТЕРАТУРА

Леонард Опалов, поэт из круга Давида Бурлюка

Евгений Деменок (Одесса)

Американский круг друзей и знакомых Давида Бурлюка насчитывает сотни имён. Это галерейщики, среди которых основательница художественного объединения *Société Anonyme* Кэтрин Дрейер, которая помогла Бурлюку с организациями выставок в первые годы его жизни в Америке, а в 1944 году вместе с сыном Давида Давидовича, Николасом, стала соавтором монографии о Бурлюке. Это художники и скульпторы — Николай Рерих, Николай Фешин, Борис Григорьев, Арчил Горки, Джон Грэхем. Мозес и Рафаэль Сойеры¹, Николай Цицковский, Джордж Констант, Хаим Гросс, Луис Лозовик и многие другие. Это коллекционеры и почитатели творчества Бурлюка, его коллеги по работе в газетах *Русский голос* и *Новый мир*.

Были среди них и поэты — как вполне зрелые (например, Иван Народный², прибывший в Америку в 1906 году вместе с Максимом Горьким), так и начинающие. Работая в *Русском голосе*, Давид Давидович взялся опекать «молодые дарования» — об этом написал один из таких поэтов, Морис Мендельсон, в своих воспоминаниях о нью-йоркской встрече Бурлюка с Есениным, на которую Бурлюк пригласил и его³.

А были среди знакомых Бурлюка и такие авторы, о которых, если бы не он, мы бы сегодня, пожалуй, и не помнили. Одним из них был поэт Давид Опалов (Подоксик), писавший стихи на трёх языках: русском (под псевдонимом Леонид Опалов), английском (под псевдонимом Леонард Опалов) и идиш.

Давид Опалов-Подоксик родился в Риге 9 января 1904 года. Он учился в ешиве, затем перешёл в общеобразовательную, а затем в коммерческую школу. Первые стихотворения были опубликованы в 1918 году в российских газетах. В 1923 году Опалов эмигрировал

в США, жил в Нью-Йорке. До 1933 года он публиковал свои стихотворения на русском, а с 1933-го начал писать на идиш. Его стихотворения появлялись в целом ряде американских и европейских идишских изданий: *Morgn-zhurnal* (*Утренний журнал*), *Tog* (*День*), *Fraye arbeter shtime* (*Голос труда*), *Oyfkum* (*Восход*), *Tsukunft* (*Будущее*), *Undzer veg* (*Наш путь*), *Gerekhtheeyt* (*Справедливость*), *Kinder zhurnal* (*Детский журнал*) — все они выходили в Нью-Йорке; *Shikago* (*Чикаго*); *Di shtime* (*Голос*) в Мексике; *Undzer shtime* (*Наш голос*) в Париже; *Loshn un lebn* (*Язык и жизнь*) в Лондоне; *Der shpigl* (*Зеркало*) and *Argetiner beyemelekh* (*Аргентинские деревья*) в Буэнос-Айресе.

В 1940 году в Нью-Йорке вышла книга стихотворений Опалова на идиш «*Morgnroyt un demerung*» («Восход и сумерки»), которая недавно была выложена в Сеть в рамках проекта Стивена Спилберга по созданию цифровой библиотеки литературы на идиш⁴. Книга иллюстрирована пятью рисунками Давида Бурлюка.

В поздние годы он писал в основном на английском. Мне удалось найти ряд публикаций Леонарда Опалова на английском языке в американских литературных журналах. Так, в 1953 году его стихотворения были опубликованы в летнем номере журнала *Different*, который издавался *Avalon World Arts Academy*⁵. В 1962 году Леонард Опалов выступил составителем сборника «*Five Yiddish poets: Gross, Greenberg, Sutzkever, Zichlinsky, Glantz*», вышедшего в издательстве «*Midwest Poetry Chapbooks*» в Монреале.

В 1970 году стихи Опалова были опубликованы в издававшемся в Сан-Франциско журнале *The Galley Sail Review* (Volume VI, Number 2, Issue 22), а в 1971/72 — в 38-м номере ежеквартального поэтического журнала *Bitterroot*, который издавался в Бруклине.

Целый ряд стихотворений Леонарда Опалова опубликовал Давид Бурлюк.

Знакомство Бурлюка с Опаловым продолжалось более сорока лет. 14 октября 1958 года Давид Бурлюк писал своему постоянному респонденту в СССР, коллекционеру и «духовному сыну» Николаю Никифорову:

Вы вопрошаете о Леониде (Подоксик) Опалове. Поэт последователь И. Северянина и отчасти мой. Урожд. гор. Риги. Переселился в САСШ в 1923 г., работает в одёжной индустрии. «Лёгкость в мыслях необыкновенная». Милое существо, зажатое трудностями грунта капит. окружения. В воспоминаниях о Маяковском в САСШ его надо упомянуть, он встретился в В. В. М.

Его стихи в «Свирели Собвея»^{6,7}.

Несмотря на «необыкновенную лёгкость в мыслях» и действительно зачастую невысокий уровень стихов Опалова, Давид Бурлюк неоднократно публиковал их в своём журнале *Color and Rhytm* и издаваемых им с Марией Никифоровной сборниках. Это неудивительно — большинство этих стихотворений было посвящено самому Бурлюку и его супруге либо же его друзьям.

Одним из таких сборников стал арт-бюллетень *Красная стрела*, изданный Бурлюком в 1932 году. Интересно, что на титульной странице сборника Бурлюк именует себя «отцом пролетарского футуризма, поэтом, художником, оратором и журналистом». В сборник-антологию, посвящённый светлой памяти В. В. Маяковского, вошли стихотворения самого Маяковского и Валерия Брюсова, Сергея Третьякова и Николая Асеева, Василия Каменского и Велимира Хлебникова, Фёдора Сологуба и Михаила Кузмина, Алексея Кручёных и Константина Вагинова — и многих других. Стихотворение Леонида Опалова «В честь первой встречи», посвящённое встрече с приехавшим в 1925 году в США Маяковским, опубликовано в почётном соседстве со стихотворениями Георгия Шенгели и Анатолия Луначарского. Вот его текст:

*Как безконечно радуются строфы
И на душе зари весенний бред —
Из С. С. С. Р. могучий Маяковский
Причалил к нам на корабле побед!*

*Какой широкоплечий и хороший
Московский в желтокофте футурист,
Кто враг буржуазии жалко дошлой
И розовых грезэров попури.*

*В его поэмах — красноватер
И грузный топот пролетарских ног,
Он видит жизнь в великолепном свете
И сладость неиз'езженных дорог.*

*И поражают в буффонадах футуриста:
Обилье линий, конъюнктур расцвет,
И столь дремучего каприза
Восторги молодежавых лет⁸.*

«Грезэров попури»... Такие строки мог написать только поклонник творчества Игоря Северянина. Вспомним стихотворение Северянина «Фиолетовый транс», в котором есть строки: «Я упоен. Я вещей. Я тихий. Я грезэр»...

В 26 номере *Color and Rhyme* (1952 год) опубликованы два стихотворения Леонарда Опалова, написанные в Нью-Йорке в мае того же года. Приведу их в оригинале:

THE MUSES SANG

*Fair muses sang of paradise
In the landscapes of Burliuk,
Where flowers light-blue as the skies
Bloomed near a crystal brook.*

*A colorist in his own right,
Of beauty's charm aware,
His city squares in colors bright
That artist painted fair.*

*Mary, the artist's guiding star,
His dearest muse and wife,
Sweeter than songs of a guitar
Allured the poet's life.*

*And in the paintings of Burliuk
The image of M A R Y
In ecstasy shone prettily
At poet's fantasy.*

DAVID BURLIUK

*David Burliuk has always been
To me the magic touch of glory.
His shiny landscapes tender-green,
Told a fantastic spring-time story.*

*I'll always see him young and gay,
Distinguished as a poet-mentor.
Inflaming as a noon-gold ray.
His every image — soul's memento.*

*Those vernal years, when we were young,
You have been charming as Apollo.
Amid the poets with his song
David delightfully played solo.*

*At seventy Burluik is in his prime
In poetry and in his paintings,
Achieving laurels with his jeweled rhymes.
Still painting is to him the main thing.⁹*

В 41 номере за 1959 год опубликовано ещё одно посвящение «For David and Mary», написанное поэтом в Нью-Йорке 6 апреля 1955 года (Опалов упоминает его в письме Д. Бурлюку от 12 июля 1959 года):

*David Burluik, you appear in the sky of poetry
Like an emerald rainbow.
The cloudless of your rhymes
Are ever charming and gentle.
Mary, your gracious wife and inspiring muse
Is ever at your side
Like a blue-eyed cherub.
And I, your true and fervent disciple,
Paint blue dreams of longing
On the canvas of verses,
Reaching out to you
A friendly image.¹⁰*

В 45 номере *Color and Rhyme* за 1961 год опубликовано ещё два посвящения Леонарда Опалова — одно Давиду Бурлюку, другое — его жене Марусе. Вот они:

FOR DAVID BURLIUK,
EXTRAORDINARY ARTIST AND POET

*Your paintings
are like summits of mountains,
majestic and fair.
Wonders hover about them
like chromatic butterflies.
Magnificence' honey
Flows from your golden brush.
Your sagas of pigments
are ribbons of rainbows,
And Mary, your muse,
is the romantic symbol
of Elizabethan poetry.*

FOR MARUSSIA BURLIUK

*I can see you smilingly
Like a painted fantasy.
Friendly like a Summer breeze.
Lovely like Floridian trees.
In each leafy sunny nook
You are painted by Burliuk.
Every painting you are in
Your bright gaze is feminine.
And with David at your side,
You look like a blushing bride.
When he paints with pinks and blues,
You are his romantic muse!¹¹*

В американском Сиракузском университете, где находится архив Давида Бурлюка, хранится более десятка писем Опалова к Бурлюку¹². В основном они написаны на русском языке, однако встречаются и англоязычные экземпляры. На письмах указан адрес Опалова: 847 East 172nd Street, The Bronx 60, New York.

Первое письмо датировано 1944 годом, последнее – 1966-м. 19 января 1944 года Опалов писал Бурлюку:

Многоуважаемый Давид Давидович.

Странно, иногда мне кажется, что Вы всё ещё относитесь ко мне дружески. И вдруг от этой дружбы веет каким-то январским холодом. Вы не считали нужным пригласить меня на Вашу выставку. У меня всё по-старому. Недавно А. Сандеров прислал мне свою книгу стихов. Я послал ему по его просьбе Ваш адрес. С Соколовским я часто беседую по телефону. Мои стихотворения «Настроения» и «Вечернее мгновение» были напечатаны в только что вышедшем 6-м номере толстого «Нового Журнала».

Одно из моих английских стихотворений было на днях переведено на французский язык видным французским поэтом Андрэ Спир. Композитор П. Ясиновский пишет музыку для одного моего стихотворения¹³. Я часто получаю письма от Георгия Гребенщикова¹⁴. Он состоит профессором в одном американском колледже.

2 февраля мне исполнилось 40 лет. К этому времени также исполняется 20 лет моей поэтической деятельности. Конечно, это важная дата в моей жизни. Если бы Вы хотели написать очерк обо мне для одной из еврейских газет, где я печатаюсь, я буду чрезвычайно рад.

Я сам переведу статью на еврейский язык. Я написал на днях большое стихотворение на еврейском языке, посвящённое моему 40-летию. Оно будет напечатано в еврейской газете в Мексике.

Как прошла Ваша выставка? Пишите побольше о Вашей литературно-художественной деятельности.

Сердечно кланяюсь Марии Никифоровне. Мой привет Вашим дорогим сыновьям.

Привет от моей жены.

*Ваш Леонид Опалов.
D. Podoksik (Opalov).
847 East 172nd str.
Bronx. 60. New York.*

Следующее письмо датировано 16 сентября 1946 года:

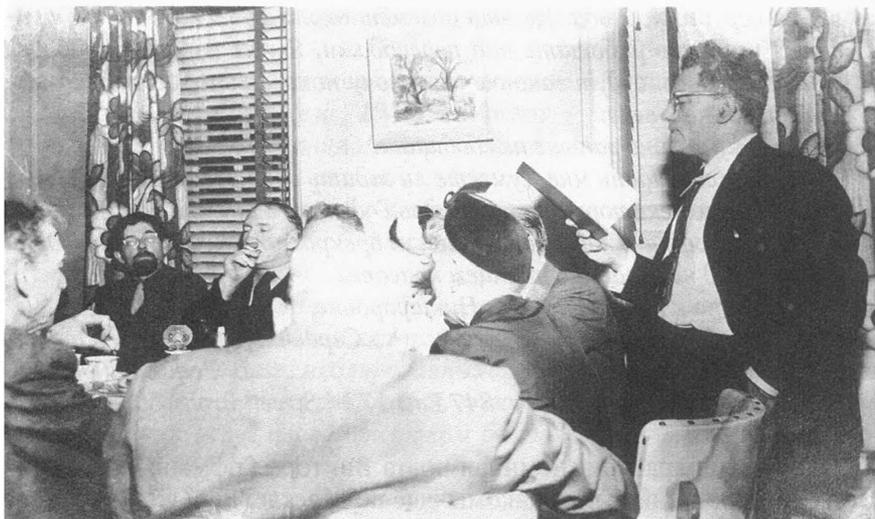
Дорогой Давид Давидович,

Большое спасибо за ваше милое письмо от 11 сентября и ваше прекрасное мнение о моих стихах. Шлю вам этим письмом моё стихотворение, которое я послал вам на днях. Оно было напечатано в английской еженедельной газете в штате Миссури. Я всё тот же неисправимый мечтатель. Не забудьте писать мне о ваших путевых впечатлениях. В ноябре постараюсь поехать к вам в Бруклин и провести несколько часов с вами в вашем собственном доме. Мне только что почта принесла прекрасно изданную книгу стихов Сергея Есенина в переводе на еврейский язык. Что нового у вас? Как поживают Мария Никифоровна и ваши талантливые сыновья? Я часто получаю письма от моих сестёр из Латвийской С. С. Р. Я бы уж не мог обойтись без их писем. Брат мой погиб в германском концлагере.

Дорогой Давид Давидович, пожалуйста, пришлите мне несколько ваших новых стихотворений. Пишите почаще.

Будьте здоровы. Ваш Леонид Опалов.

Бурлюки действительно купили в 1946 году собственный дом в Бруклине, по адресу 2575 Бедфорд Авеню, в котором они жили зимой. В этот период на журналах *Color and Rhyme* были указаны два адреса — Hampton Bays как адрес Николая Бурлюка, который указан как «Editor», и 2575 Bedford Avenue, Brooklyn 26 как адрес Марии Бурлюк, которая указана как «Publisher» (сегодняшний индекс 11226). В 1956 году, перед первой поездкой в СССР, Давид Давидович и Мария Никифоровна продали этот дом — нужны были средства на поездку. Впрочем, они оставили на него закладную с правом выкупа, которой никогда не воспользовались.



Чествование 50-летия Л. Опалова (крайний справа)

Спустя восемь лет, 12 апреля 1954 года, Леонард Опалов пишет Бурлюку:

Дорогой Давид Давидович,

Я провёл вчера, в воскресенье, 3 часа в библиотеке на 42-й улице. Я нашёл там всего одну книгу Виктора Гофмана¹⁵, изданную в Берлине в 1923 году. Эта книга состоит из двух частей. Первая часть: проза. Вторая часть: стихотворения. Книга препровождена предисловием Валерия Брюсова, есть также портрет В. В. Гофмана. Я переписал ряд его стихотворений, в том числе те, о которых вы упоминаете.

Пишу это письмо в собвее по пути к работе.

Я также переписал некоторые стихотворения В. В. Маяковского из первого тома его полного собрания сочинений.

Как я уже вам сообщил, я очень занят. Буду работать усиленно ещё около пяти недель. Я уже перевёл одно стихотворение Гофмана, конечно, без рифмы и более свободным ритмом. Другое стихотворение, которое мне понравилось, я перевёл в ритме поэта, но без рифмы.

Я уже давно перевёл два коротких стихотворения В. Маяковского.

Итак, я собираюсь теперь перевести ряд стихотворений Гофмана, о которых вы упоминаете, а также некоторые стихотв. Маяковского

из его первого периода. Но это возьмёт около 16–17 дней, мне придётся усиленно работать над переводами. Я уже взялся за работу. Когда переводы будут закончены, я хочу показать их одному компетентному человеку.

Почему вы мне раньше не сообщили?

Прошу сообщить мне, сумеете ли ждать две недели, а то я сумею напечатать некоторые из переводов Гофмана в английском журнале. Стихи В. Гофмана на меня оставили прекрасное впечатление. Юрий Айхенвальд называл его принцем красоты.

Сердечно кланяюсь Марии Никифоровне.

Сердечно ваш Леонид Опалов.

D. Podoksik (Opalov).

847 East 172nd Street. Bronx 60, New York.

Бурлюк неоднократно вспоминал поэта Виктора Гофмана, с которым и он, и Маяковский были знакомы ещё по Москве. Большой фрагмент воспоминаний Бурлюка опубликован в 66-м номере *Color and Rhyme*. Приведу фрагмент из них, записанных Марией Никифоровной для книги «Маяковский и его современники»:

Гофман был одним из первых знакомых Володи Маяковского, когда тот со своей осиротевшей семьёй переехал в Москву в годы с 1906 по 1911. Володя Маяковский осенью 1911 года рассказывал мне:

— Мы с Виктором вместе бедствовали, ночевали часто после попок в ночных чайных... знаешь, на Петровке и Цветном бульваре перед спуском на Трубную. <...> Но очень странно, Додя, Гофман как-то не сумел меня окончательно убедить в необходимости и возможности для меня писать стихи... я кое-что писал, но всё бросил, забыл. Может быть и потому, что был я пылок и горяч... увлекался изучением Марксизма... всё выбивал из головы.

<...> Маяковский из всех своих встреч чаще всего вспоминал Гофмана; знал много его стихов. «О морозе за окном и нежных щупальцах устриц». Знал и знаменитый: «Вечер — бала». Мне часто приходило в голову: почему Гофман не стал «учителем» Маяковского? Ответ ясен: в Викторе Гофмане было много женственности, было большое родство с символистами, а их певучесть, их лиризм не были свойственны Володе — будущему великану.

Все символисты происходили из обеспеченных семей, и Гофман в том числе. Все они знали иностранные языки, а во мне Маяковский увидел представителя казачьей вольницы и человека,

желавшего ломать и крушить стену равнодушия, чтобы взять город через пролом.

<...> Мне не нужно было расспрашивать Маяковского: кто такой Гофман. Первый приезд (1907) в Москву — осенью (Андрей Акимович Шемшурин) я познакомился с Гофманом в «Обществе свободной эстетики».

«Свободную эстетику» я штурмовал вместе с Михаилом Фёдоровичем Ларионовым. Я слышал чтение стихов Гофмана из-под «крылышка» Брюсова...

<...> Перила лестницы владели нервным воображением Гофмана. И недаром... он бросился через них в Париже... в пролёты лестниц... таких же дешёвых меблированных комнат. Гофман верил в своё творчество, усиленно занимался, готовил новую книгу, но случайный навязчивый испуг перед призраком безумия, и не стало прекрасного поэта...

<...> О Гофмане, первом друге и соратнике Маяковского, надо знать тем, кому Маяковский близок и дорог¹⁶.

24 апреля 1955 года Опалов вновь пишет Бурлюку (на этот раз по-английски) о том, что по его просьбе перевёл ряд стихотворений Гофмана и Маяковского, — упоминая о том, что это было нелегко:

Счастлив сообщить вам, что я закончил перевод стихов Гофмана, о которых вы просили, а также ряда поэтических произведений Маяковского на английский, — пишет Опалов. — Я отослал вам три моих перевода на прошлой неделе. Сегодня вечером я отошлю вам все остальные, оригиналы вместе с переводами.

Это было нелегко, путь поэта и переводчика нелёгок. Я надеюсь, что в моих переводах вышеупомянутые поэты предстанут по достоинству.

Как Вы находите мои переводы? Очень прошу Вас написать, попадут ли они все или часть из них в следующий номер «Color and Rhyme».

Мои собственные стихотворения, а также переводы публикуются во многих американских поэтических журналах.

Поэтически Ваш,

Леонард Опалов.

Письмо помечено скрупулёзным Бурлюком. Он отмечает: «Leonard Opalov. Russian poet — writes in Jewish, Russian and English».

Следующее письмо Опалова Бурлюкам датировано 27 июня 1959 года:

Дорогие друзья Давид и Маруся Бурлюк,

Сегодня утром я получил вашу открытку и был очень рад этой весточке от вас. Я писал вам почти год тому назад в ответ на вашу открытку, в которой вы писали, что давно не получали ничего от поэта Опалова.

Я немедленно ответил длинным письмом, в которое включил несколько стихотворений, посвящённых вам, но, к сожалению, не получил от вас никакого ответа.

В последние годы, после долгого периода работы на фабрике, я стал ненужным.

Самая простая помощь — это уволить таких, как я, кто настаивает на утверждённой профсоюзом шкале заработной платы. У меня действительно существуют проблемы с работодателями, которые всегда ищут способ поддеть меня.

Мой сын только что закончил учебный год в колледже. У моей жены не всё в порядке со здоровьем, и она не может помочь мне. Поэтому мне сейчас очень тяжело.

Я написал прекрасное стихотворение на английском. Однако печально, что поэты должны подписываться на журналы, в которых они надеются увидеть напечатанными свои произведения.

Поэзия всегда была органической частью меня — и продолжает оставаться. Я верой и правдой служу музам.

Ваша картина «Зимняя прогулка», которая репродуцирована на почтовой открытке, которую вы мне послали, вдохновила меня на написание стихотворения. Я написал ещё одно стихотворение, посвящённое Вам, — уверен, оно Вам понравится.

Как вы оба себя чувствуете и как жизнь обходится с вами?

Это замечательно и радостно — рисовать и создавать шедевры искусства. Я восхищаюсь Вашим высоким духом и несгибаемым оптимизмом.

А с поддержкой Маруси, которая всегда рядом, я не могу себе представить, как Вы можете потерпеть неудачу в любых своих начинаниях. Она глубоко понимает изобразительное искусство и поэзию и всегда была Вашей музой и вдохновительницей.

Передавайте мои наилучшие пожелания вашим сыновьям и их семьям.

Если Вы захотите поделиться одной из своих картин со своим искренним другом и коллегой Леонардом Опаловым, я буду искренне

Вам признателен. Возможно, она вдохновит меня на написание новых стихотворений.

Однако не считайте себя обязанными посылать мне свою картину, если это затруднительно. Я всё пойму.

Я надеюсь, в этот раз Вы напишете мне длинное письмо. Я жажду получить от Вас весточку, так же, как Вы желаете получить письмо от меня.

Самые лучшие пожелания от моей жены и сына.

Р. С. Биографическая заметка обо мне была опубликована в международном сборнике «Кто есть кто в поэзии», который вышел недавно в Лондоне.

Видимо, ответ от Бурлюка пришёл очень скоро, так как 12 июля того же 1959 года Опалов пишет ему и Марусе:

Дорогие Давид Давидович и Мария Никифоровна, Я получил на днях четыре номера вашего журнала «Color and Rhyme», так прекрасно изданных, из которых я узнал столько интересного о вашей художественной деятельности.

Хорошо, что над вами продолжает витать ореол окрылённости.

Мне кажется, и может быть, это действительно так, что вы моложе многих из нас.

Теперь, когда я пишу вам, последние номера вашего журнала лежат предо мной. Большое спасибо вам за присылку их.

Из них я узнал о ваших недавних победах на выставке в Брадентон Бич.

Мне очень понравилась ваша фотография в #39, а также рядом с ней ваш очаровательный рисунок — портрет Марии Никифоровны.

Ваш величественный пейзаж «Башкирская деревня» даже на фотографии производит на зрителя импозантное впечатление.

Дорогой Давид Давидович, я всегда был почитателем вашим. В вашей живописи столько лирической грации, столько поэтической свежести.

Передайте, пожалуйста, мой сердечный привет вашей любимой музе Марии Никифоровне. Она замечательная женщина.

Я рад, что мой стих, вам посвящённый, был напечатан в #41 журнала «Color and Rhyme».

Несколько недель назад я вам послал подробное письмо по-английски, также два стихотворения-посвящения.

Дорогой Давид Давидович, я больше чем уверен, что вы продолжаете творить ваши поэтические шедевры. Хотелось бы почитать некоторые из ваших интересных новых «поэз».

О себе я уже писал вам в предыдущем письме. Надеюсь, что и вы напишете мне.

Привет вам и вашей супруге от моей жены и сына.

Как поживают ваши талантливые сыновья с их семьями?

Сердечно ваш

Леонид Опалов.

К письму приложены несколько страниц со стихотворениями Опалова:

*Когда я думаю о вас,
Душа сияет как топаз.
И молодею я мечтой
Когда вас вижу пред собой.
Шампанское стиха я пью
И вдохновением горю.*

Д. Бурлюку

*Я в живописи вашей
Нашёл себе приют.
Нет красок ваших краше.
Они всегда поют.
Вы солнце озаренья;
Поэзии аккорд.
И дивной дружбой с вами
Я бесконечно горд.*

Июль 1959

ПОЭТ ПОЁТ

*Поэт поёт о том
Весенне-голубом,
Когда цветут цветы
Душистой красоты,
И мир весь озарён
Пленением как он.*

ЧАСЫ КАК МЁД

*Часы текут как мёд
В лучистом парке,
Я ухожу от самого себя,
Здесь так солнечно и ярко
И птички певчие мои друзья.
Уходят будней злые тени,
Их оголтелый мерзкий лай.
И я в объятьях вдохновенья
И в песнопениях — мой рай.*

После почти пятилетнего перерыва, 6 января 1964 года, Опалов пишет Бурлюку:

Многоуважаемый Давид Давидович!

Я случайно узнал, что сегодня открывается в А. С. А. галерее выставка Ваших картин. Я, конечно, посетил Вашу выставку. Я думал Вас встретить там, но, к сожалению, Вас не было. Я узнал, что Вы и Мария Никифоровна находитесь во Флориде. Я заметил Николая Циковского, но в виду того, что я весь был поглощён поэзией Вашей незабываемой и прелестной во всех отношениях живописи, я потерял его из виду.

Я уже давно не был в таком приподнятом состоянии, как на вашей выставке. Вы всегда обновляетесь. Картины Ваши облагорожены вашим уходом в далёкое прошлое, которое под Вашей тончайшей кистью полно жизненной красочности.

Только художник, который одновременно является недюжинным поэтом, мог создать такие художественные шедевры, как ряд ваших из деревенского захолустья.

<...> В феврале месяце мне будет 60 лет. Обо мне были напечатаны несколько статей в еврейской прессе. Другая вскоре появится в «Новой заре» в Сан-Франциско. Я время от времени получаю письма от прекрасного человека Никифорова, он всегда о Вас спрашивает.

Сердечно кланяюсь Марии Никифоровне. Желаю Вам здоровья, счастья и всех благ в 1964 году.

Сердечно Ваш Леонид Опалов.

New "Athenaeum" Winter 1962

OBSERVATION

If Fall must come
with ruddy confetti
of falling leaves,
then let it come.
I will adjust myself
to its cheerless view,
finding that in many ways
we closely resemble each other
like twin brothers
who parted against their will
and now have found
the fitting key
to each other's heart.

Leonard Opalov

Pastel Shades

Since my rooms have been repainted
in soft pastel shades:
in tender whites,
in delicate tans
and emerald greens,
I sense mellow moods
growing within me like wings.
I pace my radiant rooms
with inaudible steps.
I can hear the voice
of muted silence,
hovering like a butterfly,
white as an aerial dream
strolling upon
the wide boulevards of Spring.

New York

Leonard Opalov

66
"American"
66
"Bard"

Leonard Opalov
c/o D. Podorsie
140 West 175th Street
Brooklyn 53, New York

Стихи Л. Опалова из журналов New Athenaeum и American Bard

К письму, как часто случалось, Опалов приложил несколько своих стихотворений — часть из них на английском, они аккуратно вырезаны из газет и подписаны. Вот эти стихотворения:

OBSERVATION

*If Fall must come
with ruddy confetti
of falling leaves
then let it come.
I will adjust myself
to its cheerless view,
finding that in many ways
we closely resemble each other
like twin brothers
who parted against their will
and now have found
the fitting key
to each other's heart.*

*(New Athenaeum,
Winter 1962)*

PASTEL SHADES

*Since my room have been repainted
In soft pastel shades:
in tender whites
in delicate tans
and emerald greens,
I sense mellow moods
Growing within me like wings.
I pace my radiant rooms
with inaudible steps.
I can hear the voice
of muted silence,
hovering like a butterfly,
white as an aerial dream
strolling upon
the wide boulevards of Spring.*

(American Bard)

THE INSPIRING SONG

*The song that lends us wings
And turns us young again,
Of spring and sunrays sings,
Of violets in the rain;
Of starlets in the sky
And the crescent moon;
Of love sublime and shy
Endowed with a heavenly boon.*

(The Muse)

DEATH OF A POET

*His life ran out
from the faucet of time,
liquid like a mountain stream
and unpredictable
as next day's weather.
Like a magician he would pull out
from his sleeves
arched rainbows
and hang them
upon the firmament
of his spectral vistas.
Now he turned
into an immobile stone
to enter the entrails of earth
and to merge with it forever.*

Несколько стихотворений на русском приписаны от руки:

*Побудь со мной, тоска моя,
Желанный мой двойник,
Тоска моя, та самая,
Что тоньше стрел и пик.*

Ещё одно стихотворение посвящено Д. Д. Бурлюку:

ЗИМА

*В детстве нас зима ласкала
И так мило баловала
И снежинки целовали
Умилённо нас.
Мы с холмов спускались в санках.
Был буран тому приманкой.
Это было спозаранку
И бурана бас
Выл по волчьему, но смело
В санках мы стрелой летели,
Не пугали нас метели,
Падал снег-алмаз.
Было весело и мило,
Вырастали у нас крылья
И метель всё выла, выла
В тот весёлый час.*

ЗЕЛЁНЫЙ ЖИЛЕТ

*Я ношу зелёный жилет,
Который носит поэт.
Пусть об этом знает свет.
В нём молодею душой.
И вновь весна со мной,
Как той былой порой,
Когда цвели мечты,
И пели я и ты
Во имя красоты.*

(ноябрь 1962)

27 декабря 1964 года Леонард Опалов поздравил Давида и Марусю с Новым годом:

*Дорогие Мария Никифоровна и Давид Давидович,
Надеюсь, что Новый год воздаст Вам за все Ваши большие достижения в области живописи и поэзии. Да будет Вам отпущено здоровье в полной мере на многие лета вперёд.*

Я на днях перевёл Ваше стихотворение: «Первое стихотворение». Я думаю, что оно мне удалось. Я перевожу без рифмы. Шлю Вам копию моего перевода.

Ваш поклонник

Леонид Опалов.

Нико Копля 27 дек 1964 г.
 Дорогие Мария Михайловна
 и Давид Давидович,
 Надеюсь что Новый год
 создаст Вам за все Ваши
 большие достижения в
 области ~~науки~~ психики
 и поэзии. Да будет Вам
 отменно хорошее в полной
 мере на многие лета вперёд.
 Я радочу перевел Ваше
 стихотворение: "Первое стихотво-
 рение". Я думаю, что оно мне
 удалось. Я перевожу без
 рифмы. Шлю Вам копию
 моего перевода.

Ваш поклонник
 Леонид Опалов

Письмо Л. Опалова Бурлюкам от 27 декабря 1964 г.

К письму приложена машинописная страница перевода «Первого стихотворения» Давида Бурлюка, которое сам автор датировал 1897 годом, ему было тогда 15 лет. Приведу вначале оригинал стихотворения, а затем его перевод, выполненный Опаловым:

ТЫ БОГИНЯ СРЕДЬ ХРАМА ПРЕКРАСНАЯ...

*Ты богиня средь храма прекрасная,
Пред Тобою склоняются ниц.
Я же нищий — толпа безучастная не заметит
Меня с колесниц.*

*Ты — богиня, и в пурпур, и в золото
Облачен твой таинственный стан,
Из гранита изваянный молотом,
Там, где синий курит фимиам.*

*Я же нищий — у входа отрепьями
Чуть прикрыв обнажённую грудь,
Овеваемый мрачными ветрами,
Я пойду в свой неведомый путь.*

А вот перевод Опалова на английский:

BEGGAR AND GODDESS

*You are a stately Goddess in the temple.
People kneel before you.
I am a beggar. The indifferent throng
From the chariots sees me not.*

*You are a Goddess, in purple and gold
Your cryptic waist is embellished.
Chiseled with a hammer from granite,
Where blue incense smokes.*

*I am a beggar at the entrance.
My chest is merely covered with rags.
Embraced my somber wings,
I will go on my unknown way.*

Следующее письмо датировано 17 января 1966 года. Опалов пишет Бурлюкам:

*Дорогие Мария Никифоровна и Давид Давидович!
Недавно я послал Вам английский журнал, в котором был напечатан мой сонет, посвящённый Вам.*

Сегодня я получил единственную копию газеты «Dunklin County Press», в которой напечатано другое моё стихотворение, посвящённое Вам. Я это стихотворение написал давно. Шлю его Вам в надежде, что оно Вам понравится. Получили ли Вы журнал с сонетом, который я Вам посвятил?

Преданный Вам Леонид Опалов.

К письму подклеена вырезка из газеты *Новая заря* от 11 января 1966 года со стихотворением «Лос-Анжелос»:

*Лос-Анжелос, тебя я видел,
И я влюблён в твой светлый лик,
Тебе я в памяти навеки
Прекрасный памятник воздвиг.
Ты появился предо мною
Своей лучистой красотой,
Обрадованный весь тобою,
Забыл Нью-Йорка я застой.
Я в городе увидел горы,
И возгордился ими я,
И де ревенские просторы,
Коттеджами меня маня,
Мне пели обо всём прекрасном,
Про баснословный Холливуд,
Где рисовалась жизнь мне ясно
И всё твердила про уют.*

Спустя полмесяца, 6 февраля 1966 года, Опалов ответил на полученное от Бурлюка письмо:

*Дорогой Давид Давидович,
Получил Ваше письмо от 4-го февраля и читал его с большим интересом. С нетерпением буду ждать появления 62-го номера «Color and Rhyme», в который Вы включаете письмо Игоря Северянина, посланное им Вам в 1938 году.*

Как Вам известно, я был большим поклонником этого победителя женских сердец и чарующего замечательного поэта.

Я действительно написал ему письмо в 1938 году.

Я никогда с ним лично не встречался.

К сожалению, я ответа на моё письмо не получил. Только теперь из письма Северянина к Вам я узнал, что он собирался ответить на моё письмо и имел меня в виду. Этот самый факт доставляет мне радость.

Когда выйдет 62-й номер «Color and Rhyme», надеюсь, что Вы мне пришлёте 2 экземпляра журнала.

Я очень рад Вашим большим успехам — предстоящая выставка Ваших картин в Лондоне.

Шлю сердечный привет Вашей уважаемой супруге и музе. Моя жена также присоединяется с лучшими пожеланиями дальнейших успехов.

Я Вам недавно послал вырезку из английской газеты с моим стихотворением, посвящённым Вам, и также журнал с сонетом, посвящённым Вам и исполненным в стиле Петрарки.

Но, к большому моему удивлению, Вы ничего об этом не упомянули.

Я ещё не здоров. Я провожу целые дни дома, получаю разные английские журналы, посвящённые поэзии. Я веду также большую корреспонденцию.

Журнал «Art Magazine» я не вижу и поэтому мне, к сожалению, не известно, что они о Вас писали.

Я в контакте с некоторыми выдающимися американскими поэтами и продолжаю печататься во многих журналах.

Неужели Вам не понравились мои посвящения Вам, напечатанные по-английски?

Вы бы просто осчастливили меня маленькой картиной Вашей. Вы не знаете, что это значит для меня, которому целыми днями проводить дома.

Я чувствую себя немного лучше теперь.

Мемуары Марии Никифоровны чётки, выразительны и реставрируют давно прошедшие времена и события, близкие моему сердцу. И за это я ей благодарен от глубины души.

Каждая деталь — значительна. Будущий историк русской литературы и живописи оценит ожерелья мемуаров Марии Никифоровны.

Желаю Вам всего наилучшего везде и всегда, Ваш поклонник обожающий и любящий Вас.

Леонид Опалов.

Mr. Leonid Opalov/с/o D. Podoksik
140 West 175th Street, Bronx 53, New York.

7 марта того же 1966 года Опалов отправляет ещё одно письмо Бурлюку:

Дорогие Давид Давидович и Мария Никифоровна!

Шлю вам мой перевод стихотворения Бенедикта Лившица о Давиде Давидовиче, и также очерк мой, описание моей поездки в Лос-Анжелес в прошлом году. Надеюсь, что Вам понравится мой перевод. Я веду широкую корреспонденцию с поэтами, художниками и редакторами.

Желаю Вам здоровья и большого успеха с Вашей выставкой в Лондоне.

Любящий Вас Леонид Опалов.

Привет вам сердечный от моей жены, сына и невестки.

Л. О.

Выставка в Лондоне была последней зарубежной выставкой Давида Бурлюка. Художнику было уже 84 года, и, тем не менее, он полетел из Нью-Йорка в Лондон на её открытие — разумеется, не один, а с Марией Никифоровной. Многочисленные фотографии с открытия выставки и отзывы британской прессы были опубликованы Бурлюками в 62-м номере *Color and Rhyme*.

Это письмо — последнее из переписки, хранящейся в фондах Сиракузского университета.

15 января 1967 года в 6 часов 10 минут вечера Давид Бурлюк умер. Спустя полгода, 20 июля, умерла Мария Никифоровна¹⁷.

Леонарда Опалова нельзя назвать поэтом первого ряда. Пожалуй, и на поэта второго ряда он не тянет. Его наивные, полные романтики стихи могут вызвать у читателя улыбку. Англоязычные стихотворения, которые он писал верлибром, бесспорно удавались ему лучше, чем рифмованные стихотворения на русском. И всё же его имя заслуживает того, чтобы его вспомнили. Не часто можно встретить поэта, пишущего на трёх языках, один из которых — идиш — является на сегодня редкостью. Стихотворения и переводы Опалова публиковались в престижных американских изданиях, а переводы с русского на английский, сделанные по просьбе Давида Бурлюка, которого он безмерно уважал и ценил, были составной частью издаваемых Бурлюком журналов. И, наконец, Леонард Опалов в своих письмах дал Давиду Бурлюку несколько совершенно точных, очень ценных характеристик, которые важны для любого исследователя творчества «отца русского футуризма».

Примечания

¹ О М. и Р. Сойерах см.: *Деменок Е.* Давид Бурлюк и братья Сойеры. Русские евреи в Америке // РЕВА. Кн. 14 / Ред.-сост. Э. Зальцберг. Торонто; СПб.: ИД «Гиперион», 2016. С. 193–220. *Примеч. ред.-сост.*

² Иван Иванович Народный (настоящее имя Jaan Sibbul; 1870–1953), русский писатель и драматург эстонского происхождения. Приехал в Нью-Йорк в 1905 г., незадолго до прибытия Максима Горького, вместе с которым активно популяризировал российское революционное движение и собирал деньги на русскую революцию. В одном из интервью *New York Times* говорил о том, что участвовал в революции 1905 г., будучи в Кронштадте. Народный был одним из организаторов торжественного ужина в честь Горького, который состоялся 11 апреля 1906 г. в Клубе — колонии молодых литераторов социалистического толка, который организовала в своем доме в Нью-Йорке писательница Шарлотта Теллер-Джонсон. На ужине присутствовал Марк Твен. В 1915-м Народный организовывал поставки оружия в Россию через Японию и Владивосток. В 1909 г. в Нью-Йорке вышла книга Ивана Народного «Echoes of Myself: Romantic Studies of the Human Soul»; в 1912-м — «Fortune favor fools: A musical comedy at the court of the Czar (Poet lore)». В 1930-м Roerich Museum Press издало книгу Народного «American artists». Бурлюк познакомился с Иваном Народным в доме Марии Харрисон Рамсей, вдовы скульптора Чарльза Рамсея. В студии её покойного мужа был устроен маленький театр, одним из драматургов которого был Народный. В пьесе Народного «Небесная девушка» Бурлюк сыграл роль Луны, а также вместе с художниками Константином Аладжаловым и Владимиром Бобрицким оформил сцену и создал эскизы костюмов участников. «Народный очень жалел, что Вы уехали, не быв на открытии нашего театра (152E 40W Str. NY City. Ivan Narodny). Народный первый монодрамист в Америке и бесконечный Ваш поклонник, а мой большой друг», — писал Бурлюк Николаю Евреинову в 1926 году.

³ Морис Осипович Мендельсон (1904, Екатеринослав — 1982, Москва), литературовед, писатель. Один из основателей школы советских литературоведов-американистов. Профессор, автор и соавтор 16 книг и нескольких десятков статей, посвященных американской литературе и творчеству крупнейших американских писателей: М. Твена, У. Уитмена, Э. Хемингуэя, Дж. Стейнбека, У. Фолкнера, Дж. Алдайка и многих других. В 1922–31 гг. жил в США, с 1922 г. — член Компартии США. Окончил факультет общественных наук университета Нью-Йорка (1926). В 1931 г. вернулся в СССР. В 1932–40-х — ответственный редактор журнала *Новая техника*. С 1939 г. преподавал историю английской и американской литературы в вузах Москвы. В 1940–41-х — зав. кафедрой иностранных языков МАДИ. С 1946 г. преподавал в Московском государственном педагогическом институте иностранных языков. С 1960 г. — старший научный сотрудник, руководитель группы «История литературы США» в ИМЛИ. Участник и редактор сборников «Современная литература США» (1962), «Проблемы истории литературы США» (1964), «Современное

литературоведение США. Споры об американской литературе» (1969) и др. Один из редакторов 12-томного собрания сочинений Марка Твена (1959–61). Похоронен в Москве на Головинском кладбище.

⁴ <https://ia802608.us.archive.org/5/items/nybc205915/nybc205915.pdf>.

⁵ <https://www.abebooks.com/Different-%237.5-Summer-1953-Lorraine-Lilith/21516174134/bd>.

⁶ Бурлюк Д. Д. Письма из коллекции С. Денисова. Тамбов, 2011. С. 243.

⁷ 1-й кооперативный сборник «Свирель Собвея». Проза, стихи, картины. Нью-Йорк: Bazar Press, 1924.

⁸ Art Bulletin 1932. Художественное приложение к «Красной стреле». New York. С. 19.

⁹ Color and Rhyme, No 26, 1952. P. 1, 6.

¹⁰ Color and Rhyme, No 41, December, 1959. P. 1.

¹¹ Color and Rhyme, No 45, 1961. P. 8, 11.

¹² Syracuse University library. Manuscript collections. David Burluk papers. Box No. 2, 3.

¹³ Ясиновский Пинхас (Jassinowsky Pinchas; 1886, Романовка, Бердичевский уезд Киевской губернии — 1954/55, Нью-Йорк), американский композитор и музыковед, известный кантор. Начиная в хоре кантора Пини Минковского (1859–1924) в Херсоне. Интересуясь классической европейской музыкой, уезжает в Санкт-Петербург. Здесь композитор Цезарь Кюи дает ему рекомендацию для поступления в Императорскую консерваторию, где его учителями были Александр Глазунов и Николай Соколов. В то же время работает помощником хормейстера Хоральной синагоги. После окончания консерватории (1915) П. Ясиновский гастролирует в Скандинавии, где выступает с сольными концертами и читает лекции о еврейской музыке.

В 1917-м переезжает в США. Первые выступления в качестве кантора в Сент-Луисе получают восторженные отзывы музыкальных критиков и прессы.

Служил в одной из крупнейших синагог Нью-Йорка; был одним из лидеров *Hazzanim Farband* — старейшей Ассоциации канторов США, основанной в 1897 г.

Пинхас Ясиновский является автором ряда произведений для синагогальной литургии, кантат на темы ТАНАХа, поэмы «Симфонические мотивы» (1936), трех сборников песен на идиш и английском. Писал песни на стихи М. Розенфельда, А. Рейзена, Л. Мани, Г. Лейвика, А. Лесина, З. Вайнпера и других еврейских поэтов, а также на собств. тексты. Печатал статьи о еврейской музыке в журналах *Хазоним-велт* (Варшава), *Дер Тог*, *Идишес тагеблат*, *Ди музикалише велт* (Нью-Йорк), а также в научных сборниках.

¹⁴ Георгий Дмитриевич Гребенщиков (1883–1964), русский писатель, критик, журналист, общественный деятель. Родился в селе Николаевский рудник на Алтае в семье горнорабочего. В 1894 г., не окончив начальной школы, начал самостоятельную жизнь. Перепробовав множество профессий, занялся журналистикой. Первые литературные опыты относятся к 1905 г. В 1906 г. выходит сборник рассказов и очерков «Отголоски сибирских окраин».

С 1909 г. — ответственный секретарь журнала *Молодая Сибирь*, поступает вольнослушателем в Томский университет.

В 1910–1911 гг. совершает этнографическое путешествие по Алтаю, весной 1912 г. становится редактором барнаульской газеты *Жизнь Алтая*. В это время издает двухтомник рассказов и повестей «В просторах Сибири».

Максим Горький, с которым Гребенщиков находился в переписке, посоветовал ему печататься в столице, и вскоре его публикации появляются в журналах *Современник* и *Летопись*. В 1913–1916 гг. создает повести «Ханство Батырбека» и «Любава»; с начала 1916 г. находится в действующей армии, начальник Сибирского санитарного отряда. В московских *Русских ведомостях* публикуются его репортажи и корреспонденции с фронта. В 1917 г. завершил первую часть своего главного произведения — романа «Чураевы».

Революцию Георгий Дмитриевич Гребенщиков не принял. Годы Гражданской войны он провел в Крыму, сотрудничая в местной печати, а в 1920 г. эмигрировал. Жил сначала в Париже, где был знаком с Николаем Рерихом, Федором Шаляпиным, Константином Бальмонтом. В 1923 г. совместно с Н. К. Рерихом создал книжное издательство «Алатас», издававшее произведения Н. К. Рериха, А. Ремизова, К. Бальмонта, И. Сикорского.

С 1924 г. — в США. В 1925 г. в штате Коннектикут основал селение «Чураевка». Работал над многотомным романом-эпопеей «Чураевы». Эта эпопея оказала такое сильное влияние на литературные вкусы и чаяния русской эмигрантской молодежи, что в начале 1920-х гг. в Харбине возник литературный кружок «Молодая Чураевка». Несколько позже, в 1930-е гг., после переезда многих харбинских поэтов и писателей в Шанхай, там было основано новое литературное объединение «Шанхайская Чураевка».

В 1930-е гг. Гребенщиков стал одним из духовных лидеров русской эмиграции в Америке. Вел переписку с Александром Куприным, Иваном Буниним, представителями династии Романовых. Много внимания уделял пропаганде русской культуры. В конце 1930-х гг. переселился во Флориду, преподавал русскую литературу в университете Лейкленда. Во время Второй мировой войны занимал патриотическую позицию. Последняя книга — повесть «Егоркина жизнь» (опубликована в 1968). Похоронен на кладбище г. Лейкленда.

¹⁵ Гофман Виктор Викторович (1884–1911), один из последних русских символистов, поэт, прозаик, публицист и литературный критик. Во время учебы в 3-й московской гимназии близко сдружился с Владиславом Ходасевичем. В 1903–1908 гг. учился на юридическом факультете Московского университета.

С 1905 г. Гофман активно работал как журналист. Он помещал статьи на социально-политические темы, обзоры художественных выставок, статьи и рецензии о современной литературе в газетах *Русский листок*, *Москвич*, *Век*, *Свободный труд*, *Раннее утро*, *Вечерняя заря*, *Руль*, в журнале *Дело и отдых*.

В июне 1911 г. Гофман отправился в заграничное путешествие. В начале июля он обосновался в Париже. Там он в своем номере отеля 13 августа 1911 г. в состоянии внезапного психического расстройства покончил жизнь самоубийством. Автор двух книг стихов: «Книга вступлений» (М., 1904) и «Искус»

(СПб., 1910). Подготовил к печати книгу прозы «Любовь к далёкой», вышедшую в Петербурге уже после его гибели, в 1912 г. В 1917–1918 гг. в московском издательстве В. В. Пашуканиса вышло двухтомное собрание его сочинений, объединившее в себе стихи и прозу, включавшее биографический очерк, написанный В. Ходасевичем, и воспоминания о поэте В. Брюсова. Пять лет спустя, в 1923 г., это издание с незначительными уточнениями было повторено в Берлине.

В 2007 г. «Любовь к далёкой», дополненная письмами и воспоминаниями, была переиздана в Москве.

¹⁶ Color and Rhyme, No 66, 1967–1970. P. 23–25.

¹⁷ Л. Опалов умер в 1986 г. *Примеч. ред.-сост.*

Евсей Цейтлин: «Меня притягивает загадка человеческой судьбы...»

Лиана Алавердова (Нью-Йорк)

«Все говорят: нет правды на земле» — эти слова вложил один классик в уста другому, под правдой понимая справедливость. Увы, история не всегда справедлива. Каждый автор по ниточке вносит свое, особенное в гобелен культуры, но в его пестрых узорах часто неразличимы лица и свершения многих заслуживающих внимания индивидуальных творцов, они малоизвестны широкому кругу читателей, интересующихся литературой и искусством. Как правило, коль скоро речь пойдет о любимых писателях и поэтах, большинство перечисляет одни и те же имена «звезд». Тем важнее представляется роль наиболее зорких и чутких, умеющих уловить уникальную мелодию, интонацию, судьбу и слово, забытых или полузабытых художников слова. Уж к этим «проводникам культуры» не отнесешь слова Пушкина «Мы ленивы и нелюбопытны». Они, напротив, неутомимо любознательны и неустанны в поисках.

Мне повезло. Уже немало лет я знакома с человеком, которого я бы отнесла именно к такого рода писателям. В одиночку сражается он за историческую память о своих героях, вырывая их из песков забвения, перечя модным веяниям, не давая себя оглушить отвлекающими фанфарами, которыми толпа приветствует кумиров. У этого автора нет кумиров, как и следует согласно библейской заповеди. Пишет он о разных творцах — от больших поэтов до литераторов, имена которых гораздо менее звучны, если вообще имеют значение для рассказа. Я познакомилась с Евсеем Цейтлиным прежде как с редактором популярной чикагской газеты *Шалом*. Позже узнала его как прекрасного прозаика, замечательного эссеиста, пронизательного критика, литературоведа и культуролога, чье присутствие бесспорно ощутимо в литературной жизни Русской Америки.

* * *

Начну с краткой биографии. Евсей Цейтлин родился в Омске 24 сентября 1948 года. В одном из своих интервью он вспоминал:

В начале 90-х я пришел в Иерусалимский институт талмудических исследований к еврейскому мудрецу Рабби Адину Штейнзальцу. Хотел задать вопросы, без ответа на которые, казалось, невозможно жить дальше. А Штейнзальц встретил меня странной фразой: «У меня для вас есть подарок». И тут же объяснил: «Я подарю вам ваших родных». Он протянул мне стопку ксерокопий из различных еврейских энциклопедий. Это были статьи о Цейтлиных — известных раввинах, писателях, финансистах. Штейнзальц не сомневался: я, как большинство советских евреев, скорее всего ничего не знаю о своих предках. Увы, так и было. «Но, возможно, все они только мои однофамильцы?» — робко переспросил я. «Фамилии у российских евреев появились относительно недавно — генеалогию не так уж трудно проследить. К тому же я сам занимался фамилией Цейтлин. Не правда ли, ваш отец родился в Могилеве или в Шклове?» Да, мой папа Лев Григорьевич Цейтлин (1920–1980) родился именно в Могилеве, в 30-е годы его семья попала в Сибирь — скорее всего была сослана, но отец не хотел говорить об этом. Моя мама Нинель Евсеевна Цейтлина (1926–2015; в девичестве — Залесинская) — из семьи сибирских евреев. Любопытный парадокс, связанный с чертой оседлости: до революции евреев не пускали даже в холодную Сибирь. Исключения делали редко — в том числе для бывших солдат-кантонистов, каковым и был мамин дедушка. Я хорошо помню деда Абрашу — с седыми усами и бородой, в белом полотняном костюме; он был портным-закройщиком, работал едва ли не до девяноста лет, водил меня, мальшиа, в омскую синагогу, пока та в одночасье не сгорела¹.

Вот основные вехи пути Евсея Цейтлина. В 1969 году окончил факультет журналистики Уральского государственного университета, затем — Высшие литературные курсы при Литинституте им. Горького (1989). Став кандидатом филологических наук (1978), доцентом (1980), преподавал историю русской литературы и культуры в Кемеровском государственном университете и Калининградском государственном техническом университете. Первая его статья появилась в омской газете *Молодой сибиряк* (26 августа 1962 года) и была подписана «Сева Цейтлин»: автору было 13 лет. Его заметки и очерки о «проблемах школы» быстро сменились литературными,

театральными и кинокритическими, которые обильно печатались в омской периодике. Первой журнальной публикацией Евсея Цейтлина стал литературный фельетон «Агроном Приходько и другие»². С этого времени он постоянно печатается во многих литературно-художественных журналах и сборниках. Начиная с 1977 года в России, США, Литве, Германии, Украине, Израиле вышло 30 изданий книг Евсея Цейтлина. Это сборники литературно-критических статей и эссе, монографии, рассказы и повести о людях искусства. Евсей Цейтлин составил четыре сборника прозы русских и зарубежных писателей. Его произведения переводились на немецкий, литовский, украинский, польский, английский, испанский языки. В 1978 году Евсей Цейтлин был принят в Союз писателей СССР, входил в Совет по литовской литературе СП СССР, в Совет по критике и литературоведению СП РСФСР. В настоящее время является членом Союзов писателей Москвы, Литвы, Союза российских писателей, членом международного Пен-клуба («Writers in Exile»).



Е. Л. Цейтлин.
Фото Р. Дихавичюса (1996)

Евсей Цейтлин дважды эмигрировал: в 1990-м — в Литву, в 1996-м — в США. В Вильнюсе он стал научным сотрудником возрожденного Еврейского музея Литвы, главным редактором альманаха *Еврейский музей*. С февраля 1997 года редактирует чикагский ежемесячник *Шалом*, освещающий вопросы еврейской философии, истории, культуры. Член редколлегий журналов *Времена*, *Слово-Word*, *Чайка* (США), *Мосты* (Германия).

* * *

Рассказать биографию писателя — это, если можно так выразиться, задача с тройным дном. Надо не просто привести биографические данные, наметить внешнюю канву — надо проследить всегда неповторимую биографию творческого «я», становление литературной индивидуальности (с этим не так просто разобраться литературоведу, критику, да зачастую и самому писателю); интересна и важна также биография книг автора, которая, как известно, часто непредсказуема и загадочна.

С чего начинается писатель? Вопрос красивый и довольно бессмысленный. Это не значит, что его не надо задавать. Это значит, что полного ответа мы никогда не получим. Отчасти на упомянутый вопрос ответил Евсей Цейтлин в одном из интервью:

Начиная с раннего детства, я был уверен, что должен разгадать какую-то тайну — очень важную для себя. Сначала искал эту тайну в книгах. И к двенадцати годам, торопясь, прочитал целую библиотеку русских и западных классиков. В шестнадцать лет стал журналистом. В девятнадцать женился и уехал в киргизский аул преподавать русский язык, но главное — беседовать с аксакалами. Годы складывались из встреч и поездок. Оглядываясь назад, вижу: лица сибирских шаманов, тайных учителей йоги, поселения исчезающих северных народов, лаборатории патологоанатомов, читальные залы архивов. С удивлением обнаружил однажды: с тайны, загадки начинаются и мои книги, хотя все они — о людях искусства³.

Да, настоящий художник, как и настоящий ученый, подходит к жизни как тайне, не устает удивляться и задавать вопросы.

Первая книга Евсея Цейтлина, увидевшая свет в 1977 году, называлась «Беседы в дороге»⁴ и была посвящена Всеволоду Иванову — одному из самых ярких представителей русского литературного авангарда 1920-х годов. Книга не случайно открывалась предисловием — «Знакомство с “неожиданным” Всеволодом Ивановым». Евсей Цейтлин писал:

Минуло уже более десятилетия со дня смерти Всеволода Иванова. Порою вспоминаешь об этом с удивлением. Все еще выходят одна за другой новые его книги. Все еще критики говорят о «незнакомом», «неожиданном» Иванове.

Ему выпала редкая, полная неожиданностей творческая судьба. При жизни Иванов стал классиком <...>. Но... «умер очень большой, не прочтенный нами писатель», — как всегда парадоксально и пронзительно закончил свои воспоминания о нем Виктор Шкловский.

Емкий смысл этих слов читатель постигал постепенно. Когда открывал для себя произведения Вс. Иванова 20–30-х годов — переизданные, как стало принято говорить, «незаслуженно забытые». Когда знакомился с романами, пьесами, киносценариями, рассказами, к сожалению, лишь после смерти извлеченными из архива мастера. <...> Тороплюсь уточнить. Эта книга тоже о «новом» Вс. Иванове. О мудром наставнике молодых авторов, о глубоком, своеобразном исследователе литературы⁵.

«Как становятся писателями? Как проходят в искусстве неминуемый и трудный путь ученичества?» — задавал вопрос Евсей Цейтлин. И его книга необычно, по-своему ответила на эти вопросы. Как выяснилось, в государственных и личных архивах хранится несколько сотен рецензий, отзывов, писем Вс. Иванова молодым литераторам. Большинство материалов было еще не известно читателям. Евсей Цейтлин не просто ввел их в научный оборот — он поставил перед собой задачу «восстановить “школу” Иванова, понять ее основы». Потому автор разыскивает учеников мастера, стремится узнать: какую роль сыграли в их судьбе встречи с Вс. Ивановым? И, конечно, определяя основные этапы становления литератора, Евсей Цейтлин приоткрывает лабораторию самого Всеволода Иванова. И это тоже — уникальный урок. В течение десятилетий Иванов думал про «тайное тайных» литературы, задавался вопросом о том, как научиться управлять вдохновением. А главное, по меткому слову Горького, Иванов умел великолепно «ссориться с самим собой». Всю жизнь *«он искал новые темы, обращался к новым для себя жанрам, обретал новый стиль и решительно отвергал то, что оставалось позади, в прошлом»*⁶. Первая книга Евсея Цейтлина приобрела известность еще до публикации. Отдельные главы и фрагменты будущей книги печатались в журналах *Сибирские огни*, *Урал*, *Дальний Восток*, *Байкал*, *Сибирь*, *Литературное обозрение* и других, в различных сборниках, в *Литературной газете* (1972–1976).

Эстетическим и литературным взглядам Всеволода Иванова была также посвящена диссертация Евсея Цейтлина. Позднее он написал еще две книги о творчестве Вс. Иванова, немало статей и большой концептуальный комментарий к тому пьес Вс. Иванова, которого В. И. Немирович-Данченко считал гениальным драматургом, но большинство сценических работ которого так и не увидело света рампы⁷.

* * *

Пристальное внимание к судьбе литератора, к психологии его творчества — отличительное свойство Евсея Цейтлина. Свою книгу «Писатель в провинции»⁸ автор начал словами: *«Рукописи не горят, но сгорают человеческие судьбы. Тут одна из горьких тем подлинной, еще не написанной истории нашей литературы. Особенно трудна участь провинциального писателя, подчеркивал Евсей Цейтлин:*

*В самом слове — «провинция» — есть нечто щемящее, почти безысходное. Сразу вспоминаешь русских классиков: они писали о тоске и унынии захолустных городков, о дикости уездных нравов, о гибели талантов в глуши. «В Москву! В Москву! В Москву!» — как заклинание повторяли героини Чехова»*⁹.

Евсей Цейтлин резонно замечал: «Конечно, минули годы, минула жизнь, о которой говорили классики». Однако «проблема провинциального литератора» сегодня ничуть не менее болезненна. Сборник «Писатель в провинции» подводил итог: в 1970–80-е годы Евсей Цейтлин написал немало очерков и статей о талантливых писателях Сибири, которых упорно не «замечала» столичная критика. Часто их судьбы складывались трагично, многие — как ярко одаренный прозаик из Кузбасса Виктор Чугунов — ушли из жизни совсем рано. Эти материалы публиковались во многих изданиях, составили цикл книг Евсея Цейтлина: «Всегда и сегодня...» (Кемерово, 1980), «Так что же завтра?..» (Кемерово, 1982), «Жить и верить...» (Кемерово, 1983), «Свет не гаснет» (Кемерово, 1984), «О том, что остается» (Иркутск, 1985), «На пути к человеку» (Кемерово, 1986).

В эти же годы Евсей Цейтлин создает серию оригинальных «портретов» национальных культур. Перед читателем — Литва и Горная Шория, Армения, Якутия, Тува... Автор, как всегда, задается непростыми вопросами: как рождается национальная культура, в чем миссия национального художника. А собственную миссию он видит и в том, чтобы служить своеобразным мостом, «проводником» между культурами (то, о чем сам Евсей Цейтлин писал в применении к некоторым из своих реально существующих героев). Задача эта ярко воплощена в документальной прозе, собранной Евсеем Цейтлиным в сборнике «Несколько минут после. Книга встреч»¹⁰. Наиболее полно, несомненно, в книге представлена судьба и творчество основоположника литовской литературы, поэта XVIII века Кристионаса Донелайтиса. И опять перед нами — загадки судьбы творца и загадки его поэмы «Времена года», которую справедливо считают энциклопедией литовской жизни, краеугольным камнем национальной идентичности народа. Донелайтис был пастором, читал свою поэму с амвона — как назидание прихожанам. Когда он умер, никто не подозревал, что хоронят гения. Самое удивительное, что и он не думал о себе как о литераторе, заносил с тревогой в дневник: «...надо оставить что-либо потомкам. Ах, если бы я еще мог делать барометры!» В повести прошлое сплелось с настоящим: Евсей Цейтлин рассказывает о Донелайтисе, поворачивая его биографию разными гранями, искусно переплетая судьбу поэта и жизни его духовных потомков. Повесть «Голос и эхо. Литовская тетрадь» была четырежды переиздана в 80-е годы на русском и литовском языках. Она вызвала большой общественный резонанс, так как совпала с новой эпохой литовского национального возрождения.

«У разных культур — разные корни, но одно небо». Эти слова, когда-то написанные Евсеем Цейтлиным, — не просто декларация,

а мощный посыл к собственному творческому поиску, направленному в сторону исторических судеб и культур. Много ли вы знаете, дорогой читатель, о культуре малых народов Севера и Сибири? Например, юкагиров, живущих за полярным кругом, — их история насчитывает около десяти тысяч лет? О культуре шорцев или тувинцев? О том, в частности, как был связан яркий талант юной художницы Нади Рушевой с культурой ее родной Тувы? Непросто рождалась эта книга Евсея Цейтлина, после прочтения которой, по меткому слову Дины Рубиной, возникает ощущение «как будто ты вдохнул огромный глоток чистого ветра каких-то неслыханных пространств». Автор признается:

Летел и ехал. Все время боясь опоздать. Читал чьи-то исповеди, поселившиеся теперь в архиве, чужие письма с уже умершими тайнами и всегда живой страстью, старые газеты, на страницах которых бушевали грозы прошлого. Но главное — встретил людей, не похожих на тех, кого знал раньше. Есть ли другое, более точное измерение дорог? Становится обыкновенной экзотика. Увы, постепенно тускнеет в памяти даже природа. Однако навсегда остаются с тобой людские судьбы. Именно их и пытался понять¹¹.

Евсей Цейтлин пишет без позы и вычурности, художественно и лаконично.

Осень в Кызыле спокойно-торжественна. Краски природы резки, но не спорят друг с другом. Вода в Улуг-Хеме тяжела. Листья падают медленно. В такие дни думаешь о неторопливой вечности. Хочется остаться в Туве навсегда¹².

Размышления автора незаметно превращаются в афоризмы:

...Я подумал, что чужая жизнь тоже похожа на театр. Не только потому, что ты никогда всего не поймешь в ней, но и потому, что рано или поздно приходится расставаться — занавес закрывается¹³.

* * *

Интерес и уважение к чужим культурам не подменяют у Евсея Цейтлина стремления узнать и сохранить культурное наследие своего народа. Как и когда пришел он к еврейской теме? Вот еще одно признание автора:

В конце восьмидесятых, когда советская империя уже дышала на ладан, я стал записывать устные рассказы евреев. Это решение пришло не сразу, к тому же необычно — во сне. Почти каждую ночь мне снился старый еврей с большими печальными глазами. Он неизменно молчал, но при этом, кажется, о чем-то меня просил. Пронувшись, я пытался понять — о чем? Наконец, догадался. Миллионы людей (несколько поколений), думал я, могут уйти в небытие, так и не рассказав правду о себе и своем времени, когда само слово «еврей» было зачастую непроницаемо на языках народов СССР. Нет, не зря нобелевский лауреат Эли Визель называл советских соплеменников «евреями молчания»... Только спустя много месяцев я осознал, насколько резко переменял — переломил — свою жизнь. Из успешного литературоведа и критика, вузовского доцента я на долгие годы превратился в интервьюера, гонящегося за людскими судьбами. <...> Исход из страны красных фараонов становился тогда массовым. Своими историями — в чем-то невероятными, в чем-то обычными — делились со мной активисты недавно возникших еврейских организаций, бывшие узники гетто и концлагерей. Я слушал невольные признания в очередях у посольств. Встречался с литераторами, писавшими на идиш, их вдовами, детьми: чаще всего это были люди, чьи души навсегда искорежил страх. В моих тетрадках появились записи «еврейских снов». Мне казалось: разгадывая их, можно понять чужое молчание¹⁴.

Размышляя над словами Евсея Цейтлина, хочу заметить, что идти на зов совести и интуиции — поступок, требующий и мужества, и верности своему чувству и дару. Не все способны на такое, но благодаря тем, кто умеет расслышать пеленги времени, мы получаем драгоценные документы эпохи, живые свидетельства современников. Они, эти свидетельства, могли бы кануть в небытие, но находятся люди, вытаскивающие их на свет Божий и передающие, как эстафетную палочку, следующим поколениям.

В самом начале 1990-го Евсей Цейтлин переехал в Литву: он считал, что «именно здесь логичнее всего продолжить записи еврейских историй — ведь литваков (так издревле называют литовских евреев) во многом обошли ветры ассимиляции». Бесспорно, это был эксперимент:

Общество спешило резко и сразу сбросить ледяной панцирь советских догм. А люди оттаивали трудно. Мне не раз казалось: мои собеседники мысленно оглядываются: «Где я?» Слово переспрашивают себя:

«Что случилось за эти десятилетия с душой?» Они часто воспринимали лежащий на столе диктофон как возможность очиститься, вернуться к истоку»¹⁵.

Так и родилась книга Евсея Цейтлина «Долгие беседы в ожидании счастливой смерти»¹⁶. В аннотации к одному из изданий говорится: «В Вильнюсе, который когда-то называли литовским Иерусалимом, встречаются два писателя. Старый и молодой. Старый тяжело болен и готовится к смерти. О чем их беседы, длящиеся пять лет? Это путь в лабиринте. Это медленное и странное погружение в глубины человеческого сознания...»

Евсей Цейтлин ведет дневник этих встреч с героем, которого в дневнике и книге обозначает условно — «*й*». Через его личностную трагедию очевидной становится судьба целого поколения литовских евреев, которые, даже если им удалось выжить, пройдя адские жернова гитлеризма и сталинизма, вынуждены были пожертвовать своей национальной и культурной идентичностью, мимикрировать под общий фон. А писатель *й* ради спасения собственной жизни должен был разрушить свой художнический дар. Долгие десятилетия *й* живет под прессом постоянного страха, давившего и унижавшего душу. Торопливо и тайно он сжигает свои рукописи на идиш, отказывается от родного языка в пользу чужого, которым ему не суждено овладеть до желанной степени свободы и словотворчества, так необходимых литератору.

Французско-русский прозаик и поэт Николай Боков замечает:

Сказать, что Цейтлин пишет свою книгу, мало: он строит ее у нас на глазах. Читатели ее — многократные свидетели: рождения текста, эволюции и смерти главного персонажа, — реального человека, литовского драматурга Йосаде; но и сам автор, писатель Евсей Цейтлин, видимо, переживает эволюцию во время писания книги, он все более любит своего героя. И сам читатель не остается в стороне. В этом движении всех трех — персонажа, автора и читателя — уникальность и очарование «Бесед», и в то же время сложность книги¹⁷.

Писательский скальпель Евсея Цейтлина вскрывает пласты сознания человека, который слишком многое хотел бы спрятать не столько от властей, сколько от себя самого. Как и во всех книгах Цейтлина, я здесь тоже слышу авторский голос. Евсей Цейтлин умеет задавать вопросы, на которые трудно не ответить, он докапывается до правды во всей ее многомерности.

Уже более двух десятков лет книга Цейтлина «Долгие беседы в ожидании счастливой смерти» живет интересной и во многом самостоятельной жизнью: она имеет огромную прессу, о ней делают доклады на международных научных конференциях¹⁸. Критики обращают внимание на ее изощренную композицию, «магнетизм», особое интеллектуальное напряжение.

Профессор Анатолий Либерман замечал:

Из разговоров, раздумий и случайно брошенных замечаний скомпоновано целое, столь искреннее и освещенное столь трагическим светом, что эту книгу можно было бы назвать романом, причем романом замечательным¹⁹.

Критик Лев Аннинский, первым откликнувшийся в журнале *Дружба народов* на появление книги, воскликнул:

...Трагическая исповедь, записанная из уст человека, который ждет смерти как избавления от мук совести. Философский аспект этого репортажа о собственном умирании достоин отдельного разговора, в контекст которого надо будет включить толстовского Ивана Ильича, а также академика Павлова, Николая Островского и, пожалуй, того американского интеллектуала, который предложил всем желающим наблюдать его агонию по каналам Интернета²⁰.

Журнал *Новое литературное обозрение* и газета *Frankfurter Allgemeine Zeitung* поместили большую статью Виктора Кривулина:

...Жанр «Долгих бесед» <...> есть производное от судьбы и личности главного персонажа, и в каком-то смысле необычная форма книги Цейтлина является наиболее адекватным выражением сложной нравственно-этической и социальной ситуации в Литве (и шире — в Восточной Европе). Ситуации, до сих пор не преодоленной окончательно и способной быть источником новых конфликтов, новых человеческих трагедий²¹.

Дина Рубина утверждает:

Книга Евсея Цейтлина «Долгие беседы в ожидании счастливой смерти» не имеет аналогов в русской литературе. В мировой литературе ее можно было бы сравнить с записками Эккермана о Гете, если бы героя Цейтлина можно было бы сравнить с Гете в чем-нибудь, кроме

долголетия. Это кропотливый, длительный и талантливый эксперимент по изучению истории человеческой души, ее страхов и мучительной борьбы с ними, история поражения и мужества и окончательного, возведенного самим героем, одиночества²².

Но не забудем главное. Мне думается, что если б состоялся суд над тоталитаризмом, эта книга Евсея Цейтлина могла бы выступить важным свидетелем.

* * *

«Тайнопись Евсея Цейтлина» — так назвал писатель Сергей Юрьенен свое эссе о книгах Евсея Цейтлина, созданных в эмиграции. Он замечает:

Евсей Цейтлин — прозаик, эссеист, литературовед — создал особый, психоаналитический жанр нон-фикшн. «Из дневников этих лет» — подзаголовок многих его работ. <...> «Мне (говорит нам автор) прежде всего интересен человек, который, мучительно разгадывая собственные сны... пытается прикоснуться, приблизиться к тайне своей судьбы». Книга как сеанс самораскрытия. Возможно, впервые и писатель раскрывает здесь тайны своей уникальной психотехнологии. Литература как терапия. Больше того. Литература, которая не только с изумительной чуткостью улавливает SOS, но и спешит на помощь. И спасает. Вполне конкретно. «Встань и иди»²³.

Да, за внешней фрагментарностью дневника в книгах Евсея Цейтлина читателю открывается сложный замысел автора. Дина Рубина пишет в послесловии к сборнику «Одинокие среди идущих»:

На первый взгляд — это дневниковые записи, из тех, что заполняют записные книжки любого писателя. Но когда погружаешься в них, то понимаешь: ничего случайного нет в этой книге. Повествование выстроено так, что череда лиц, картинок, якобы незначительных и будничных наблюдений, записи снов посторонних людей... — все становится колесом твоей личной судьбы, нескончаемым разговором с Создателем. Как всегда у Евсея Цейтлина, поражает психологическая и архитектурная выверенность чередования эпизодов, когда — как говорил Иосиф Бродский — «качество текста зависит от того — что за чем следует». Читаешь, и, двигаясь от одного эпизода к другому, понимаешь: иначе построить книгу было невозможно.

Тут нельзя тронуть ни одного слова. <...> Персонажи Цейтлина — самые разные, и обычные и незаурядные люди — одновременно и мудры, и жестоки, и смиренны и растеряны. Здесь нет ни капли притворства, ни капли лжи. Спокойная, умная и беспощадная в своей глубинной доброте книга²⁴.

В характерах этих героев Цейтлина поражает их многомерность. В них присутствует второй план, они объемны, а не плоски. Они загадочны, как это ни странно говорить по отношению к героям документального повествования. И всегда после прочтения остаются вопросы. Почему писатель Иосиф Рабин тридцать лет хранил в своем архиве антисемитское письмо-поклеп («Одно письмо»)? Почему вдова расстрелянного еврейского поэта Дина Харик неизменно оптимистична, хотя она пережила немыслимое — гибель мужа, лагерь, вечную разлуку с детьми («Вспомнить не все»)? Ошибалась ли гадалка, предсказывая судьбу библиотекаря Леи из Кемерово («Знак смерти на линии жизни»)? Книги Евсея Цейтлина не назовешь публицистикой или документальной прозой. Это, считают критики, — художественные произведения, написанные на фактической основе, они — на грани жанров. Вот дневниковая новелла «Пыль». Ее героиня — пожилая учительница музыки — твердит с вызовом: «Евреи — это пыль». Пантофель

...ничуть не сомневалась, что ее утверждениям не нужны доказательства, но все же порой развивала свое сравнение: — ...Вы не задумывались, почему их всюду ненавидят? А ведь все так просто! Народ, как и любой человек, имеет срок жизни и должен умирать вовремя, а не путаться под ногами у молодых. Евреи же... Они давным-давно отжили свое и теперь мешают всем: хитрят, подлаживаются, втираются, куда только можно... Ну как же надоела их извечная скорбь, их претензия на всезнание, предвидение: все уже было, было, было...

В этой новелле читателю открывается многое в еврейской судьбе, что сокрыто от постороннего взгляда. Один из мотивов объясняет замечание автора:

Антисемитизм, встречающийся среди самих евреев, не так уж таинствен, непонятен, как порой кажется. Это противоестественная, но вполне объяснимая реакция загнанного судьбой человека. Однажды он начинает ненавидеть соплеменников, которые якобы виноваты в его неудачах и несчастьях, а иногда — странно абстрагируясь — не может уже выносить самого себя²⁵.

Рассказ «Пыль» — всего две с половиной страницы, но зато *как* написано! Реалистичен и по-настоящему художественен рассказ о судьбе поэта Альфонсаса Буконтаса, еврейского ребенка, которого спасли и растили, рискуя жизнью, литовские крестьяне («Человек и судьба “по ту сторону слов”»). Я усматриваю в этой книге, как и в «Долгих беседах», дань авторской сопричастности судьбе своего народа. Несомненно, чувство это основано на любви и желании сохранить, спасти от забвения то, что любишь. Евсей Цейтлин пишет об Альфонсасе Буконтасе: «...для еврейского литератора родина — это наша история. Поэт живет в истории, а потом навсегда растворяется в ней»²⁶. Мы можем применить эти слова и к творчеству самого Евсея Цейтлина.

Книга «Послевкусие сна»²⁷ — своеобразный прорыв автора в излюбленную область исследования психоаналитиков. Один из главных сюжетов книги связан с настойчивым интересом Евсея Цейтлина к тому, как человеческие судьбы просвечивают сквозь сны. Автор таким образом попытался проникнуть в «коллективное бессознательное» своего народа, ухватить ускользающую нить, которую на его глазах пряли дряхлые Парки, если заимствовать выражение Мережковского... Книга оригинальна как по замыслу, так и по манере изложения. Обложка с картиной художника Андрея Рабодзеенко загадочна и притягательна, и так же притягательна сама книга.

Справедливо замечание критика Виктора Финкеля: «...Это томография, пространственное исследование тонкой структуры еврейского сознания». Знакома читателя с книгой Евсея Цейтлина, В. Финкель приводит из нее характерные цитаты, передающие атмосферу повествования:

«У них особое выражение глаз» (помните? эсэсовцы определяли евреев по печали, по мировой грусти в глазах).

«Нежность, решимость перехитрить судьбу, спокойное ожидание горькой, как у всех нас, дороги...» (о глазах молодой еврейской женщины).

«Страх, однажды поселившийся в душах...»

«С двадцати пяти до тридцати мне снилось все одно: за мной гонятся! И хотят не просто избить — уничтожить!»

Это трагическое перечисление можно продолжать бесконечно долго, — подводит итог В. Финкель. — Когда-то в России, я услышал грустную шутку — маленький мальчик сказал: когда я вырасту большим, я стану маленьким и незаметным. Оказывается, это не просто шутка, это слова раввина Адина Штейнзальца, которые цитирует Евсей Цейтлин: «Надо выжить. А чтобы выжить, надо быть незаметным...» И вообще, все это о нас, о еврейском народе. И я подумал,

что у книги Евсея Цейтлина могло быть и совсем другое название — «МЫ», если бы его раньше не использовал Замятин. <...> Писатель, психолог, тончайший наблюдатель и исследователь Е. Цейтлин ведет нас в подспудные, нематериальные и, вместе с тем, реально существующие области еврейского сознания и подсознания, два тысячелетия формировавшегося в галуте²⁸.

Профессор Елена Краснощекова, как некоторые другие критики, заметила о «Послевкусии сна»: «автор создал свой особый метажанр (естественное слияние литературно-публицистических, критических, собственно художественных элементов)». Она увязывает проблематику сборника, как и ряд других книг Евсея Цейтлина, с трагической судьбой европейского еврейства в XX веке и опытом еврейской эмиграции в США²⁹. Я могла бы добавить к ее словам, что у Евсея Цейтлина есть свой художественный мир, в котором немалое место занимает пустыня, одиноко бредущий путник, пытающийся понять смысл и предназначение своего пути. Для него не случайны названия: эссе «Остановка в дороге», книга «Одинокие среди идущих», цикл «Откуда и куда». Эти округлые «О» в начале названий очерчивают круг, за который не вырваться человеческому одиночеству, и только художнику дано постичь чужую душу и печаль, как свою, только художник и любовь, прорывая границы, позволяют остальным увидеть и понять то особенное, что хранит замкнутая окружность... А ведь творчество и рождено любовью к тому, о чем пишешь!

* * *

О символике названия у Евсея Цейтлина задумывается и старейший критик русского зарубежья Белла Езерская:

Евсей Цейтлин назвал свою книгу «Откуда и куда»³⁰. В этом названии отсутствуют подлежащее и сказуемое, но смысл понятен: откуда и куда мы идем. В Библии начальная и конечная точка Исхода определены. В новейшей истории под Исходом подразумевается массовый отъезд евреев из страны «красных фараонов», именуемой Советским Союзом. Куда? Пункты назначения — Израиль, США, Канада, Германия, Австралия, Новая Зеландия — где только ни встретишь нашего брата! Перемещение в пространстве не суть важно, считает автор, главное — путешествие, которое человек совершает внутрь себя, в глубины собственного сознания, дабы получить ответ: кто он, откуда он и зачем живет на этой земле³¹.

Перед нами — цикл очерков о писателях на дорогах Исхода. Как отметила та же Белла Езерская, Евсей Цейтлин, продолжая традицию, начатую еще в Сибири и потом в Литве, «раскапывает» в эмиграции талантливых людей и выносит их творчество на суд читателей. Тут и «хранитель культуры эмиграции» искусствовед Ванкарем Никифорович. Писатель и историк Аб Мише (Анатолий Кардаш): идея дорогой Исхода, он напишет книгу «Черновой вариант» — огромный труд, касающийся различных аспектов «еврейского вопроса», своеобразный «допрос» истории. Знаменитый детский писатель Ефим Чеповецкий: в эмиграции его творчество, высоко оцененное С. Маршаком и Л. Кассилем, обретает «новое дыхание». Ищущий себя на перекрестке культур двуязычный поэт Гари Лайт, попавший в эмиграцию ребенком. Доктор технических наук, профессор Семен Ицкович: переехав из Минска в Чикаго, он за несколько лет стал одним из самых интересных русскоязычных публицистов США. Писатель и историк Семен Резник, бросивший перчатку «самоу Солженицину» и резонно переспросивший автора книги «Двести лет вместе»: «Вместе или врозь?» В цикле эссе Евсея Цейтлина «Откуда и куда» немало имен и судеб. Мы видим, что путь писателя-эмигранта по символической пустыне труден. На этом пути герои Евсея Цейтлина обретают духовное наследие предков, осознают свое творческое предназначение.

В течение многих лет в различных изданиях русского зарубежья публиковались беседы Ванкарема Никифоровича с Евсеем Цейтлиным. Они помещены в конце книги «Откуда и куда» и служат логическим ее продолжением.

Ведь думать о смысле эмиграции, — убежден Евсей Цейтлин, — значит — перепроверить сделанный когда-то выбор, всмотреться в пролетевшие годы, вспомнить о своей миссии на земле, вслушаться в тихий голос собственной души. Что может быть важнее и сокровеннее этих размышлений?³²

По мнению писателя, «эмигрантские трудности» носят вовсе не временный характер. Потому что дело ведь, в конце концов, не в «куске хлеба»... Все дело — в состоянии души. В том, что по большому счету эмиграция — это всегда трагедия. В лучшем случае — драма... Но,

...как известно, в истинной трагедии обязательно присутствует катарсис, очищение. Сходные чувства часто испытывает эмигрант. К тебе приходит внезапное прозрение, точнее — новое зрение. Вдруг понимаешь, что счастлив и свободен. А главное — тебе, оказывается, выпал редкий, удивительный шанс, которого лишены миллионы людей

на земле. Это шанс прожить еще одну жизнь. <...> Эмиграция предлагает человеку возможность начать все с начала. Не правда ли, это и есть спасательный круг? Тут и возникает гармония жизни: пейзаж за окном кажется — внезапно? — родным³³.

Трудный вопрос предлагает Евсей Цейтлин читателю: «Что, собственно, является нравственной опорой в жизни эмигранта?» Писатель оглядывается назад:

В той нашей жизни опорой личности часто была литература. И это было совершенно закономерно. Тем более, если вспомнить, что происходило в СССР. Советская власть стремилась «ликвидировать» — как «пережиток» — религию, и очень многие люди заполняли создавшийся вакуум литературой. <...> Можно сказать: классика противостояла большевизму. Некоторые современные писатели тоже были символами духовного сопротивления. Зачастую негромкого, как, например, Юрий Трифонов. Но — важного. <...> А что же в эмиграции? Я часто с удивлением думаю: каким же тонким бывает в человеке этот слой культуры, рискну сказать больше — слой интеллигентности. Символичен пример: многие семьи привозили с собой в эмиграцию огромные библиотеки. Побудительный мотив был так понятен! Люди, собираясь в эмиграцию, стремились захватить с собой привычную «духовную опору». Тем более что такие библиотеки собирались годами, если не десятилетиями... Но вот уже люди многого добились в новой жизни, вот уже покупают большой дом, однако в этом доме не находится места для библиотеки... Оказывается, книги... мешают. <...> Тому есть много различных и серьезных причин... Во-первых, это «кризис чтения» в Америке: о нем так много сейчас пишут, но, конечно же, кризис назревал уже давно. Во-вторых, очевидно: за последние пятнадцать-двадцать лет в современной русской литературе во многом произошла резкая смена эстетических и этических ориентиров. А главное — изменился сам тип писателя. Он уже давно не учитель жизни, не властитель дум, не певец тайной свободы. И книги давным-давно издаются в России совсем маленькими тиражами. Какая уж там «духовная опора» для миллионов людей!

Евсей Цейтлин продолжает:

Что и как читают эмигранты — это тема, достойная отдельного разговора... Но речь о другом. Речь о том, является ли литература, как прежде, духовной основой жизни? Если же такой основы нет вообще, то логическое продолжение этого — депрессия, что так знакома многим; растерянность перед новыми проблемами жизни...³⁴

Евсей Цейтлин переспросит:

Почему так важен этот, порой такой мучительный процесс самоанализа? Дело в том, что подлинную духовную опору человек может найти только в самом себе. Так утверждают психологи. А по большому счету подлинную опору личность всегда находит в Боге. И тут нет противоречия: ведь в каждом из нас, в частности, в каждом еврее живет Божественная душа.

Снова повторяю здесь мысль, которая кажется мне принципиальной: мы все еще идем по пустыне. Идем из Египта, побеждая в себе рабов, обретая истинную духовность. Высокую духовность, а не ту, которая в Советском Союзе была нам прописана товарищем Сусловым. Согласно Торе, этот выход из Египта не только повторяется в каждом поколении, но и продолжается каждый день. Чем конкретно наполнен день в «пустыне»? Любавичский Ребе сравнивал человека, преодолевающего рабство, с больным. Причем Ребе выделял два одинаково необходимых процесса. Во-первых, нужно поставить точный диагноз. Во-вторых, нельзя медлить с лечением... Так что наша сегодняшняя попытка задуматься о трагических сторонах жизни эмиграции — это, в сущности, попытка уяснить «историю болезни».

И здесь, повторяю, нет пессимизма. Стоит вспомнить в связи с этим одну интереснейшую концепцию иудаизма: спуск ради подъема. О чем тут речь? Чем ниже падаешь, тем выше потом можешь подняться.

Новый день в «пустыне». Вглядываюсь в лица тех, с кем идем вместе из страны красных фараонов. Вижу: очень многие получили там сильную «атеистическую прививку». Тем не менее все больше людей приходит сейчас к иудаизму. Я говорю об этом потому, что наша, последняя, волна эмиграции — это ведь еврейская эмиграция. И молодые, и пожилые, и люди среднего возраста находят сегодня в иудаизме опору жизни. Обретают с помощью иудаизма открытое сознание, способность воспринять новую реальность, способность увидеть и осуществить в ней себя. Конечно, это особенно важно в тот момент истории, когда современной цивилизации противостоят варвары³⁵.

* * *

И в этой связи нельзя не сказать о работе Евсея Цейтлина в чикагской газете *Шалом*. Издание известного в США и любимого многими

ежемесячника — злободневно и важно для поддержания исторической памяти. *Шалом* выходит за рамки «местной» газеты как по тематике, так и по глубине освещаемых проблем. Первая еврейская газета Среднего Запада, издающаяся на русском языке, существует с 1977 года и подает завидный пример творческого долголетия в стране, где эмигрантская публицистика, как правило, недолговечна. *Шалом* издает организация Любавичских хасидов F. R. E. E. (Friends of Refugees of Eastern Europe — Друзья беженцев из Восточной Европы). С признательностью вспомним тех, кто стоял у истоков *Шалом*: это Рейца Кософски, Бецалел Шиф, Рабби Нафтоли Гершкович, Даниил и Нина Пейсины. Сегодня у *Шалом*, вне всякого сомнения, свое лицо, и это лицо светится добротой и духовностью. Писатель Дина Рубина подчеркивает: «Издание газеты или журнала на языке меньшинства в огромной стране — всегда равно подвигу; это особенные усилия, а значит, особенная страсть. Страсть — во что бы то ни стало — к сохранению родного языка»³⁶. Газета долгие годы издается под духовным руководством Рабби Шмуеля Нотика, главного раввина и исполнительного директора организации F. R. E. E. Большого Чикаго, главного редактора *Шалом*. Но, бесспорно, основная редакторская нагрузка легла на плечи Евсея Цейтлина. В статье, посвященной 40-летию *Шалом*, Рабби Шмуель Нотик пишет:

*Хочу сразу с благодарностью отметить: сегодняшний облик, популярность и авторитет Шалом обрел прежде всего благодаря писателю Евсею Цейтлину. В эти дни исполнилось двадцать лет с тех пор, как Евсей Цейтлин стал редактором ежемесячника. От души поздравляю нашего замечательного редактора с двойным юбилеем!*³⁷

Приведу также мнение профессора Анатолия Либермана, который писал о редакторской работе Евсея Цейтлина: «Его усилиями ежемесячный журнал *Шалом* стал одним из интереснейших изданий полугазетного формата в диаспоре»³⁸.

Сверхзадачу *Шалом* Евсей Цейтлин не раз определял так: помочь «евреям молчания» найти себя. Примечательно интервью, которое дал Евсей Цейтлин в связи с 30-летием издания:

Я думаю, что тридцатилетие русско-еврейской газеты — прекрасный повод задуматься о проблемах существования и выживания прессы в эмиграции. Подчеркну это слово: выживание. Увы, многие издания гибнут, как мотыльки, едва начав свой полет.

У Евсея Цейтлина есть свое видение того пути, которым идет газета, и судя по читательской любви и популярности, это видение его не обманывает. Разрабатывая новую концепцию газеты, он

...думал о том, как сохранить дух и традиции, но — одновременно — ответить на запросы времени... Повторяю, мы не стремимся конкурировать с ежедневными и еженедельными изданиями. Сегодня у нас практически нет информации. Наши основные жанры — проблемная статья, эссе, очерк, рассказ... По форме Шалом газета, а по внутренней структуре — журнал, в котором освещаются различные аспекты иудаизма, еврейской истории, философии и культуры. Признаюсь, мне очень приятно слышать от наших читателей: «Я открываю Шалом поздно вечером...» Или: «Я читаю Шалом ночью». Видимо, наступает время, когда человек отходит от суеты дня, — ему хочется задуматься о вечном. Этого просит, требует его душа³⁹.

«Коллективный портрет» старейшего издания Америки возникает в размышлениях авторов и читателей *Шалом*.

Д-р Леонид Стонов (Объединение Комитетов в защиту евреев в бывшем СССР, директор Бюро по правам человека и соблюдению законности в бывшем СССР):

...Чистый язык газеты, острота многих публикаций, широкий состав авторов из разных стран создают ощущение культурной непрерывности и глобализации. Недаром газете присвоено такое теплое название! Шалом пронизан еврейским духом, светлым оптимизмом, божественностью, он помогает приобщиться к еврейской религии и жизни⁴⁰.

Нехама Шварц (Беркинблит), публицист, США:

Эта газета выполняет уникальную функцию в русскоязычной прессе Америки: она приносит в еврейский дом еврейское слово, не разбавленное модными, чужеродными еврейскими темами. Исключительная заслуга в составлении этой прекрасной газеты принадлежит редактору Евсею Цейтлину⁴¹.

Писатель Семен Резник утверждает: «...мало какие из изданий русского зарубежья могут состязаться с Шаломом по уровню интеллигентности»⁴².

Поэт и профессор-математик Борис Кушнер отметил в *Шаломе* удивительный баланс между духовно-религиозным и светским. В частности, он пишет:

*Здесь можно найти и просветительские беседы о духе, ритуалах, обычаях иудаизма, и острую публицистику, и настоящую литературу... И всё это — на высоком уровне. Трудно найти что-либо сопоставимое на русском языке и в США, и в России. Эти особенности журнала сделали меня сначала многолетним читателем, а затем и автором Шалома*⁴³.

Многие деятели культуры русского зарубежья, подобно израильскому писателю и историку Аб Мише (Анатолию Кардашу), говорят о редакторской работе Евсея Цейтлина:

*Шалом и Евсей Цейтлин — соединение этих имён, издания и его редактора, дали замечательный результат, много лет радующий многочисленных читателей, равнодушных к еврейской жизни. Мир евреев, тени его прошлого, нынешнее разноцветие и загадочное будущее — всем этим насыщены страницы Шалома, в русскоязычной прессе Америки они — из самых мастерских*⁴⁴.

Особый аспект в деятельности *Шалома* выделяет писатель Владимир Батшев, редактор журналов *Литературный европеец* и *Мосты* (Германия):

*Русская литература за рубежом переживает нелегкие времена. Едва ли были худшие. И то, что она живет, развивается и не сдаётся, одна из заслуг Шалома: его страницы всегда открыты для писателей, разбросанных в Диаспоре, и поддержка Шалома и его замечательного редактора Евсея Цейтлина для многих является стимулом дальнейшего творчества, которое непросто продолжать в сложных условиях эмиграции*⁴⁵.

Мысль Владимира Батшева, кажется, продолжает искусствовед и критик Белла Езерская:

...меня интересовало мироощущение художников, вынужденных творить в отрыве от родной почвы и героически преодолевающих языковые, психологический, экономический и прочие барьеры. Интерес Шалома к этой же теме привел к тесному сотрудничеству. Далеко

не последнюю роль сыграла личность редактора Евсея Цейтлина, с которым меня объединяет общий взгляд на многие явления и привлекает его трепетное отношение к вымирающему подвиду homo sapiens — человеку пера⁴⁶.

Многие из тех, кто пишет о работе Евсея Цейтлина как редактора, единодушно отмечают его бережное отношение к автору. Тут нет случайности. Так получилось, что еще в начале своего творческого пути Евсей Цейтлин четко сформулировал для себя основные принципы редакторской деятельности.

...Один из главных вопросов редактирования, — писал Евсей Цейтлин в книге «Беседы в дороге» (1977), — вопрос о границах редакторского вторжения в рукопись. <...> Пушкин, Некрасов, Салтыков-Щедрин, Короленко, Горький многократно подчеркивали: все существенные поправки должны вноситься в текст только самим автором. Эта точка зрения сегодня бесспорна. Отчего же эту теоретическую аксиому снова и снова приходится доказывать на практике? Дело в том, что на редкость живучей оказалась и другая традиция, идущая из 19 века, — традиция таких редакторов, как О. И. Сенковский, А. А. Краевский, М. Н. Катков, — с их бесцеремонным отношением к автору, к литературному труду⁴⁷.

Увы, в практике многих русскоязычных эмигрантских изданий последняя тенденция явно взяла верх. Очевидно и последовательно этому противостоит деятельность Евсея Цейтлина — одного из глубоких и талантливых редакторов современного русского зарубежья.

Размышляя о судьбе русской прессы в эмиграции, Евсей Цейтлин говорит:

...Уместно вспомнить сейчас: газета — это и летопись эмиграции. Летопись, конечно, не бесстрастная, наоборот — привлекательная своей субъективностью, своим многоголосием. Однако кто сохранит эту летопись? Кто донесет ее и до наших потомков, и до будущих исследователей русскоязычной эмиграции?

Трудные и грустные вопросы. Очень многие издания не найдешь в архивах, в крупных газетных и журнальных хранилищах. Кстати, я не уверен, есть ли полные подшивки газет в самих редакциях. Немало изданий уже исчезли.

Вывод? Давно пора создать несколько региональных музеев русско-еврейской эмиграции, а при них — архивы прессы⁴⁸.

В размышлениях Евсея Цейтлина о культуре эмиграции и эмигрантской прессе немало горечи, но они — позитивны: ведь «правда всегда оптимистична. Правда обновляет душу».

* * *

Как Осип Манделштам рекомендовал в стихах «знакомить слова», так Евсей Цейтлин нацелен на то, чтобы помогать творческим людям находить друг друга. Он наделен особой душевной щедростью, справедливо полагая, что от него «не убудет», если он похвалит удачную книгу, познакомит очно или виртуально поэта с издателем, критика с литературной новинкой, автора с новым литературным альманахом или журналом. Думаю, что не ошибусь, если скажу: его добрые слова и напутствия помогли многим литераторам, и не только в эмиграции.

Но вернусь к его творчеству. Многие его книги рождены из упрямого стремления «остановить мгновенье», сохранить для вечности то, что зыбко и тленно. Меня подкупает стремление автора писать на незатертые темы, осваивать «целину». Это стремление, как мне кажется, находится в гармонии с чувством историзма, желанием проникнуть в глубину того, что на поверхности кажется обыденным. Тайны писательского мастерства, литературные дарования, затерянные в провинции, пути культур малых народов, судьбы «евреев молчания», потаенное значение снов — вот далеко не полный перечень интересов и направлений деятельности этого неутомимого душой человека. Невозможно охватить в одном очерке все написанное Евсеем Цейтлиным за полвека творческой работы. Однако выделю в заключение одну черту его творческого характера — верность избранным темам. Евсей Цейтлин избирает то, что его по-человечески трогает, и следует своей тропой, невзирая на то, востребованы ли временем эти темы, направлено ли общественное внимание в его сторону или нет. Такая художническая честность вызывает уважение. Чем бы ни занимался Евсей Цейтлин, он верен себе и тем интересен.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

СКОЛЬКО ЛЕТ СПУСТЯ? Ефим Чеповецкий⁴⁹ в последние годы жизни

Евсей Цейтлин (Чикаго)

1

...Но сначала вернусь в прошлое. Было это четыре десятилетия тому назад. Или больше? Я жил тогда в Сибири, писал свою первую книгу, посвященную Всеволоду Иванову — одному из самых ярких представителей русского литературного авангарда двадцатых годов. «Неожиданный Всеволод Иванов!» — не раз восклицали его современники. Всю свою жизнь этот «оппозиционный классик» советской литературы уходил не только от догм соцреализма — от самого себя прежнего. Он оставил после себя целое собрание неопубликованных, ярких, во многом экспериментальных книг.

«Неожиданный Всеволод Иванов!» — повторил и я, когда в одном из московских архивов обнаружил около трехсот неизвестных читателю рецензий мастера на произведения молодых авторов. Оказалось, Иванов был зорким и мудрым литературным наставником. Он учил начинающих писателей многому — в том числе и художественному поиску, вечному сомнению, которое так важно в искусстве.

Одна из самых интересных рецензий Всеволода Иванова была посвящена творчеству детского поэта и драматурга Ефима Чеповецкого. Признаюсь: перечитывая этот отзыв, я и оглянулся сейчас в прошлое.

Вскоре, в феврале семьдесят второго года, я опубликовал некоторые из рецензий в *Литературной газете*. Причем решил не называть имена тех, о ком писал Иванов, полностью: мнение знаменитого писателя, казалось мне, не должно давить на его питомцев, которые к тому времени уже активно работали в литературе.

Однако случилось неожиданное. Познакомившись с опубликованными отзывами, читатели ничуть не усомнились в том, кто именно подразумевается под инициалами Е. Ч. Помню телефонные звонки, письма, смысл которых был столь очевиден: Иванов, конечно, не ошибся, предрекая Ефиму Чеповецкому яркое литературное будущее.

Да, уже к тому времени его популярность у малышей (а значит, и их родителей) была без преувеличения огромной. Между тем шли годы. Появлялись новые книги, мультфильмы, спектакли по пьесам Чеповецкого. Даже одни названия самых известных его сказок отзываются сейчас — словно эхо детства — в памяти нескольких поколений: «Непоседа, Мякиш и Нетак», «Приключения шахматного солдата

Пешкина», «Проделки веселого Мышонка Мыщыка», «Про славную коровушку Настурцию Петровну»... Прав был Лев Кассиль, написавший еще в давние шестидесятые: *Неистощимый выдумщик, веселый фантаст, знаток ребячьих душ, Ефим Чеповецкий внес свой приметный вклад в нашу советскую литературу для детей*⁵⁰.

Пусть не смущает сегодняшнего читателя формула «советская литература для детей»: ее лицо и достоинство определяли Корней Чуковский, Самуил Маршак, Рувим Фраерман, тот же Лев Кассиль.

...Я пишу все это, а за окном — Чикаго. Эмиграция. Она всегда подвергает творчество литератора серьезному испытанию.

Эмиграция неожиданно свела нас с Ефимом Чеповецким в одном городе.

2

Я вновь перечитываю две его вышедшие в Америке книги. На этот раз — книги, обращенные ко взрослым.

Конечно, сразу возникает вопрос: почему автор вдруг изменил своему главному читателю? На первый взгляд, причина ясна. Все та же грустная реальность эмиграции: дети здесь, как правило, говорят по-английски — ну зачем же им русский поэт, на книжках которого вырастали еще дедушки и бабушки?

Все же, думаю, дело в ином. И совсем другая жизненная коллизия определила «сверхзадачу» этих сборников Ефима Чеповецкого.

Автор осмысляет прожитую жизнь, в какой-то степени подводит ее итоги...

Я написал эти слова с красной строки, однако спешу уточнить: поэт вовсе не прощается с нами. Впереди по-прежнему остается дорога. Но эмиграция всегда заставляет литератора приступить к «переоценке ценностей». Иногда трудно ответить на самые простые вопросы. «Так чем же вы здесь собираетесь заниматься?» — спросили в Америке Ефима Чеповецкого. Как наверняка спрашивали миллионы людей до него. Позже Чеповецкий признался:

*Я уже в первые недели пребывания в стране Свободы понял, что сочинение и писание рассказов, стихотворений и пьес здесь не профессия, а нечто вроде хобби. Сочиняй, пиши себе на здоровье, но за это тебе никто платить не будет. Наоборот — за издание твоих произведений ты должен платить сам и... продавать тоже сам*⁵¹.

Увы, этот ответ абсолютно точен. Если не забыть: отвечает не сценарист из Голливуда, а писатель-эмигрант, не знающий английского языка.

Сомнений, однако, не было. На его столе по-прежнему стояла привезенная из Киева пишущая машинка с русским шрифтом...

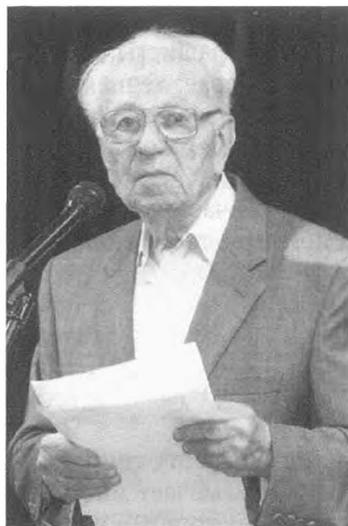
В сутолоке эмигрантского быта, в чертополохе перемен хочется — по-особому, остро — разглядеть вечный смысл бытия. Я думаю, именно так родилась автобиографическая повесть Ефима Чеповецкого «Колесо, вперед! Колесо, назад!»: первая часть ее посвящена детству и юности, вторая — смешные, а иногда печальные зарисовки эмигрантской жизни. Так появились и его притчи, его рассказы о герое еврейского фольклора, плуте и озорнике Гершеле Острополере.

...Осмыслять «бег времени» можно по-разному. Ефим Чеповецкий строит свою книгу «Шут с вами» как театральное представление. Не случайно в начале каждого раздела сборника «раздвигается» занавес. И — на подмостки выходит поэт. Он не только не скрывает, напротив — подчеркивает свою роль. На многих страницах «разбросаны» клоунские колпаки и маски (художник — Дмитрий Азрикан). С обложки смотрят на нас смеющиеся глаза автора. «Шут с вами», — говорит Ефим Чеповецкий читателю-зрителю. Повторю: это название книги.

Конечно, оно звучит необычно. Так и хочется переспросить, подобно Феликсу Кривину, написавшему остроумное предисловие к сборнику:

Шут с нами?! Почему? За что?.. Мой друг, я принял это на свой счет и чуть было не обиделся, но, зная тебя, воздержался, вник в суть тобой написанного и стал от души смеяться. Оказывается, шут — это ты сам! И в этом привлекательном качестве хочешь остаться с читателем от первой и до последней страницы, — не отделаться от него, а наоборот, соединиться, открыть ему свою душу и развлекать его всю дорогу⁵².

Неожиданно, странно? Припомним, однако: такая трактовка образа поэта достаточно традиционна в мировой культуре. И, кстати, — с детства близка Ефиму Чеповецкому. В повести «Колесо, вперед! Колесо,



Е. Чеповецкий

назад!» автор расскажет об уроках бабушки, местечкового книжечка, которого фашисты сожгли в 1942-м вместе с другими евреями в колхозном сарае: терпеливо и настойчиво он «учил меня шуткам, перевертышам и загадкам, требовал, чтобы я сам решал и догадывался, где правда, а где вымысел»⁵³.

К тому же, выходя к зрителям, шут не только развлекал и веселил. Вот и сейчас он путешествует во времени. Вот и сейчас мы слышим, к примеру, такой монолог:

*Учась премудростям весь век,
Узнал я в бегах дней,
Что я снаружи человек
И весь внутри — еврей*⁵⁴.

Развивая эту тему, Ефим Чеповецкий, как и положено шуту, «наивно» не замечает многовековых заблуждений человечества, кровавых страниц истории — с простодушным упрямством произносит:

*Наши корни в Галилее,
Это в Библии дано...
Люди все вокруг евреи,
Только из дому давно*⁵⁵.

Хочу особо обратить внимание читателя на неповторимый, как у любого настоящего поэта, тембр голоса. Кстати, именно об этом говорил когда-то Всеволод Иванов. Как всегда, он выделил главное — литературный характер, который ничуть не изменился спустя годы. Ефим Чеповецкий, с некоторым удивлением замечал Иванов, пишет «так непринужденно, что мне захотелось взглянуть на него, услышать его голос и тем самым в какой-то степени объяснить себе эту непринужденность, которая удаётся автору и в прозе, и в стихах, и в водевилях. По-видимому, непринужденность эта не литературная поза, не подражание Михалкову или Чуковскому, а... природный дар»⁵⁶.

Итак, поэт стоит на подмостках жизненного театра. Конечно, он знает: рано или поздно придется прощаться со зрителем:

*Уходят дети.
Улетают птицы.
И вертится без усталости земля.
Все в мире к завершению стремится,
И небо дышит, звездами пыля.*⁵⁷

Рано или поздно занавес закрывается? Но пока — представление в самом разгаре.

В книге «предварительных итогов» нашлось место и для басен, и для романсов, и для прекрасных песен к мультфильму «Приключения капитана Врунгеля». Произведения разных жанров естественно объединяет в «сборнике-спектакле» образ автора. Поэта. Как издревле говорили — шута.

Я не раз думал и о другом: почему так органичны в общем строе книги детские стихи Ефима Чеповецкого? Наугад выбираю сейчас одну строфу:

*Скажу вам по секрету,
Что утром, сев за стол,
Смешную сказку эту
Я в молоке нашёл⁵⁸.*

Разумеется, здесь другая — по сравнению со стихами для взрослых — интонация. Но все тот же творческий принцип: писать «для взрослых, как для детей, а для детей — как для взрослых». Это хорошо подметил, читая Ефима Чеповецкого, Феликс Кривин. А я бы вспомнил еще новеллу «Как песочные часы» — мудрую притчу о странных и повторяющихся ритмах человеческого бытия: здесь выросшие дети вдруг ощущают себя родителями... собственных матерей и отцов, старики же медленно, но очевидно возвращаются в детство.

Образ песочных часов — это и символ времени. Символ ускользающей, тающей, как песок в часах, нашей жизни. Сколько же лет прошло с тех пор, как автор придумал своего Непоседу? Сколько минуло с того дня, как Всеволод Иванов радостно встретил Ефима Чеповецкого «у порога» литературы? Я думаю об этом, но почему-то вспоминаю не даты — многочисленные книги, точно корабли, отправившиеся в плавание.

Вспомнил вдруг и веселую песенку нашего Шута:

*В море синем, как в аптеке,
Все имеет суть и вес —
Кораблю, как человеку,
Имя нужно позарез.
Имя вы не зря даёте.
Я скажу вам наперед:
Как вы шхуну назовете,
Так она и поплывёт!⁵⁹*

...У кораблей этих славное имя: Ефим Чеповецкий.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

После юбилея: миссия Семёна Ланверга*Евсей Цейтлин (Чикаго)*

В апреле 2016-го исполнилось семьдесят лет Семену Михайловичу Ланвергу — чикагскому радиоведущему, замечательному театроведу и культурологу.

Этот юбилей мало кто заметил. Ланверга поздравили в эфире двое его коллег по радио «Новые горизонты». Не было творческого вечера. Не обмолвились об этом *событии* другие, теперь уже многочисленные чикагские русскоязычные радиостанции. Промолчали газеты. Впрочем, думаю сейчас: тут нет ничего удивительного. В эмиграции СМИ на редкость «самодостаточны»; их — если не пахнет скандалом — не волнует вопрос: что там у «соседей»?

Когда-то меня познакомил с Ланвергом наш общий, увы, уже покойный друг искусствовед Ванкарем Никифорович. Он говорил о Ланверге с восхищением и печалью: эмиграция явно не востребовала многие таланты этого яркого человека. Потом мы изредка встречались на чикагских улицах или каком-нибудь концерте. Однако мне всегда казалось: я хорошо знаю Ланверга. Наверное, здесь не было ошибки. Дело в том, что в течение двадцати лет я слушал по радио его авторскую программу «Имена».

Помню, впервые меня привлек красивый, пожалуй, даже завораживающий голос ведущего. Его богатая, щедрая на нюансы и оттенки русская речь резко выделялась на фоне обычного радиийного мусора. Я удивился. И не перестаю удивляться до сих пор, стараясь понять уже другое: в чем своеобразное обаяние, неумолимое притяжение радиозэссе Ланверга? Вот неторопливо идем мы с ним по театральной Москве или театральному Киеву (цикл из доброго десятка передач!). Вот заглядываем на репетиции Соломона Михоэлса, Юрия Любимова, Анатолия Эфроса. Вот приходим на спектакли Владимира Высоцкого или Олега Даля. Разные эпохи, разные индивидуальности — неизменно одно: у слушателя возникает сразу не объяснимый «эффект присутствия»...

Конечно, это одна из безошибочных, вечных примет театра. Не зря свои программы Ланверг называет (конечно, для себя, мысленно) спектаклями. Так для него привычнее. Но в этом есть и иной, глубокий, смысл. Спектакль? Хотя, вроде бы, многие его программы по форме представляют собой интервью, которые я слушаю, боясь оторваться. Нет, меня не гипнотизируют имена: Олег Табаков, Армен Джигарханян, Михаил Козаков, Валентин Гафт, Елена Образцова... Нет, ведущий не задает вопросы, от которых интервьюируемым

хочется спрятаться. Просто вместе с собеседниками (со многими он общается уже десятилетия!) Ланверг опять совершает маленькое чудо: реконструирует спектакли, фильмы, театральный процесс, да что там — ушедшие годы. То же и с собеседниками помладше — Сергеем Маковецким, Олегом Меньшиковым, Сергеем Безруковым, Юлией Рутберг, Максимом Авериным, когда Ланверг размышляет о «новом театре» или задается старым вопросом: «Смотрите, кто пришел!»



С. Ланверг

Однажды Эльдар Рязанов сказал ему после передачи: «Семен, вы знаете обо мне больше, чем я сам. Я-то уже стал забывать».

Не раз с удивлением замечал, как у гостей Ланверга (если они раньше не были знакомы с Семеном) неожиданно меняется настроение, в частности исчезает плохо скрываемое пренебрежение к «заморскому» радиоведущему — появляется уважение к его несомненному профессионализму. Так было, помню, с Константином Райкиным — до тех пор, пока Ланверг не начал блистательно анализировать первые спектакли театра «Сатирикон». Так было с Михаилом Ефремовым — пока Семен точными штрихами не нарисовал устный портрет Олега Ефремова: портрет светлый и трагический, одновременно.

Творчество неповторимо озаряет нашу жизнь и придает ей единственный, сокровенный смысл. Так я бы передал лейтмотив программ Семена Ланверга. Вот почему он представляет слушателям не только шедевры театра, но говорит о знаменитых «Русских сезонах» Дягилева, окрашенных тайной картинах Бенуа, Бакста, Врубеля, музыкальных экспериментах Стравинского, неумирающих танцах Анны Павловой и Вацлава Нижинского, поэзии Бродского.

У каждого из нас был свой путь в эмиграцию. А до того — часто загадочный, не понятный со стороны поиск призвания. Однако его жизнь сразу и безоговорочно определила любовь к театру. Он ведь и вырос среди кулис: отец Семена был театральным администратором. А окончив театроведческий факультет Киевского театрального института, Семен полтора десятилетия заведовал литературной частью Национального академического театра русской драмы имени Леси Украинки. Одновременно восемнадцать лет преподавал в родном вузе курс истории театра и театральную критику. Не сомневаюсь, он мог бы написать (а может, и хотел?) пьесу под названием «Завлит». Легко угадать подоплеку сюжета: борьба с инстанциями, не пропускаящими

талантливое и смелое на сцену; будни театра с его поэзией и интригами; дружба героя с актерами и режиссерами, многих из которых потом назовут великими (Адой Роговцевой, Богданом Ступкой, Романом Виктюком). И, наконец, обычное, как у всех, прозрение спустя десятилетия: та суматошная жизнь и была его счастьем.

Когда-то он обильно публиковал в газетах и журналах свои статьи и рецензии. Но это когда-то — не теперь. Мне не надо спрашивать его о причине. Знаю, что Ланверга многое тяготит в эмиграции: дилетантизм, постепенно ставший нормой; воинствующее хамство, давно отстоявшее здесь свои права. Спросил однажды Семена: не жалеет ли он об отъезде из Киева; не хочет ли — хотя бы мысленно — вернуться назад. Он посмотрел на меня с удивлением: «Знаете, свобода — не пустой звук, ради нее люди жертвуют многим. Так неужели не способен на это я? К тому же *там* сейчас совсем плохо дышится. Мне не нужны свидетельства политиков — достаточно одного наблюдения Михаила Жванецкого, который обмолвился во время недавней нашей беседы: из Одессы ушел юмор».

Пора, однако, открыть секрет, о котором в Америке мало кто знает: в Киеве он был Семеном Грином. Но вот в 96-м пришел в Чикаго на радио «Новые горизонты», а там уже работал один Грин — его сын Андрей, выпускник актерского факультета Ленинградского института театра, музыки и кинематографии. Семен без сомнений взял псевдоним. Как большинство людей искусства, он сентиментален: «Ланверг — это ведь моя семья, самое дорогое, что у меня есть. Первая буква, “л”, означает “любимые”, а дальше уместились согревающие меня имена: “а” — Андрюша; “н” — Наташа, дочка; “вер” — Верочка, жена, с которой мы уж полвека вместе; “г” — Грины».

Сейчас многие выступают на радио, пользуясь телефоном, а еще удобнее — скайпом. Я спросил об этом Ланверга, зная: живет он очень далеко от студии, к тому же не имеет машины. Семен удивился: «Ну что вы — такое не для меня... нет, не для меня. Еду тремя автобусами, больше часа в один конец. И переживаю... И радуюсь, конечно. И репетирую предстоящий спектакль».

За двадцать лет работы на радио Ланверг подготовил более тысячи программ. Много это или мало? Сушая ерунда, если вспомнить некоторых мастеров эмигрантского «прямого эфира», по любому поводу упорно рассказывающих о собственной «жизни в искусстве». А передачи Семена Ланверга отчетливо противостоят пошлости, бездуховному самодовольству. Напоминают: великая русская культура — это то наследие, от которого мы не можем отказаться, которое мы не должны легкомысленно растерять по пути. Как бы ни были тяжки и извилисты эмигрантские наши дороги.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Здесь и простимся

Евсей Цейтлин (Чикаго)

7 августа скончался Рафаэль Левчин (1946–2013) – поэт, драматург, прозаик, переводчик, эссеист, художник.

За два месяца до смерти Рафаэль Левчин подарил мне свою последнюю книгу – «Старые эфебы». Я сразу понял: автору было по-особому дорого имя, которое он дал сборнику. Эфебами в Древней Греции называли юношей. А Рафаэль, как большинство поэтов, так и не переступил порог этого возраста. Мне казалось, ему было скучно и неуютно в мире солидных людей. Может быть, потому он так часто менял профессии: работал инженером-химиком, натурщиком, ночным сторожем, лаборантом-археологом, художником-оформителем, машинистом сцены, лектором, актером, завлитом, руководителем литстудии... Этот колоритный перечень припомнил когда-то сам Рафаэль. Однако он явно упомянул далеко не все.

Его подлинная, духовная, биография открывается в стихах. Его утаенные от всех маршруты надо прежде всего отыскивать в мифах, которые так увлекали Рафаэля Левчина:

*Я был игрушкой, заводным Орфеем,
несбывшегося хора корифеем,
бормочущим строку «Упанишад».
Душ-лепестков теплился еле-лепет,
свечей погашенных, вдвойне нелепых.
Я помнил только предыдущий шаг.
И в шорохе, как свет, клубившем плечи,
Аристофан шагал ко мне навстречу...*

А мы шагнули в пространство друг друга лет десять тому назад – немалый для эмиграции срок. В дружеском застолье Рафаэль – в отличие от многих литературных собратьев – был тих, почти незаметен. Но совсем другим – ярким, неожиданным, неуступчивым – он представлялся в своих книгах. И – в своих графических работах, коллажах. И в своем многоязычном самиздат-журнале «REFLECT... КУАДУ-СЕШЦТ» (редактировал его вместе с женой Эльвиной Зельцман).

О большом таланте Рафаэля Левчина, которым его щедро одарила природа, я часто думал, разглядывая сделанные им замечательные

маски. Они занимали целую стену в его квартире, громоздились в кладовке. В них — как в жизни — встретились, переплелись, безнадежно боролись друг с другом добро и зло, коварство и простодушие, цинизм и наивность.

Уходит поэт, и вот уже мы иначе, чем прежде, перечитываем его стихи — ищем предчувствия, прозрения. Конечно, они есть и у Рафаэля:

*замечательно проводили время
но как-то забыли
время не проведёшь*

Впрочем, как всегда у Рафаэля Левчина, его исповедь звучит пронзительнее, когда он погружается в античность:

*Гай Валерий, не ходи на званый вечер.
Лучше дома поработай над поэмой.
Эти встречи, эти речи, эти плечи...
Эти тени под глазами...
Эта тема...*

*Я любил её не так, как все, иначе.
Я люблю её, мою любовь не выжечь.
Я люблю её и о прошедшем плачу.
Я любил её и потому не выжил.*

Болеет Рафаэль совсем недолго, но так тяжело, что впору вздохнуть: не дай Бог никому! Стремительно убивавшая его болезнь оглушила не только друзей, но, пожалуй, и его самого. Говорил с недоумением: «Мне кажется, кто-то играет со мной...» Однако и у последнего порога вспомнил о других: с помощью жены (руки уже не слушались) вышел в интернет — сказал спасибо многолетним приятелям по «живому журналу».

Рафаэль Левчин родился в Крыму, в Джанкое; учился в Ленинграде (институт легкой промышленности, химфак), в Москве (Литинститут); долгие годы прожил в Киеве. Но не раз признавался, что обрел подлинный дом в Чикаго. Я думаю, это ощущение у «антисоветчика» Рафаэля Левчина было прежде всего связано с неповторимым ощущением обретенной именно здесь свободы.

Что ж, на этой чужой, но доброй к нам земле мы и простимся с ним.

Примечания

¹ Цейтлин Е. Л. «Каждое произведение — это исповедь!» [Электронный ресурс] / RUNYWEB. 18 февр. 2014 г. Беседовал Геннадий Кацов. — Режим доступа: <http://www.runyweb.com/articles/culture/literature/yevsey-tseytlin-interview.html>, свободный.

² Цейтлин Е. Л. Агроном Приходько и другие // Литературный Киргизстан. 1968. № 6. С. 117–119.

³ Цейтлин Е. Л. «Каждое произведение — это исповедь!»

⁴ Цейтлин Е. Л. Беседы в дороге. Всеволод Иванов — литературный наставник, критик, редактор. Новосибирск: Западно-Сибирское кн. изд-во, 1977.

⁵ Там же. С. 3–4.

⁶ Там же. С. 11.

⁷ Цейтлин Е. Л. Сколько дорог у «Бронепоезда № 14–69». М.: Книга, 1982; 2-е изд. // Аннинский Л. А., Цейтлин Е. Л. Вехи памяти. М.: Книга, 1987; Цейтлин Е. Л. Всеволод Иванов. Новосибирск: Западно-Сибирское кн. изд-во, 1983; Цейтлин Е. Л. Комментарии // Всеволод Иванов. Пьесы. М.: Искусство, 1979.

⁸ Цейтлин Е. Л. Писатель в провинции. Литературные путешествия. М.: Советский писатель, 1990.

⁹ Там же. С. 3.

¹⁰ Цейтлин Е. Л. Несколько минут после. Книга встреч. USA: Franc-Tireur, 2011; Цейтлин Е. Л. Несколько минут после. Книга встреч. СПб.: Алетейя, 2012.

¹¹ Цейтлин Е. Л. Несколько минут после. Книга встреч. USA: Franc-Tireur, 2011. С. 5.

¹² Там же. С. 50.

¹³ Там же. С. 143.

¹⁴ Чайковская И. И. У разных народов — одно небо. Беседа с писателем, редактором ежемесячника *Шалом* Евсеем Цейтлиным // Чайка (США). 2013. № 21. С. 48–49.

¹⁵ Там же. С. 49.

¹⁶ Цейтлин Е. Л. Долгие беседы в ожидании счастливой смерти. Vilnius: Lietuvos valstybinis žydų muziejus, 1996, послесловия: А. Букоптас, С. Геда. Другие издания: М.; Иерусалим: Даат/Знание, 2001; Franc-Tireur USA, 2009, 2010; СПб.: Алетейя, 2012, предисловие Дины Рубиной; Чикаго: Bagriy & Company, 2016; на немецком — Berlin: Rowohlt, 2000, пер. на нем. — Vera Stutz-Bischitzky; на литовском — Vilnius: Vaga, 1997, пер. на лит. — Feliksas Vaitiekunas, послесловия: А. Bukontas, S. Geda; на украинском — Киев: Каяла, 2017, пер. на укр. — Ангелина Яр.

¹⁷ Боков Н. К. Диаспора соприкосновений // Крещатик (Германия). 2017. № 1. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2017/1/diaspora-soprikosnovenij.html>, свободный.

¹⁸ См., например: Побережье. № 21. Филадельфия, 2012. С. 68–74.

¹⁹ Либерман А. С. Рецензия на книгу Евсея Цейтлина «Долгие беседы в ожидании счастливой смерти» // Новый журнал (США). 2000. № 220. С. 323.

²⁰ Аннинский Л. А. Подписание приговора // Дружба народов. 1997. № 3. С. 220.

²¹ Von Viktor Kriwulin. Das litauische Schweigesyndrom. Jewsej Zeitlins lange Gespräche in Erwartung eines glücklichen Todes. Frankfurter Allgemeine Zeitung – Samstag, 29 April 2000, Nummer 100, V; Кривулин В. Б. Синдром литовского молчания // Новое литературное обозрение. 2001. № 48.

²² Рубина Д. И. Единственный сюжет // Цейтлин Е. Л. Долгие беседы в ожидании счастливой смерти. СПб.: Алетейя, 2012. С. 5.

²³ Юрьенен С. С. Тайнопись Цейтлина // Цейтлин Е. Л. Одинокие среди идущих. Из дневников этих лет. СПб.: Алетейя, 2013. С. 222.

²⁴ Рубина Д. И. Колесо судьбы // Цейтлин Е. Л. Одинокие среди идущих. Из дневников этих лет. СПб.: Алетейя, 2013. С. 221.

²⁵ Цейтлин Е. Л. Одинокие среди идущих. Из дневников этих лет. СПб.: Алетейя, 2013. С. 22.

²⁶ Там же. С. 185.

²⁷ Цейтлин Е. Л. Послевкусие сна. Чикаго: Insignificant Books, 2012.

²⁸ Финкель В. М. Неистребимая наша печаль. [Электронный ресурс.] // Мастерская. 24 сент. 2013. Режим доступа: <http://club.berkovich-zametki.com/?p=7183>, свободный.

²⁹ Краснощекова Е. А. Рецензия на книгу: Цейтлин Е. Л. Послевкусие сна. Чикаго: Insignificant books, 2012 // Новый журнал. 2013. № 272. С. 378.

³⁰ Цейтлин Е. Л. Откуда и куда. Из дневников этих лет. USA: Franc-Tireur, 2010.

³¹ Езерская Б. С. В поисках себя // Вечерний Нью-Йорк. 2010. 14–20 мая. С. 45.

³² Цейтлин Е. Л. Откуда и куда. С. 205–206.

³³ Там же. С. 206–207.

³⁴ Там же. С. 210–212.

³⁵ Там же. С. 212–214.

³⁶ Цит. по: Ружанский С. «Шалому» — Шалом! или Виртуальный Круглый стол, посвященный 30-летию газеты «Шалом» (Чикаго) // Литературный европеец (Германия). 2009. № 131. С. 34. См. также: Ружанский С. «Шалому» — Шалом! или Виртуальный Круглый стол, посвященный 30-летию газеты «Шалом» (Чикаго). [Электронный ресурс.] // Заметки по еврейской истории. Дек. 2008 г. № 12 (103). Режим доступа: <http://berkovich-zametki.com/2008/Zametki/Nomer12/Ruzhansky1.php>, свободный.

³⁷ Нотик Ш. Газета с еврейской душой // Шалом — Чикаго. 2017. № 413. Янв. С. 1.

³⁸ Либерман А. С. Литературные путешествия Евсея Цейтлина // Реклама (Чикаго). 2012. № 37. 11–17 окт. С. 70; Либерман А. С. Пути и судьбы: Книги Евсея Цейтлина // Побережье. 2012. № 21. С. 71.

³⁹ Цейтлин Е. Л. Откуда и куда. С. 226–227.

⁴⁰ Ружанский С. «Шалому» — Шалом! или Виртуальный Круглый стол, посвященный 30-летию газеты «Шалом» (Чикаго). С. 34.

⁴¹ Там же. С. 35–36.

⁴² Там же. С. 35.

⁴³ Там же. С. 37.

⁴⁴ Там же. С. 36.

⁴⁵ Там же. С. 35.

⁴⁶ Там же. С. 36.

⁴⁷ Цейтлин Е. Л. Беседы в дороге. С. 115.

⁴⁸ Цейтлин Е. Л. Откуда и куда. С. 229–230.

⁴⁹ Чеповецкий Ефим Петрович (9 августа 1919, Киев — 6 августа 2014, Чикаго), советский и украинский детский поэт, прозаик, драматург. В 1937 г. поступил в Педагогический институт. Работал учителем. Уже написав и издав три книги, поступил в Московский литературный институт, который окончил в 1959 г. Его учителями были Самуил Маршак, Лев Кассиль, Михаил Светлов. Автор более тридцати книг, ряда либретто для музыкальных комедий, многих сборников стихов, сказок и пьес для детей и юношества, а также сценариев для мультипликационных фильмов. Член Союза писателей СССР. Заслуженный деятель искусств Украины. В середине 1990-х гг. Ефим Чеповецкий эмигрировал в США. В Чикаго он издал сборник стихов «Шут с вами» (1997) и автобиографическую повесть «Колесо, вперед! Колесо, назад!» (1999). До последних дней жизни руководил литературной студией, которая теперь носит его имя. Публиковал в русско-американской периодике стихи и критические статьи.

⁵⁰ Отзыв хранится в личном архиве Е. П. Чеповецкого.

⁵¹ Чеповецкий Ефим. Колесо, вперед! Колесо, назад! Чикаго, 1999. С. 146.

⁵² Кривин Феликс. Письмо автору (вместо предисловия) // Ефим Чеповецкий. Шут с вами. Чикаго, 1997. С. 5.

⁵³ Чеповецкий Е. Колесо, вперед! Колесо, назад! С. 15.

⁵⁴ Чеповецкий Е. Шут с вами. С. 14.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Всеволод Иванов-критик / Публикация Е. Цейтлина // Литературная газета. 1972. № 6 (9 февр.).

⁵⁷ Чеповецкий Е. Шут с вами. С. 24.

⁵⁸ Там же. С. 88.

⁵⁹ Там же. С. 80.

ИСКУССТВО

«Играть так, чтобы было ясно, что это игра»: Шолом-Алейхем и Чарли Чаплин в Америке

Бер Котлерман (Рамат-Ган, Израиль)

Летом 1915 года, через полгода после вынужденной, в связи с войной, эмиграции в США, и менее чем за год до своей скоропостижной смерти, Шолом-Алейхем арендовал комнату в скромном пансионате «Манхэттен» в популярном «дачном» поселке Флейшманс (Fleischmanns, New York) в Катскильских горах — в надежде поправить здоровье вдали от нью-йоркской суеты. В письме дочери Тисе (Эрнестине Беркович) от 30 июня он пошутил, что подыскал здесь для нее и остальных членов семьи, как раз переехавшей тогда из Гарлема в Бронкс, чудесную квартиру, главный «недостаток» которой — это расположенный поблизости «единственный в этой местности синематограф», с еврейским управляющим которого он даже завел знакомство¹. Неделю спустя в письме другим своим детям, Мише и Эмме, в Копенгаген он снова затронул тему кино: «Тися занята синематографом, который она посещает очень редко, всего лишь раз, а иногда два раза в день. Поэтому она не торопится выехать на дачу, где синематографы, как известно, в весьма плачевном состоянии»². Шутливое обсуждение настоящего или придуманного интереса дочери выдавало тоску самого Шолом-Алейхема, для которого в недолгий американский период его жизни кинематограф стал не только желанным развлечением, но и источником некоторых творческих надежд, о чем и пойдет речь далее.

По свидетельству родных и близких, «роман» Шолом-Алейхема с американским кино разгорелся сразу же после того, как хмурым ветреным утром 2 декабря 1914 года он в сопровождении жены Ольги, сына Ньюмы, дочерей Маруси и Тиси, мужа Тиси литератора Ицхока-Дова Берковича и внучки Тамары сошел с трапа парохода скандинавско-американской линии «Фредерик VIII», приплывшего

в Нью-Йорк из Копенгагена. В его багаже, среди прочего, лежало несколько киносценариев, написанных в основном на русском языке в 1913–14 годах, которые он до Первой мировой войны безуспешно пытался продать кинофирмам России, Германии и Франции. Однако в Америке большинство этих сценариев так и остались лежать без дела, несмотря на предпринятые писателем многочисленные попытки найти дорогу в американский кинематограф, «в рамках своего собственного понимания реальности», как писала позже его дочь Маруся (Мэри Гольдберг) в своих мемуарах «Мой отец Шолом-Алейхем»³. Судя по его корреспонденции, из около десятка написанных им сценариев он считал подходящими для Америки только «Кровавую шутку» и «Мальчика Мотла». Тем же летом 1915 года он предложил их в переводе на английский язык сразу нескольким кинофирмам, среди которых были будущие легенды мирового кинематографа «Фокс» (*Fox Film Corporation*), «Юниверсал» (*Universal Pictures*) и «Ласки» (*Lasky Feature Play Company*). Все остальные сценарии, включая такие популярные позже на сцене и в кино, как «Тевье-молочник» и «Заколдованный портной», казались ему, судя по всему, анахроничными для местных кинокомпаний и зрителей.

Был ли оправдан такой подход или нет, неудачные и малоизвестные попытки Шолом-Алейхема пробиться в американский кинематограф на заре «голливудской эры» становятся дополнительным штрихом к образу еврейско-американских пионеров кинобизнеса, а точнее к тому, что Нил Габлер безжалостно назвал в своем исследовании еврейских корней Голливуда «патрицидом» (*patricide*) — «войной против их собственного прошлого... против всего, что представляли собой их отцы»⁴. Одним из самых ярких выражений такого «патрицида» стал для Габлера плевок основателя процветающей компании «Фокс» Вильяма Фокса на гроб собственного отца на похоронах последнего⁵. Эта история возвращает нас в катскильский пансионат, где в самом начале июля 1915 года Шолом-Алейхем как раз и познакомился с молодым Фоксом. По словам Шолом-Алейхема в очередном письме дочери Тисе и ее мужу, этот «самый богатый синемаграфщик в Нью-Йорке» оказался внуком одного из постояльцев⁶. На Шолом-Алейхема молодой Фокс произвел хорошее впечатление своим почтительным отношением к деду (что, видимо, каким-то парадоксальным образом сочеталось с антипатией к отцу) и способностью говорить на идиш⁷. Шолом-Алейхем с большим воодушевлением отнесся к этому случайному знакомству и немедленно попросил одного из своих знакомых, молодого литератора, сотрудника нью-йоркской консервативной газеты на идиш *Morgen-zhurnal* Якова Фаллера связаться с этим, как

он выразился, «парнем с кулаками» (примерно так можно перевести эвфемистическое выражение на идиш *a yung mit beynen*). Приведу здесь почти полностью письмо Шолом-Алейхема из архива писателя в Тель-Авиве в его оригинальном неповторимом стиле (в моем переводе с идиш):

Fleischmann's Station
2.VII.1915

Дорогой мой друг Фаллер!

*...А сейчас, отделяя святое от суетного, от поэзии... к холодной тусклой прозе — к «бизнесу». У меня к вам просьба — последняя просьба; может, на этот раз у вас получится. Речь о «мувинг пикчерс». А история такова: здесь, в «Манхэттене», где я живу, живет один старик-еврей, которого содержит внук. А внук этот — миллионер, «мувинг мануфакчурер», и его имя Вильям Фокс со 130 Вест 41-й стрит. Сходите к нему и переговорите с ним, поскольку он еврей, парень с кулаками, хотя он все время очень-очень «бизи». Но не отчаивайтесь. Напишите ему, позвоните ему и встретьтесь с ним. У вас, конечно же, есть вторая копия моего «плея», а нет — возьмите **ту** копию из **того** места... Не отступайте, пока не получите ответа. Имя этого еврея — мистер Зелиг. В. Фокс обращается с ним как настоящий джентльмен, исполняя заповедь уважения отца на высшем уровне. Он и на идиш говорит. Только читает-ли он на идиш — этого я не знаю. В любом случае — мое имя ему не чужое.*

Жду скорого ответа на мою последнюю просьбу. Ваш Шолом-Алейхем⁸.

Фокс (Фаллер по-домашнему называет его в ответе Шолом-Алейхему Велвеле) быстро откликнулся на послание Фаллера, однако вежливо отговорился, что не занимается комедиями, а ставит только драматический материал⁹. Основанная в том же 1915 году кинокомпания «Фокс», помимо своей кинематографической находки — «женщины-вамп» Тэды Бара (настоящее имя Theodosia Goodman), действительно уже успела выпустить на экраны пару серьезных драм на еврейскую тему. Это были экранизации популярной постановки еврейского театра «Крейцера соната» Якова Гордина и сенсационного в свое время англоязычного романа Израиля Зангвиля «Дети гетто». Говоря о Фоксе и его «драматической» направленности, Фаллер предложил передать ему вышедший в Лондоне на английском роман из жизни клезмеров «Стемпеню»¹⁰ — для ознакомления с драматической стороной шолом-алеихемовского творчества, на что Шолом-Алейхем

раздраженно заметил, что Фокс «не будет это читать, да и неподходящий это для него материал по форме»¹¹. Выразив обиду на то, что Фаллер представил его Фоксу именно как комического писателя, он потребовал передать тому сценарий «Кровавой шутки» (в переработанном англоязычном варианте под названием *Dangerous Jest*) и объяснить, что это чистой воды драма. Фаллер послушно выполнил это поручение, но дело зависло.

В то лето Шолом-Алейхем закончил новую драму для театра, ставшую со временем чрезвычайно популярной на еврейской сцене — «Крупный выигрыш» (*Dos groyse gevins*). Наивный нувориш Шимеле Сорокер теряет свои деньги из-за аферистов-киношников. По воспоминаниям зятя писателя Берковича, по первоначальному замыслу эта драма должна была высмеивать в образе Шимеле «еврейского “олрайтника” в Америке, разбогатевшего портного с его невежественным и комичным поведением». Однако в процессе работы Шолом-Алейхем сместил акцент в сторону кинематографической фата-морганы, поманившей Шимеле и оставившей его ни с чем. Беркович, помогавший Шолом-Алейхему в работе над пьесой, попробовал отговорить его от этого, по его выражению, «элемента обмана, который основывал действие на случайности», однако писатель категорически воспротивился и даже обвинил Берковича в том, что он «мешает его работе»¹². Шолом-Алейхем был непреклонен в своем желании выставить именно кинематограф виновным в банкротстве Шимеле, которого между тем превратил из американского «олрайтника» в наивного местечкового еврея. Пародией же на «олрайтника» он сделал именно «кинодеятели» Вигдорчука и Рубинчика, проходимцев, кичившихся своим «театральным» прошлым: один был музыкантом, а другой парикмахером-гримером. Шимеле решает вложить деньги в «фильм-компанию», поскольку он, как и его супруга Эти-Мени, большой любитель «Люзиона», т. е. «Иллюзиона» — так назывались в прессе на идиш первые кинотеатры. «В чем смысл кинематографа? — рассуждает Вигдорчук, выманивая у Шимеле деньги на “золотое” дело. — Оказывается, нет в этом никакого смысла... То есть смысла-то полно, но для того, кто что-то смыслит, смысл этот никакой не смысл»¹³.

Не исключено, что за гротескной парой Вигдорчук—Рубинчик стоят реальные фигуры, с которыми Шолом-Алейхему пришлось иметь дело в первые месяцы своего пребывания в Америке. В начале марта 1915 года писателя разыскал в Нью-Йорке некий бизнесмен, которого в своих воспоминаниях дочь писателя Маруся анонимно называет «американским Менахем-Мендлом»¹⁴. Поскольку Шолом-Алейхем в то время ездил с чтением своих произведений по северо-востоку

Штатов и Канаде, этот человек был приглашен на встречу с Беркови-чем в квартиру на Леннокс авеню 110 (рядом со 116-й улицей) на Манхеттене, где семьи Рабиновичей и Берковичей обосновались совместно почти сразу по приезду. На Берковича гость произвел двойственное впечатление. Он посоветовал Шолом-Алейхему принять его, но быть начеку, «потому что этот... слишком приткий и себе на уме человек намеревается купить все Ваши сочинения за чечевичную похлебку. Он притворяется, будто бы не знаком и не читает Вас, на деле же, как я убедился во время нашего разговора, он знает и читал Вас...»¹⁵

Гость оказался выходцем из Вильны по имени Давид Кайзерштейн, который, подобно многим еврейским эмигрантам, подвизался на ниве кинематографа. На Бродвее он открыл скромную компанию *Consumers' Film*, которая сама производством фильмов не занималась, а распространяла европейскую кинопродукцию в Нью-Йорке, Чикаго и других городах¹⁶. По словам Маруси, он обсуждал идею фильма по произведениям Шолом-Алейхема с некими «важными людьми» (*people higher up*), которые якобы заинтересовались этим проектом. Кто были эти люди, Кайзерштейн не рассказал, однако попросил образец сценария на английском¹⁷. У Кайзерштейна оказался компаньон по имени Аарон Бинков (который где-то перекликается с шолом-алеихемовским Рубинчиком); в 1910 году Бинков был музыкальным директором мюзикла на Бродвее *The Merry Whirl*, чем он не мог не похвастаться перед Шолом-Алейхемом¹⁸.

На первых порах Шолом-Алейхем отнесся более чем серьезно к предложению Кайзерштейна, который заявил о своей готовности взять Шолом-Алейхема в деловые партнеры. Не откладывая дела в долгий ящик, писатель незамедлительно попросил своего родного брата Берла (Бернарда) Рабиновича сделать срочный запрос насчет финансового состояния владельцев *Consumers' Film*. Берл, который уже довольно долго жил в Америке и владел фабрикой по пошиву лайковых перчаток в Ньюарке, охотно согласился помочь. На исходе марта Берл Рабинович сообщил брату о полученной им информации. Среди прочего, он проверил финансовый статус кинопродюсеров Джорджа Спура и Макса Аронсона (больше известного под псевдонимом Гилберт Андерсон, а также, благодаря своему популярному киногерою-ковбою, как «Бронко Билли»), владельцев чикагской кинокомпании «Эссеней» (*Essanay Film Manufacturing Company*)¹⁹.

Письмо Берла свидетельствует о том, что Шолом-Алейхем особо заинтересовался этой компанией. Вполне вероятно, что Кайзерштейн имел в виду именно Спура с Аронсоном, говоря о своих связях с некими «важными людьми» из мира кино. «Эссеней» успешно продвигалась

на кинорынке благодаря «Бронко Билли», а также и новому приобретению — тогда еще малоизвестному британскому актеру Чарли Чаплину. Прибывший совсем незадолго до этого в США Чаплин начал свою кинематографическую карьеру с сотрудничества с калифорнийской фирмой «Кистоун» (*Keystone Pictures*), в фильмах которой он впервые появился на экранах в начале 1914 года в знакомом нам амплу «бродяги». Год спустя он перекочевал в «Эссеней», которая и превратила чаплинского «бродягу» в ультимативный символ немого кинематографа, окончательно оформившийся с выходом на экраны в апреле 1915 года знаменитого фильма «Бродяга» (*The Tramp*)²⁰.

Шолом-Алейхем, конечно же, обратил внимание на быстро набравшего популярность актера. Лично знавший писателя публицист Н. Б. Линдер (Нафтали Блиндер) несколько раз упоминал тот факт, что Чаплин занимал Шолом-Алейхема почти с самого приезда в Штаты. Сегодня сложно сказать, насколько Чарли Чаплин занимал Шолом-Алейхема на самом деле, однако кроме него он никаких других киноактеров того времени особо не выделял. По воспоминаниям Линдера, Шолом-Алейхем стал настоящим завсегдатаем маленьких «никелевых» кинозалов Нью-Йорка, где крутили короткометражные комедии с чаплинским участием²¹. Последние тогда появлялись чуть ли не каждую неделю, и Шолом-Алейхем, по словам Линдера, смотрел их часто по нескольку раз (про Тисю ли, которая бывает «иногда два раза в день» в кино, писал он детям в Копенгаген?). Он не терпел критики в адрес Чаплина и даже едко высмеял как-то одного молодого человека, изучавшего в Германии театр и кино, который позволил себе пренебрежительно пародировать Чаплина²².

Выводы о внутреннем родстве между героями Шолом-Алейхема и чаплинскими персонажами, по большей части на фоне «еврейского стиля» игры Чаплина, о котором в свое время много говорилось²³, напрашиваются сами собой. Ярче всего это проиллюстрировала «чаплинская» манера игры актера Московского ГОСЕТа Соломона Михоэлса в роли Менахем-Мендла в советском немом фильме 1925 года «Еврейское счастье» (*Yidische glikn*). Еврейский писатель Перец Маркиш отмечал в свое время, что

...персонажи Шолом-Алейхема, так же, как Чарли, идут дорогой своих несчастий. Они так удивительно серьезны, так погружены в свои наивные надежды, так глубоко, почти по-государственному озабочены, не начался ли, сохрани Бог, насморк у Бисмарка? Ибо, если у Бисмарка действительно насморк, на бирже начнется падение ценных бумаг, а там, того гляди, в воздухе запахнет войной... И все

это с серьезностью и наивностью — высокая политика и дипломатия людей, у которых уже какой день маковой росинки во рту не было, и они ждут не дождутся, когда им из дому сюда, на биржу, пришлют трешку...²⁴

Американский психолог и лингвист Авраам-Аарон Робак, исследуя природу юмора Шолом-Алейхема, увидел сходство чаплинских и шолом-алеихемовских персонажей в прогрессирующей иррациональности («surds», по терминологии его *Psychology of Common Sense*) их поведения: они одинаково делают ставку лишь «на ближайшее будущее, не замечая возможных, если не абсолютно явных, последствий и приписывая результаты невезению, судьбе или божьей воле»²⁵.

Что касается непосредственно Шолом-Алейхема, он, как цитировал четверть века спустя после его смерти Линдер, прежде всего отмечал их общую с Чаплиным «детскую аудиторию». Линдер записал в точности некоторые цитаты на обложке какой-то книги в доме писателя в Бронксе летом 1915 года: в их беседах Шолом-Алейхем не скрывал своей зависти, что Чаплин «умеет наполнить радостью столько сердец, особенно чистых детских сердец, без радости которых мир просто перестал бы существовать». Дело было, скорее всего, не столько в аудитории, сколько в кинематографической эстетике Чаплина, которая явно очаровывала Шолом-Алейхема, пытавшегося сформулировать некое кредо «осознающей себя» игры.

Дети ужасно любят игру, но все должно быть по-настоящему, без притворства; надо играть так, чтобы было ясно, что это игра, как бы они, сами дети, это сыграли, если б им позволили. Это и делает Чарли Чаплин, и потому он так пришелся по сердцу мелюзге²⁶.

При этом

Шолом-Алейхема совершенно не трогало чаплинское «паясничанье», как это называли другие, — подчеркивает Линдер, видимо, со слов самого писателя. — Он восторгался чисто детской наивностью чаплинской мимики, как он вздергивает плечи и крутит палочкой...²⁷

Характерная манера чаплинской игры, как мне кажется, нашла свое отражение во второй, американской части знаменитой шолом-алеихемовской серии рассказов «Мальчик Мотл», созданной в начале 1916 года, — в поведении трогательного в своей нелепости персонажа Пини, друга брата Мотла Эли. Это наглядно показывают следующие фрагменты:

— После холодного кугеля в Пурим! — огрызнулся наш друг Пиня, заложив обе руки в карманы и сдвинув шапчонку на затылок. — Не дожидаться Фоньке-вору [русскому царю], чтобы нас выслали из Америки!

Человеческий поток был так стремителен, что Пиня чуть было не схватил такой же пинок, как недавно в Лондоне, когда мы только въехали туда. То есть, еще пару минут, и он бы уже лежал раздавленный и растоптанный на улице. Но на этот раз он отделался лишь ударом в бок. Удар был столь внушительный, что шапчонка слетела с его головы и, подхваченная ветром, умчалась куда-то в сторону.

Кондуктор захлопнул дверь. Вагон рванулся с места. Наш Пиня, задумчиво и смущенно стоявший у двери, шарахнулся назад. Мгновение спустя он уже лежал у какой-то негритянки в объятиях. Негритянка так отшвырнула его от себя обеими руками, что он отлетел к противоположной скамье, а его шапчонка к двери. В довершение всех бед в вагоне раздался громкий хохот. Все пассажиры покатывались со смеху²⁸.

Свойственная Пине и ряду других шолом-алеихемовских героев несовместимость с окружающим миром, скорее всего, и привлекала писателя в образе Чаплина:

Его маленькие трогательные усики, большие неуклюжие ботинки, широкие, длинные и сильно поношенные штаны, узкий засаленный пиджачок, истертая шляпа, тонкая искривленная палочка и вся его пританцовывающая, цепляющаяся за собственные ноги походка.

Этот вот образ, — умилялся Шолом-Алейхем, — уже сам по себе произведение искусства, которое никакая кисть и никакое перо еще нигде не описали, ни на холсте, ни на бумаге²⁹.

Удивительно, что рождение своего знаменитого «бродяги» сам Чаплин описал похожими словами, которых Шолом-Алейхем нигде видеть не мог:

По пути в костюмерную я мгновенно решил надеть широченные штаны, которые сидели бы на мне мешком, непомерно большие башмаки и котелок, а в руки взять тросточку. Мне хотелось, чтобы в моем костюме все было противоречиво: мешковатые штаны и слишком

узкая визитка, котелок, который был мне маловат, и огромные башмаки. Я не сразу решил, буду ли я старым или молодым, но, вспомнив, что Сеннет [Мак Сеннет, основатель кинокомпании «Кистоун»] шлел меня слишком молодым, наклеил себе маленькие усики, которые, по моему мнению, должны были делать меня старше, не скрывая при этом моей мимики. Одеваясь, я еще не думал о том, какой характер должен скрываться за этой внешностью, но как только я был готов, костюм и грим показали мне образ. Я его почувствовал, и, когда я вернулся в павильон, мой персонаж уже родился³⁰.

Образ Пини в Нью-Йорке вполне мог быть вдохновлен непосредственно Чаплиным, однако чаплинский «бродяга» в первую очередь вызывает ассоциацию не с ним, а с Менахем-Мендлом, «еврейским бродягой», описанным гораздо раньше знакомства Шолом-Алейхема с творчеством актера. Мог ли писатель не заметить, что подчеркнуто противоречивый герой Чаплина идеальным образом способен придать «акустически-словесному» портрету Менахем-Мендла (пользуясь определением еврейско-советского литературного критика Меира Винера³¹) «оптическую перспективу» (как блестяще продемонстрировал десятилетие спустя Михоэлс в «Еврейском счастье»)? Вот и еще один исследователь еврейского юмора Зиг Альтман увидел в чаплинском «бродяге» «это шолом-алеихемовского Менахем-Мендла, который приезжает в Одессу, чтобы стать миллионером, ни на мгновение не задумываясь о том, что он “меченный”»³².

Похождения «шлимазла» Менахем-Мендла, казалось бы, после Чаплина так и просились на экран, чтобы, по словам самого Шолом-Алейхема насчет «редких способностей» Чаплина, «выразить в пантомиме всю жалкость патетично-комического франта с его нелепо-шаловливыми (*shlimazldik-kundeysishe*) ужимками»³³. Однако при всех своих попытках пробиться в кинематограф, он, будучи в Америке, ни словом не обмолвился о своем желании инсценировать Менахем-Мендла для кино, хотя раньше, в переговорах с российскими кинодеятелями такая возможность обсуждалась. Вполне возможно, что на фоне талантливой игры Чаплина («этот вот образ... никакая кисть и никакое перо еще нигде не описали!» — разрядка моя. — Б. К.) Шолом-Алейхем мог чувствовать разочарование собственными неуклюжими кинематографическими экзерсисами.

Вполне возможно, что, чересчур восторженно отзываясь о чаплинской игре, в душе Шолом-Алейхем все же какое-то время лелеял надежду, что Чаплин сыграет когда-нибудь один из его образов. Однако Кайзерштейн вскоре исчез с горизонта, а личный контакт

писателя с «Эссеней» так и не состоялся. Впоследствии Шолом-Алейхему лишь осталось издали наблюдать за безудержным ростом популярности Чаплина.

В январе 1916 года *The World Magazine* — распространявшееся по всем Штатам воскресное приложение к основанной Джозефом Пулитцером крупной газете *New York World* — начало публиковать шолом-алеихемовские рассказы о Мотле в переводе Мэрион Вайнштейн. Шолом-Алейхема представили англоязычному читателю ставшим уже традиционным «идишским Марком Твенном» и «знаменитым идишским писателем Нью-Йорка», а его героев как «реальных прототипов Поташа и Перельмутера», популярных на Бродвее еврейских комических персонажей³⁴. Это безусловное достижение Шолом-Алейхем немедленно попытался перевести в сферу кинематографа. В начале марта 1916 года, за два месяца до смерти, он отправился на вечер чтения своих произведений в Филадельфию. Накануне этой поездки в письме жене он просил организовать ему там встречу с крупным кинопромышленником Зигмундом Любиным, студия которого располагалась в Филадельфии, и передать ему подборку рассказов о Мотле: «Он, говорят, простой еврей и знает меня. И я очень хочу с ним познакомиться. Он миллионер и большой предприниматель. Я уверяю, что через него я сумел бы провести моего Мотеле на полотне, на экране. У него легко будет заработать куш. Так мне его нарисовали». Однако окончание письма — «Надеюсь, мои... просьбы будут выполнены в точности без излишней критики» — выдает царивший в семье скептицизм по поводу этих кинематографических усилий³⁵.

Вечер в Филадельфии на исходе субботы 4 марта 1916 года, на который собралось несколько тысяч человек, стал последним публичным выступлением в жизни Шолом-Алейхема. Несмотря на заполненный до предела зал местного «Метрополитен-театра», оно закончилось для него непокрытым чеком от проходимцев-организаторов (всего на 250 \$) и, как результат, подавленным состоянием от пережитого унижения³⁶. Встреча с Любиным так и не состоялась, что усилило столь не свойственный писателю пессимизм. «Прием же был настоящий свинский, — писал Шолом-Алейхем на следующий день Берковичу. — Как приличествует Филадельфии»³⁷. Кажется, это стало и последней попыткой Шолом-Алейхема «протолкнуть» свои сценарии.

Вернувшись в Нью-Йорк, Шолом-Алейхем слег. С апреля он уже почти не вставал с кровати, но продолжал писать американскую серию рассказов о Мотле, которая каждую среду регулярно печаталась в газете на идиш *Varhayt* согласно контракту. Тогда-то в творчестве писателя в первый и последний раз и возникло имя

Чарли Чаплина. В главе «Хэллоу, земляк!» герои идут в кино на фильм Чаплина и по пути делятся «сведениями» об этом актере:

...мой брат спрашивает, чем так знаменит Чарли Чаплин? Пиня отвечает, что тысячу долларов в неделю не платят кому попало...

— Откуда ты знаешь? Ты считал его деньги? — спрашивает Эли.

Пиня говорит, что он об этом читал в «пейперс».

— А откуда известно, что Чарли Чаплин еврей?

И об этом, говорит Пиня, пишут в «пейперс»?

— А откуда это знают эти «пейперс»? Они у него были на «брите»?

— «Пейперс» знают все! — отвечает Пиня. — Ведь вот знают же, что Чарли Чаплин немой от рождения, что он не умеет писать и читать, что отец у него был пьяница, что он сам был клоуном в цирке...³⁸

В этом коротком диалоге Шолом-Алейхем упоминает на одном дыхании и огромные гонорары Чаплина, и распространенный миф о его еврействе, и его низкое социальное происхождение, и его «цирковое» прошлое (эта деталь вписана в манускрипт позже). Но самое главное, что Чаплин — это достойный образец для подражания, что и делает приятель маленького Мотла, тоже Мотл или, по-американски, Мэкс:

Уж на что, казалось бы, Чарли Чаплин мастер вытворять разные штуки! А Мэкс подражает ему во всех мелочах. Когда мы вышли из театра, он приклеил себе пару черных усиков, как у Чарли Чаплина, надвинул котелок на лоб, как Чарли Чаплин, ноги вывернул и стал ходить, вихляя задом и размахивая тросточкой, — Чарли Чаплин, как две капли воды!³⁹

Это описание напоминает восторженные отзывы Шолом-Алейхема о Чаплине в воспоминаниях Линдера, однако ситуация, в которой оно было написано, придает ему совершенно иной смысл. Глава «Хэллоу, земляк!» (№ 16), а точнее ее рабочий вариант, обнаружилась в бумагах писателя уже после его смерти вместе с еще двумя последующими главами; все три главы Беркович включил в серию «Мальчик Мотл» (*Motl Pysi dem khazens*). Судя по всему, Шолом-Алейхем собирался послать ее в *Varhayt* в неделю своей смерти, но так и не успел. Предыдущая глава серии (№ 15), последняя при его жизни, вышла 10 мая⁴⁰. Беркович рассказывает о разговоре с Шолом-Алейхемом накануне, вечером 9 мая, всего за четыре дня до его смерти:

Среди прочего он меня спросил, знают ли в редакции Varhays, что он болен, и рассказал нам, что этой ночью... он писал, несмотря на большие страдания, которые его ни на минуту не отпускали. «Я вот лежу и лежу так целую ночь, — рассказывал он, при этом тяжело переводя дыхание, — заснуть не могу, мысли проносятся... Какая польза от такого лежания? Говорю я маме: что я тут вылежу? До рассвета еще далеко... Лучше дай мне сюда перо и папку с бумагой, я хоть напишу. Писать мне намного легче, поскольку так и так мысли мучают, не дают покоя... И вот потихоньку я написал несколько глав о Мотле»⁴¹.

Что за мысли мучали Шолом-Алейхема в его последние дни? Почему посреди американских приключений Мотла он вдруг вспомнил о Чаплине, получающем тысячу долларов в неделю, которые «не платят кому попало»? Не казался ли он сам себе, подобно Мэксу, наивным подражателем талантливого киноактера? Окончание рассказа, где Мэкс, научившийся говорить «из живота», не раскрывая рта, подтрунивает над Эли, возможно, как-то передает чувства умирающего Шолом-Алейхема, думавшего, среди прочего, о своих так и не реализованных кинопроектах:

— И-ди-от! — снова послышалось из-за спины Эли. Эли обернулся, а на него глядя, обернулся и Пиня. Мы — вслед за ними. Обернулся и Мэкс. Я и Мэйк чуть не лопнули от хохота.

«В Америке камни говорят...» — Так выразился наш друг Пиня. Он хотел бы только знать, кого это называют «идиотом»?

— Того, кто спрашивает, — ответил Эли.

Как же, однако, он был поражен, когда из-под земли вдруг послышался приглушенный голос:

— Ошибаетесь, реб Эли! «Бикоз» идиот — это таки вы сами!..⁴²

Такая вот неожиданная концовка невинного рассказа о походе Мотла с друзьями в кино. С присущей ему грустной веселостью Шолом-Алейхем передал восприятие растерянного эмигранта новой, не вполне понятной действительности. Под словами «“Бикоз” идиот — это таки вы сами!..» он поставил два ряда отточий, оставляя читателю лишь догадываться о недоговоренном. Как видно на сохранившемся манускрипте, перечитывая на смертном ложе написанное и расставляя последние точки над і, Шолом-Алейхем сделал в этой главе несколько исправлений, отметив, среди прочего, что Чаплин — это «великая кинозвезда», хотя до этого он всего лишь «был клоуном в цирке».

На последней странице он втиснул внизу еще одно предложение, выделив его в отдельную лаконичную подглавку. Эта фраза, как титр-эпilog, подвела черту под полнометражной кинодрамой, в которой сам Шолом-Алейхем сыграл главную роль:

С тех пор мой брат Эли больше не ходит в «мувинг-пикчерс» и не хочет ничего слышать о Чарли Чаплине⁴³.

Примечания

¹ Письмо ША Тисе, 30 июня 1915 (рус.), Дом Шолом-Алейхема в Тель-Авиве (далее: ДША), МВ 39/30.

² Письмо ША Эмме и Мише, 7 июля 1915, в сборнике *Dos Sholem-Aleykhem bukh. Yitskhok-Dov Berkovitch (red.)*. New York: Sholem-Aleykhem bukh komitet, 1926, 125. *Перевод здесь и далее с идиш, английского и иврита — автора статьи.*

³ *Waife-Goldberg, Marie*. My Father, Sholom Aleichem. New York: Simon and Schuster, 1968. P. 305.

⁴ *Gabler, Neal*. An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood. New York: Crown, 1988. P. 4.

⁵ Ibid. P. 3.

⁶ Письмо ША Берковичам, 2 июля 1915 (рус.), ДША, МВ 39/35.

⁷ Начавший свое образование с классического «хедера» на Ист-Сайде, Фокс действительно говорил на идиш. Его биограф Эптон Синклер эвфемично называет его родной язык немецким, объясняя не вполне адекватное владение английским «проявлением местного колорита мальчика с Ист-Сайда». См.: *Sinclair, Upton*. Upton Sinclair Presents William Fox. Los Angeles: The Author, 1933. P. 3, 17.

⁸ Письмо ША Фаллеру, 2 июля 1915 (идиш), ДША, MF 6/44.

⁹ Письмо Фаллера ША, июль 1915 (идиш), ДША, LF 9/14.

¹⁰ Речь идет о переводе Ханны Берман: Sholom Aleichem. Stempenyu. London: Methuen & Co., 1913.

¹¹ Письмо ША Фаллеру, 10 июля 1915 (идиш), ДША, MF 6/45.

¹² *Berkovitch, Yitskhok-Dov*. Undzere rishoynim: zikhroynes-dertseylungen vegn Sholem-Aleykhem un zayn dor. Vol. 5. In shturem. Tel Aviv: Hamenora, 1966, 196–197.

¹³ Sholem Aleichem. “Dos groyse gevins”, Ale Verk fun Sholem Aleykhem. New York: Morgn-frayhayt, 1937, 5: 188–189.

¹⁴ *Waife-Goldberg, M*. My Father. P. 291.

¹⁵ Письмо Берковича ША, 18 марта 1915 (иврит), ДША, LB 57/152. Подчеркнуто Берковичем.

¹⁶ См.: Real ‘Movie’ News. Chicago Eagle, 07.11.1914.

¹⁷ *Waife-Goldberg, M*. My Father... P. 291.

¹⁸ Кайзерштейн и Бинков так и не стали кинопродюсерами, однако их скромная фирма превратилась в акционерное общество, которое к концу 1918 г. даже утроило свой уставной капитал. См.: Notice to the Stockholders // New York Tribune, 14.12.1918. P. 13; Changes of Capital // The Film Daily, 06.01.1919.

¹⁹ Письмо Бернарда Рабиновича ША, 30 марта 1915 (идиш), ДША, LR 5/2.

²⁰ О работе Чаплина в «Эссей» см.: *Chaplin, Charles*. My Autobiography. New York: Simon & Schuster, 1964. P. 171–179.

²¹ Ibergegebn fun N. B. Linder // Dos Sholem-Aleykhem bukh, 360. Это свидетельство использовал Матис: *Matis, Dovid*. Sholem-Aleichem un Tsharli Tshaplin. Di velt fun Tsharli Tshaplin. New-York: YKUF-farlag, 1959, 109–123.

²² *Linder, N. B.* Sholem-Aleykhem un Tsharli Tshaplin // Der tog, 02.04.1939.

²³ См. обзор истории «еврейства» Чаплина: *Hoberman, J.* The First «Jewish» Superstar: Charlie Chaplin, in: *Hoberman, J., Shandler, Jeffrey*. Entertaining America: Jews, Movies, and Broadcasting. New-York: The Jewish Museum & Princeton University Press, 2003. P. 34–39.

²⁴ *Markish, Perets*. Sholem-Aleykhem // Sovetish 12 (1941), 15.

²⁵ *Robak, A. A.* The Humor of Aleichem, in: *Grafstein, M.* (ed.), Sholom Aleichem Panorama, 22. См. также: *Robak, Abraham Aaron*. Psychology of Common Sense: A Diagnosis of Modern Philistinism. Cambridge, Mass., Sci-art publishers, 1939.

²⁶ *Linder, N. B.* Sholem-Aleichem un Tsharli Tshaplin // Der tog, 02.04.1939.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ale verk (1937), 14: 65, 74.

²⁹ См. примеч. 22.

³⁰ *Chaplin, Charles*. My Autobiography. P. 154.

³¹ *Viner, Meir*. Batraktungen vegn Sholem-Aleykhems humor // Sovetish 12 (1941): 33.

³² *Altman, Sig.* The Comic Image of the Jew: Exploration of a Pop Culture Phenomenon. Rutherford, N. J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1971. P. 187–188.

³³ См. примеч. 22.

³⁴ Off for America: The Story of a Yiddish Family Exodus // The World Magazine, 02.01.1916.

³⁵ Письмо ША жене, 23 февраля 1916 (рус.), ДША, MR 3/49.

³⁶ *Berkovitch, Y.-D.* Undzere rishoynim, 213–214.

³⁷ Письмо ША Берковичу, 5 марта 1916 (рус.), ДША, МВ 39/66.

³⁸ Ale verk (1937), 14: 185–186.

³⁹ Ibid., 187.

⁴⁰ Sholem-Aleykhem. Motel Peysi dem khazen's in America: mayses fun a jingle a yosem. Mir gehen in di biznes // Di varhayt, 10.05.1916.

⁴¹ Ale verk (1937), 14: 206–207.

⁴² Ibid., 189.

⁴³ Ibid.

Борис Аронсон в еврейских театрах Нью-Йорка

Ксения Гамарник (Филадельфия, США)

Судьба Бориса Аронсона (1898–1980) сложилась благополучно. Его не затронули сталинские репрессии и нацистские преследования. Из разрушенного гражданской войной Киева он уехал в Москву, из Москвы сумел выехать в Германию, а из Германии отправился в США, чтобы поселиться там навсегда. Более сорока лет он проработал в американском театре в качестве художника-сценографа, был удостоен высших театральных наград, его имя вписано в историю американской сценографии. Первые несколько лет по приезде в США (1923–1930) Аронсон работал в еврейских театрах Нью-Йорка.

Годы юности

Борис (Барух) Аронсон родился в Нежине в 1898 году (в некоторых источниках указываются 1899 или 1900 годы рождения) в семье раввина Шломо Аронсона (1863–1935) и был одним из десяти детей. Валерий Дымшиц в статье про еврейского поэта Мани Лейба (1883–1953), также появившегося на свет в Нежине, цитирует Еврейскую энциклопедию, выпущенную издательством Брокгауза и Ефрона в 1908–1913 годах:

По окладным книгам 1797 г., в уезде Нежина числилось всего 5 евреев-купцов (евреев-мещан не значилось). По ревизии 1847 г. в уезде имелось одно «еврейское общество», Нежинское, в составе 1299 душ. По переписи 1897 г. жителей в Нежине 32 тысячи, из них 7631 еврей. В июле 1881 г. в Нежине произошли антиеврейские беспорядки, прекращенные военными силами. Вторично погром разразился в 1905 г.¹

Нежин не был штетлом, — уточняет Дымшиц, — но в нем, как в большинстве небольших городов Западного края, присутствовали

отдельные черты штетла, например, район еврейской бедноты с абсолютным преобладанием еврейского населения².

В 1906 или 1908 году (в различных источниках указаны разные даты) Шломо Аронсон получил должность главного раввина Киева и переез туда семью.

До двенадцати лет Борис Аронсон учился в хедере и общеобразовательной школе. Не сразу, но Борису удалось уговорить отца разрешить ему поступить в Киевскую художественную школу, где он учился в 1912–1916 годах, и одновременно посещал уроки в частной студии киевского художника Александра Мурашко. В художественной школе и студии Мурашко Аронсон сблизился с молодыми талантливыми еврейскими художниками, которые уже принимали участие в выставках.

Культур-Лига

Бывают в истории периоды, когда каждый год жизни столь плотно наполнен событиями, как будто прожито несколько лет. Так случилось с Аронсоном в годы его работы в киевской Культур-Лиге, жизни в Москве, в Берлине и в первые годы жизни в США.

На волне революционного подъема Борис Аронсон стал одним из учредителей Художественной секции Культур-Лиги — организации, созданной в Киеве для развития еврейской культуры на идиш. Участие в деятельности Культур-Лиги оказало на него огромное влияние.

Израильский искусствовед Гиллель (Григорий) Казовский так пишет об этой просветительской организации:

Культур-Лига была основана в Киеве в период Центральной Рады, в самом начале 1918 года, с целью содействия развитию всех сфер современной культуры на идиш (образование, литература и театр, искусства и музыка) <...> Культур-Лига консолидировала практически всех сколько-нибудь заметных деятелей идишской культуры, еврейских ученых, политиков и художников, находившихся тогда на Украине <...>. Отделения Культур-Лиги были созданы почти в ста городах и местечках Украины. В конце 1918 — начале 1919 гг. по образцу украинской Культур-Лиги появились одноименные организации и за пределами Украины: в Петрограде, Крыму, Минске, Гродно, Вильне и Белостоке. В конце 1919 года Культур-Лига была создана в Москве, Ростове-на-Дону и Дальневосточной Советской республике (в Чите и Иркутске), а также в Харбине. Однако именно украинская

Культур-Лига до середины 1920 года по размаху и разнообразию деятельности была крупнейшей среди аналогичных организаций, работавших в других регионах³.

Согласно исследованиям Казовского, Культур-Лига начала развиваться и за рубежом. В Румынии, преимущественно в Бессарабии и на Буковине, отделения открылись в 1919–1920-х годах, в Литве — в 1920 году, в Польше — в 1921 году, в Латвии — в 1922 году. В Берлине Культур-Лига действовала в 1922–1924-х годах в качестве клуба еврейских интеллектуалов, аналогичная группа была организована в конце 1920-х годов в Париже. В США Культур-Лига была создана в 1922 году в Нью-Йорке, а затем в Чикаго, в 1935 году — в Мексике и Аргентине⁴.

Таким образом, деятельность Культур-Лиги стала явлением огромного масштаба, подлинным Ренессансом, благодаря которому идишская культура мощно заявила о себе миру. Конечно же, молодой художник Борис Аронсон, сын и внук раввина, оказался вовлечен в работу новой организации.

В ее (Культур-Лиги. — К. Г.) организационной структуре было предусмотрено особое место для Художественной секции, — пишет Казовский. — Работа по созданию секции началась весной 1918 и была окончательно завершена в январе 1919 года. Членами секции первоначально стали все молодые киевские художники-евреи, соученики и товарищи Аронсона <...> Борис Аронсон, принимавший активное участие в создании Художественной секции, был избран секретарем ее выставочного комитета и одним из руководителей музейной комиссии <...> Аронсон был одним из организаторов «Еврейского литературно-художественного клуба» в Киеве, где художники совместно с писателями и поэтами выступали с лекциями, устраивали публичные чтения литературных произведений и дискуссии о природе национального искусства <...>. Летом 1919 года Аронсон вместе с Рыбаком (украинский еврейский художник Иссахар-Бер Рыбак. — К. Г.) опубликовали в киевском журнале на идише статью «Пути еврейской живописи. Размышления художника», которая может считаться своеобразным манифестом еврейского художественного авангарда <...>. Коллекция произведений еврейского народного искусства была собрана при непосредственном участии Аронсона для Музея пластических искусств при Культур-Лиге, в котором был предусмотрен особый раздел «еврейских примитивов». В собрании Музея имелись также работы членов Художественной секции, а также произведения новейших художников (Пикассо, Лентулов, Экстер, Шагал и др.),

картины Яна Брейгеля и собрание японских гравюр. Аронсон, по некоторым сведениям, был назначен одним из руководителей Музея, официально открытого в сентябре 1921 года. Наряду с работой по организации Музея, Аронсон в это время преподавал в художественной студии Культур-Лиги и занимался формированием ее библиотеки⁵.

Мы видим, что Аронсон, которому в то время было двадцать — двадцать с небольшим лет, с невероятной энергией окунулся в работу Культур-Лиги, а кроме этого, успевал посещать занятия в мастерской Александры Экстер (1882–1949) в начале 1918 года. Слово «мастерская» было выбрано не случайно, в студию она превратилась лишь позднее.

Знакомство с Экстер и занятия в студии оказались для Бориса Аронсона судьбоносными. Художница выделяла его среди своих учеников. Дополнительной практикой в овладении мастерством сценографа стала работа ассистентом, когда Экстер поехала в Москву оформлять спектакли в Камерном театре.

В студии Александры Экстер

Художник-авангардист Александра Экстер, в своем творчестве отдавшая дань кубофутуризму и супрематизму, одна из основоположников стиля ар-деко, была фигурой, необычной для Киева. Окончив Киевское художественное училище в 1907 году, она брала уроки живописи в Париже, где общалась с Пабло Пикассо, Фернаном Леже, Жоржем Браком и Гийомом Аполлинером. Живя то в России, то в Европе, Экстер принимала участие в выставках авангардного искусства — в России (выставка 1910 года группы петербургских художников «Союз молодежи», экспозиции московского художественного объединения «Бубновый валет», выставка футуристического искусства «Трамвай В» 1915 года в Петрограде), в Италии («Первая международная футуристическая выставка» в 1914 году в Риме) и во Франции (выставки парижского «Салона независимых»). В 1915 году Экстер вступила в группу Казимира Малевича «Супремус». В Киев, где прошло ее детство, Экстер привнесла дух новейших художественных экспериментов.

Художница вернулась в Киев под конец 1917 года и в следующем году открыла собственную мастерскую. Здесь в полной мере раскрылся ее педагогический талант. За два года мастерская превратилась в студию, ставшую истинным центром авангарда — там проходили различные лекции, слушателями которых были не только ученики

и не только художники, там собирались литераторы, музыканты, артисты. Напомним, что это были годы тяжелых испытаний для жителей Киева, где власть менялась с частотой времен года. Островок интенсивной художественной жизни притягивал талантливую молодежь и отвлекал ее от ужасной действительности. Вот лишь некоторые имена тех, кто посещал киевскую Студию Экстер и с кем имел возможность общаться Борис Аронсон: Исаак Рабинович, Ниссон Шифрин, Александр Тышлер, Климент Редько, Соломон Никритин, Семен Лиссим, Иосиф Чайков, Вадим Меллер, А. Петринский, Павел Челищев, Сарра Шор, Исахар Рыбак, Марк Эпштейн, Павло Ковтун, Василий Чекрыгин, Исаак Рабичев, Абрам Минчин, Андрей Ланской, Нина и Ольга Бродские, Нина и Маргарита Генке, Любовь и Григорий Козинцевы, Елена Фрадкина, Софья Вишневецкая, Надежда Хазина (позднее Мандельштам), Сергей Юткевич, Вера Рохлина⁶.

Все, кто приезжал в Киев, считали обязательным для себя побывать в Студии — не только познакомиться с работами учеников, но и присутствовать на регулярных лекциях. Кто только не выступал с докладами — Илья Эренбург, Яков Тугендхольд, Николай Евреинов, Бенедикт Лившиц, Станислава Высоцкая, Леонид Выготский, Виктор Шкловский... Все лекции посещала балерина и хореограф Бронислава Нижинская, сестра прославленного танцовщика и хореографа Вацлава Нижинского⁷.

В октябре 1918 года Александр Таиров прочитал в студии Экстер лекцию «Роль художника в театре»⁸.

Студия Экстер в эти месяцы переживала расцвет: множество студентов, множество единомышленников, большинство уже самостоятельно работают то ли в театрах, то ли показывают свои работы на выставках <...>. Учениками в буквальном смысле слова их можно было назвать условно. По большей части до Студии они уже получили образование: Вадим Меллер — в Мюнхене и Париже, Ниссон Шифрин, Исаак Рабинович окончили Киевское художественное училище... Но их талантам, их мастерству довелось оформиться только благодаря Экстер — ее ощущению и пониманию нового искусства, ее абсолютному вкусу, безошибочной интуиции, — поясняет Г. Коваленко⁹.

Студия, а по сути, ее даже можно назвать академией, Александры Экстер стала местом притяжения для множества молодых киевских художников, в том числе группы еврейских художников, связанных с Культур-Лигой.

Для Бориса Аронсона оказалось особенно важно, что ко времени открытия студии Александра Экстер уже заявила о себе как

сценограф-новатор, работая над спектаклями московского Камерного театра «Фамира Кифаред» И. Анненского и «Саломея» О. Уайльда, оба в постановке Александра Таирова.

Сценическое оформление спектаклей «Фамира Кифаред» (1916) и «Саломея» по Оскару Уайльду (осень 1917), которые Таиров поставил в Камерном театре, принесли Экстер известность, а репутация театра укрепилась еще более. Несмотря на происходившие революционные события, «Саломея» собирала полный зал. Экстер творчески развивала новаторские приемы «Русских сезонов» Дягилева. Проектируя декорации, она заменила традиционные стационарные панели игрой света, четко и логично выстроенной в сценическом пространстве. Премьера «Саломеи» в октябре 1917 года ознаменовала рождение театрального конструктивизма — эта постановка стала настоящим триумфом. В своих размышлениях о новой постановке Александр Таиров подчеркивал революционный вклад Экстер в оформление спектакля, которое было осуществлено не фронтальным способом (в перспективе), а строилось попланово — по вертикали. Постановка «Ромео и Джульетты» в 1921 году стала самым впечатляющим претворением в жизнь этого принципа вертикального построения на сцене.

Обучение Аронсона в киевской студии Экстер длилось недолго.

В исследовании Коваленко, включающего цитату из самой Экстер, читаем:

В январе 1919 года в страхе перед приходом большевиков Экстер, бросив все, уезжает в Одессу. Возвратится в Киев она только к лету 1920-го <...>. На возвратившуюся ранним апрельским утром 1920 года Экстер Киев произвел ужасающее впечатление: «Уже давно минули те времена, когда, обезумев от ярости, по городу носились грузовики с людьми в кожанках и солдатских шинелях. Утих шум. Не громыхали трамваи. Ржавели рельсы. Между камнями мостовой росла трава. Люди своим появлением не решались нарушить торжественную пустынность улиц <...>. Не работали фабрики, электрическая станция, водокачка, мельница Бродского <...>. Голод начал ощущаться еще в декабре 19-го года, постепенно он все усиливался, своего апогея достиг в мае-июне 20-го» <...>. В Киеве не было почти никого. Друзья и знакомые разъехались кто куда. После недавнего буйства художественной жизни в городе воцарилась какая-то пустота — ни выставок, ни вечеров, ни дискуссий¹⁰.

В мае 1920 года Экстер вновь попыталась открыть в Киеве свою студию, но работа не задалась, и уже в августе она уехала в Москву, где ее ждал Таиров, готовившийся к постановке «Ромео и Джульетты».

В том же 1920 году произошла принудительная коммунизация Культур-Лиги, которую Казовский описывает следующим образом:

Сохранившая свою независимость и надпартийный характер в годы гражданской войны и частой перемены власти в Киеве, Культур-Лига стала быстро терять свои позиции после окончательного установления советской власти на Украине. В декабре 1920 года ее руководящие органы были «коммунизированы» (в них были принудительно включены коммунисты, представители Евсекции, составившие руководящее большинство), а многие учреждения Культур-Лиги были переданы в ведение различных органов советской бюрократии. В этих условиях многие деятели Культур-Лиги были вынуждены покинуть Киев: в Варшаву переехали члены ее Центрального Комитета, в Москву — некоторые художники и писатели¹¹.

В Москве

Борис Аронсон уехал из Киева в Москву осенью 1921 года. Единственный год, прожитый в столице, был донельзя наполнен учебой, работой и знакомством с московской культурной жизнью. В это время Аронсон посещал занятия во ВХУТЕМАСе и поддерживал связи с киевскими соратниками по Культур-Лиге, также оказавшимися в Москве, и с представителями московского отделения художественной секции Культур-Лиги.

Пребывание в Москве, которая в то время была одной из столиц мирового театрального авангарда, стало важным этапом в биографии Аронсона как театрального художника, — подчеркивает Гиллель Казовский. — Оказавшись здесь по приглашению Александры Экстер, он работал ее ассистентом в Московском Камерном театре. Благодаря этому, он получил возможность на практике изучить ремесло художника театра и понять, как театральные эскизы его наставницы воплощаются в пространстве сцены. Неизгладимое впечатление на Аронсона произвели радикальные театральные эксперименты московских театров Всеволода Мейерхольда и Александра Таирова и оформление их спектаклей, а также постановки московского Еврейского Камерного театра в декорациях и костюмах по эскизам Шагала¹².

В 1919 году в Санкт-Петербурге открылся Еврейский Камерный театр (ЕКТ), который в 1920 году переехал в Москву и стал

называться Государственный Еврейский Камерный театр (ГОСЕКТ, с 1924 года — ГОСЕТ). В конце 1920 года, накануне открытия театра, Шагал оформил зал ГОСЕКТа настенными панно (московские зрители прозвали зал «шагаловская коробочка»), а в 1921 году выполнил эскизы декораций и костюмов к спектаклям «Мазлтов» и «Агенты» по произведениям Шолом-Алейхема. В Москве Аронсону довелось не только увидеть спектакли в сценографии Марка Шагала и его театральные панно, но и познакомиться с ним лично. В 1922 году Шагал выехал из России через Литву в Берлин, а в 1923 году уехал в Париж.

Между прочим, Казовский высказывает предположение, что

...в Еврейском Камерном театре Аронсон, вероятно, осуществил свои первые самостоятельные работы в области сценографии. По сведениям некоторых его биографов, он выполнил эскизы декораций и костюмов для одного из первых спектаклей, которые были поставлены вскоре после переезда театра из Петрограда в Москву. Сохранившиеся эскизы декораций свидетельствуют об усвоении Аронсоном уроков Экстер¹³.

В Берлине

Осенью 1922 года Борису Аронсону удалось добраться через Польшу до Берлина, где уже находились его родные. Отец художника Шломо Аронсон переехал в Берлин в 1921 году и стал раввином еврейской общины выходцев из России.

Год жизни в Берлине, как и год жизни в Москве, был до отказа заполнен напряженной работой и общением. Аронсон опять оказался в орбите еврейской культуры, в которую были вовлечены его знакомые по киевской Культур-Лиге. Он посещал занятия в мастерской немецко-еврейского графика Германа Штрука, работал над серией ксилографий, экспонировал свои работы на масштабной Первой русской художественной выставке в галерее *Van Diemen*, на которой также были представлены работы Малевича, Шагала, Эля Лисицкого, Архипенко, Анненкова и других мастеров. Всего в экспозицию вошло 700 работ 167 художников. Позднее выставка была показана в Амстердаме. Аронсон также выполнил прекрасные эскизы сценических костюмов в духе конструктивизма для танцовщика и хореографа Баруха Агадати (псевдоним Бориса Каушанского), который был одним из создателей израильского национального танца («хора Агадати») и пионером еврейского кинематографа.



Б. Аронсон.
Обложка книги «Марк Шагал»
(Berlin: Razum-Verlag, 1924)

Кроме того, живя в Берлине, Аронсон опубликовал две небольшие книги: «Современная еврейская графика» (на русском языке) и «Марк Шагал» (на русском языке и в переводе на немецкий и идиш). В 1923 году воссоединившаяся в Берлине семья Аронсонов снова распалась, уже навсегда. Борис отправился в Нью-Йорк, а его отец — в Палестину, где до самой своей смерти в 1935 году занимал должность главного раввина Тель-Авива — Яффы.

Наставнице Аронсона Александре Экстер также удалось покинуть Советский Союз. Весной 1924 года она приехала в Италию в качестве одного из организаторов и участников советского раздела Венецианской Биеннале.

Летом она приняла решение не возвращаться на родину, и в конце декабря того же года, получив французскую визу, перебралась во Францию, где прожила до конца жизни.

Борис Аронсон видел работы Экстер на двух нью-йоркских выставках: в 1926 году ее произведения экспонировались на «Международной театральной выставке» (*International Theatre Exposition*), в 1927 году — на выставке «Век машин» (*Machine Age Exhibition*).

Приезд в США

Памятником Аронсону можно считать большой художественный альбом «Театральное искусство Бориса Аронсона»¹⁴, изданный в Нью-Йорке в 1987 году. В книге 320 страниц и почти 600 цветных и черно-белых фотографий эскизов декораций и костюмов, макетов декораций и сцен из спектаклей. Текст книги написал театральный критик Фрэнк Рич, постоянный автор газеты *Нью-Йорк Таймс*; иллюстративный материал для книги собрала вдова и многолетний ассистент художника Лиза Аронсон, поэтому оба имени вынесены на обложку в качестве соавторов.

Фрэнк Рич и Лиза Аронсон проделали титаническую работу. Рич проинтервьюировал десятки людей, знавших Бориса Аронсона, от родственников до режиссеров, театральных продюсеров, драматургов и других собратьев по театральному цеху, собрал высказывания

художника о театре, рецензии в прессе на постановки, оформленные Аронсоном, даже проштудировал рабочие заметки, которые делались во время репетиций. Особую ценность представляет хронологический список всех спектаклей, которые оформил Борис Аронсон в США, включая неосуществленные проекты. Альбом стал бесценным источником информации для написания данной статьи. Однако есть у книги и один существенный недостаток — автор не сопроводил текст научным аппаратом. Цитируя размышления Аронсона о работе в театре, его воспоминания о людях театра, фрагменты театральных рецензий, Рич не указывает, откуда эти цитаты были взяты. Таким образом, в дальнейшем придется не раз приводить цитаты по книге Рича.

Борис Аронсон приехал в Нью-Йорк в ноябре 1923 года на трансатлантическом пароходе «Аквитания» «со странным багажом — из нескольких рисунков, двух книг, пары носков, с удостоверением члена Союза немецких художников, кисточками, переполненный эмоциями, но почти без денег и без знания английского»¹⁵. Впрочем, незнание английского языка поначалу ему не мешало, ведь и в Нью-Йорке его приняла еврейская среда, где говорили на идиш, поэтому Аронсон, подчеркивает Казовский, *«практически сразу получил возможности профессионально работать, в первую очередь, в области книжной графики <...>. Аронсон оказался одним из тех, кто смог участвовать в создании новой иллюстрированной еврейской книги в Америке. В своих эскизах обложек, букв и заставок Аронсон использует декоративные возможности еврейского шрифта, а иллюстрации для детских книг стилизует под «еврейский художественный примитив», в соответствии с той концепцией еврейской книги для детей, которая была сформулирована идеологами Культур-Лиги»*¹⁶.

Кроме случайного набора клади, Аронсон приехал в США с бесценным багажом знаний, полученным на занятиях у Александры Экстер и в бытность ее помощником в Камерном театре, а также воспоминаний о спектаклях лучших московских режиссеров-реформаторов. Поэтому, несмотря на успешную работу в области книжной графики, главной сферой деятельности Аронсона в США стал театр, и начал он карьеру сценографа в нью-йоркских еврейских театрах.

Еврейский театр в США

Еврейский, или идишский, театр как массовое явление, просуществовал в США, в первую очередь в Нью-Йорке, с 1880-х и до 1940-х годов. В течение этого сравнительно недолгого периода ему, по мнению историков театра, довелось пережить две «золотые эпохи».

Многие институты, созданные евреями из Восточной Европы, стали основополагающими элементами новой переходной культуры. В этом смысле особое место занимает еврейский театр, возникший в Старом Свете, — пишет Джеральд Сорин, автор серии книг и статей, посвященных еврейской эмиграции в США. — Еврейские постановки и сценки зародились в 1870-е годы как часть еврейского культурного возрождения. Многие представители театрального цеха, включая труппу Гольдфадена, эмигрировали в США после 1883 года, когда еврейский театр был запрещен Александром II⁷.

Поэт, драматург, автор сорока пьес, режиссер и актер Абрам Гольдфаден (1840–1908) считается «отцом» профессионального еврейского театра. Гольдфаден родился в городе Староконстантинов Российской империи (ныне Хмельницкая область Украины). В 1876 году собрал небольшую труппу, которая положила начало профессиональному еврейскому театру, и начал выступать в городском саду в румынском городе Яссы. После первого летнего сезона труппа, все более разрастаясь, отправилась на гастроли по городам Румынии, представляя мелодрамы, водевили и оперетты, которые сочинял Гольдфаден. В те же годы стали организовываться и бурно развиваться другие передвижные румынские еврейские труппы. Через некоторое время коллектив Гольдфадена пустился в гастрольное турне по Российской империи, побывал в Одессе, Бердичеве, Харькове и других городах. Правительственный указ о запрете еврейского театра в России, подписанный товарищем (заместителем) министра внутренних дел генерал-лейтенантом Петром Оржевским в сентябре 1883 года, застал труппу в Санкт-Петербурге (запрет просуществовал до 1905 года). Коллектив распался, часть актеров уехала в Лондон, который в 1880–90-е годы служил для евреев промежуточным пунктом по дороге в Америку. Зарабатывая деньги на отъезд в США, евреи жили в Лондоне месяцами и даже годами. В этот период времени в Лондоне среди еврейских эмигрантов пользовались популярностью выступления нескольких еврейских трупп. Сам Гольдфаден впервые ненадолго приехал в США в 1887 году и поселился здесь окончательно в 1904 году. Пьесы Гольдфадена составили основу репертуара раннего еврейского театра.

Исследователи еврейского театра приводят различные данные относительно размеров еврейской эмиграции в США, но, в любом случае, речь идет о миллионах эмигрантов.

Идишский театр был новым феноменом еврейской жизни <...>. Новая форма развлечения укоренилась быстро; менее, чем через десять лет Нью-Йорк стал непревзойдённой мировой столицей еврейской сцены.

Поддерживаемое постоянно растущей популяцией эмигрантов, говоривших на идиш (почти 3,5 миллиона евреев переселились в США между 1881 и 1925 годами), нью-йоркское еврейское Риальто кипело энергией, — пишет Эдна Нашон¹⁸.

В свою очередь, Джей Шокли указывает:

Политические события в Восточной Европе и российской черте оседлости, повлекшие за собой погромы и репрессивные законы, привели к массовому исходу евреев (согласно некоторым оценкам, это была треть еврейского населения Восточной Европы), начиная с 1880-х годов <...>. Многие из них поселились в Нью-Йорке. Большинство эмигрантов, по крайней мере, некоторое время жили в районе Нижний Ист-Сайд на Манхеттене. В начале XX века в Нью-Йорке проживало самое большое число евреев по сравнению с еврейским населением других городов мира. В 1920 году от 25 до 30 процентов нью-йоркцев были евреи, общим языком которых был идиш. В Нью-Йорке идиш получил новый статус и развитие, особенно в свете деятельности двух самых важных культурных институтов общины, после синагоги, — прессы на идиш и идишского театра¹⁹.

Эти цифры уточняет Нама Сандроу: «В период с 1883 по 1903 годы в США прибыли один миллион 300 тысяч евреев, говорящих на идиш. И большинство из них поселились там, куда они приехали — в Нью-Йорке. Здесь, на Нижнем Ист-Сайде, теперь был центр еврейского театра»²⁰.

Первое представление профессионального еврейского театра в Нью-Йорке принято связывать с именем Бориса Томашевского (1866–1939). Будущий актер и директор труппы Томашевский родился в деревне Оситняжка Киевской губернии, эмигрировал с семьей в США в 1881 году. По воскресеньям юноша пел в синагоге, в будни работал на папиросной фабрике. Он никогда прежде не бывал в театре, но от работников фабрики услышал арии из оперетт Гольдфадена. Борис уговорил хозяина местной таверны оплатить билеты на пароход нескольким еврейским актерам из Румынии, которые в то время кое-как перебивались в Лондоне. Оперетта Гольдфадена «Колдунья» была дана в августе 1882 года. Позднее Томашевский первым организовал передвижную еврейскую труппу, гастролировавшую по США с пьесами Гольдфадена. Начиная с 1891 года, выступал в театрах Нью-Йорка.

В 1883 году из Лондона в Нью-Йорк стали прибывать уже известные актеры, которые немедленно начали выступать и соперничать друг

с другом. Театр оказался в центре внимания еврейских эмигрантов, несмотря на то, что они работали по многу часов и жили в тесноте чудовищно перенаселенных доходных домов. Театр становился отдушиной, местом отдохновения и общения, напоминал о родной стороне и помогал адаптироваться в новой стране.

На протяжении следующей половины столетия (начиная с 1880-х годов и далее. — К. Г.), — пишет Сандроу, — в Нью-Йорке постоянно действовали два или три еврейских театра (ближе к концу их было двенадцать), не только в Нижнем Ист-Сайде, но и в Бруклине и Бронксе. Актеры меняли труппы, труппы меняли театральные здания, труппы и театральные здания меняли названия с такой скоростью, что невозможно уследить за всеми. В хронологическом порядке самыми значительными еврейскими театрами были: Ориентальный (Oriental Theatre), Румынский Оперный театр (Rumanian Opera House), Национальный (National Theatre), Народный (People's Theatre), Пулс (Poole's Theatre был переименован в Юнион театр (Union Theatre). — К. Г.), Талия (Thalia Theatre), Виндзор (Windsor Theatre) и Гранд (Grand Theatre)... История еврейского театра — это история яростной конкуренции²¹.

Таким образом, на Манхеттене в районе Нижнего Ист-Сайда начал бурно разрастаться целый еврейский театральный район (*Yiddish Theatre District*), который постепенно сосредоточился на Второй авеню. «В конце XIX века Нью-Йорк превращается в центр еврейского театра, когда растущая волна эмигрантов из Восточной Европы становится заинтересованной аудиторией и источником артистических талантов. Вторая авеню стала известна как еврейский Бродвей или еврейское Риальто», — поясняет Аманда Сигел²². Кроме театров, на еврейском Бродвее действовали кафе и рестораны, музыкальные и цветочные магазины, фотоателье. По уровню актерского мастерства, размаху постановок еврейский Бродвей соперничал с американским Бродвеем, спектакли еврейского Бродвея посещали не только еврейские эмигранты, но и тысячи зрителей, которые не говорили на идиш²³.

В контексте истории еврейского театра интересна судьба Талия-театра, построенного в 1826 году и в разные годы сменившего несколько названий. Начиная с середины XIX века, там ставились спектакли для ирландских эмигрантов. С 1879 по 1891 год театр давал представления на немецком языке для эмигрантов из Германии. С 1891 года в театре шли постановки на идиш. В 1920-е годы спектакли для еврейской публики сменили постановки для итальянских, а затем китайских эмигрантов, пока театр не сгорел в 1929 году.

В 1903 году на еврейском Бродвее открылся Гранд-театр, построенный специально для спектаклей, которые игрались на идиш (здание было снесено в 1930 году).

«К 1918 году в Нью-Йорке было двадцать еврейских театров, за один год (до вторжения кинематографа) давших свыше тысячи представлений, которые посетили два миллиона зрителей», — указывает Сорин²⁴.

В 1927 году, два года спустя после того, как еврейская эмиграция была практически остановлена, в США действовали 24 еврейских театра — одиннадцать в Нью-Йорке, четыре в Чикаго, три в Филадельфии и по одному в Балтиморе, Бостоне, Кливленде, Детройте, Лос-Анджелесе, Ньюарке и Сент-Луисе, — уточняет Эдна Нашон. — Десять лет спустя, в сезоне 1937–1938 годов, когда идишский театр уже давно пережил эпоху взлетов, в Нью-Йорке было продано 1.75 миллиона билетов на спектакли, игравшиеся на идиш. Это означает, что каждый взрослый горожанин, говоривший на идиш, в среднем посещал более трех спектаклей на идиш в год — внушительные данные, которые не превзошла ни одна этническая группа в США²⁵.

Самыми яркими звездами еврейской нью-йоркской сцены конца XIX — начала XX века, кроме Бориса Томашевского, были Яков (англ. вариант Джейкоб) Адлер и Давид (англ. вариант Дэйвид) Кесслер. Яков Адлер (1855–1926) родился в Одессе, играл в различных труппах, в том числе в труппе Гольдфадена. После подписания указа о запрете еврейского театра Адлер несколько лет выступал в Лондоне, США и Европе, в 1889 году окончательно эмигрировал в США. Давид Кесслер (1860–1920) родился в Кишиневе, переехал в Лондон в 1886 году, эмигрировал в США в 1890 году, играл во всех значительных еврейских театрах Нью-Йорка, открыл театр своего имени в 1913 году. Также огромной популярностью пользовалась игра комика Зигмунда Могулеско (1858–1914), уроженца Бессарабии, основателя Румынского Оперного театра (основан в 1889 году), в котором шли оперетты на идиш.

Вместе с актерами из Старого Света в Новый прибыли и драматурги, сочинявшие пьесы на идиш. Самыми плодовитыми из них были Иосиф Латайнер и Мойше Гурвиц. Иосиф (англ. вариант Джозеф) Латайнер (1853–1935), уроженец города Яссы, написал около восьмидесяти пьес. Мойше (англ. вариант Мозес) Гурвиц (1844–1910) начинал как автор исторических драм, сочинил не менее ста семидесяти мелодрам и оперетт. Гурвиц родился в Австро-Венгрии, в городе Станиславов (ныне украинский город Ивано-Франковск). Некоторые драмы Гурвица затрагивали серьезные темы, такие как еврейский погром

1903 года в Кишиневе. Однако большинство пьес Латайнера и Гурвица не были оригинальными, они переводили на идиш и адаптировали для еврейского зрителя современные западные пьесы и западную классику. «И. Латайнер и М. Гурвиц привнесли на нью-йоркскую сцену сентиментальность и напыщенность. Большинство их пьес — обработки сюжетов, отвечающих вкусам массового зрителя»²⁶.

В целом, в репертуаре идишских театров преобладали примитивные душещипательные мелодрамы и музыкальные постановки (включая творения Латайнера и Гурвица), которые еврейские интеллектуалы презрительно прозвали «шунд» — мусор, пошлятина. Давид Кесслер говорил про подобные пьески так: «Шунд — более прибыльное дело. Если я собираюсь оплатить аренду, то должен ставить спектакли, которые привлекают публику. Но когда я играю в “мусоре”, это все равно, что пить касторовое масло»²⁷.

Интересно, что Борис Аронсон застал представления «шунда» на американской еврейской сцене.

В типичном идишском театре было две формулы — одна для драмы, вторая для мюзикла, — с юмором писал Аронсон. — Драма выглядела так: в первом действии Дженни Гольдштейн (пятидесяти лет от роду и довольно грузная) (очевидно, он имел в виду известную еврейскую актрису Дженни Гольдштейн (1894–1960). — К. Г.) появляется в образе шестнадцатилетней девушки. Она наивна и невинна. Во втором действии она знакомится с гангстером. В третьем действии у нее «под сердцем плод», что означает, что она беременна. В четвертом действии она страшно постарела, выглядит на все восемьдесят. Случайно она встречает незнакомца, который оказывается ее сыном. В пятом действии она помолодела и счастливо живет с мужем в доме на Риверсайд-драйв. Мюзиклы были трагикомичны. Мюзикл начинался в Старом Свете, в русской деревне (или в польской, или в румынской). Во второй половине семья приезжает в Новый Свет. Все меняется, они разбогатели. Неважно, какой мюзикл вы смотрели, это всегда был один и тот же сюжет»²⁸.

Яков Адлер был недоволен уровнем репертуара еврейского театра и мечтал о серьезной драматургии. Возглавив Юнион-театр, он привлек к сотрудничеству Якова Гордина. Уроженец украинского Миргорода, Яков Гордин (1853–1909) стал тем драматургом, который привнес в еврейский театр реализм и натурализм. Именно с именем Гордина и его драмой «Еврейский король Лир» (написанной в 1892 году на основе шекспировской трагедии и повести Тургенева «Степной король

Лир») исследователи связывают первую «золотую эпоху» еврейского театра. Адлер представил зрителям многочисленные пьесы Гордина, а также постановки по произведениям Гюго и Александра Дюма, Шиллера и Ибсена, Горького и Леонида Андреева, Стриндберга и Гауптмана и других известных писателей. В свою очередь, Борис Томашевский также вынужден был обратиться к постановке обработок Шекспира, Гете, Зангвилла.

Начались сбываться чаяния еврейских интеллектуалов — в 1890-е годы зрители заинтересовались глубокими пьесами. Однако это продолжалось недолго, до прибытия в 1905–1908 годах новой полумиллионной волны еврейской эмиграции. Как в 1880-е годы, новоприбывшие малообразованные эмигранты желали видеть на сцене легкомысленные комедии, водевили и оперетты.

Вторая «золотая эпоха» идишского театра, обновление его драматургии, ведет отсчет от 1918 года и охватывает 1920-е годы. Именно в 1918 году Морис Шварц (о котором речь впереди) основал Еврейский художественный театр (*Yiddish Art Theatre*). Кроме театральных достижений Шварца, 1920-е годы вошли в историю как время зарождения политического еврейского театра. Воодушевленные революцией в России, еврейские рабочие увлекались левыми идеями, вступали в ряды американской компартии, посещали спектакли, создатели которых вдохновлялись экспериментами советского театра.

Закат еврейского Бродвея начался в 1940-е годы. Тому было несколько причин: более жесткие иммиграционные законы, ассимиляция еврейских эмигрантов — пополняя средний класс, они переезжали в пригороды, изучали английский язык и могли посещать спектакли на английском. Умирал язык идиш, дети эмигрантов уже не говорили на нем, а вместе с ним умирал и идишский театр.

Унзер-театр

Приезд Бориса Аронсона в США пришелся на вторую «золотую эпоху» еврейского театра. Об этом пишет Гиллель Казовский:

В то время, когда Аронсон приехал в Нью-Йорк, американский театр в целом переживал период обновления и модернизации, а для еврейского театра в Америке начиналась «вторая золотая эпоха». В это время появляются новые художественные силы, недовольные эстетическим уровнем старого еврейского театра и стремящиеся дистанцироваться от него <...>. В апреле 1923 года по инициативе группы драматургов, писателей и театральных критиков было организовано

Еврейское Театральное Общество. Оно ставило своими целями подготовку квалифицированного театрального персонала (актеров и режиссеров) и пропаганду современной театральной культуры в еврейской среде. Главной же задачей было создание собственного еврейского художественного театра. Для достижения этих целей Общество организовало учебную студию и начало издавать журнал Теалит (Театр и литература).

Первый номер журнала Теалит вышел в ноябре 1923 года, в том же месяце, когда Борис Аронсон сошел с парохода в Эллис-Айленде, и его имя уже было указано в анонсах журнала в списке тех, кто «согласился сотрудничать» с редакционным советом. Установив связи с Еврейским Театральным Обществом в Нью-Йорке, Аронсон попал в среду единомышленников, где господствовали те же идеалы новой национальной культуры и искусства, которым следовал и сам Аронсон. Свидетельством этому могут служить статьи Аронсона и руководителей Общества, опубликованные в журнале Теалит²⁹.

Действительно, прогрессивные еврейские интеллектуалы, вдохновленные революционными идеями, стремились к обновлению еврейского театра. Однако не только еврейский, но и американский театр того времени в целом безнадежно отставал от достижений европейского и советского театра. Вот как пишет об этом Фрэнк Рич:

Отправляясь в Нью-Йорк, Аронсон не знал, что американское искусство, особенно театр, были здесь настолько же отсталыми, насколько была развита урбанистическая цивилизация. Взаимоотношения между артистическим и технологическим прогрессом были полной противоположностью взаимоотношениям в России. Если нью-йоркский ландшафт воплощал тот же дух модернизма, что и московские художники-авангардисты, то нью-йоркский театр по духу больше напоминал старомодный московский пейзаж. Не только эксперименты Мейерхольда и Таирова не укоренились еще в американском театре, но даже психологический театр Станиславского ожидал трансплантации в Нью-Йорк (это произошло во времена Великой депрессии в Груп-театре). Поскольку Аронсон был на тридцать лет впереди американского театра, ему пришлось ждать, пока история нагонит его.

И все же, сценографу очень повезло, подчеркивает Рич:

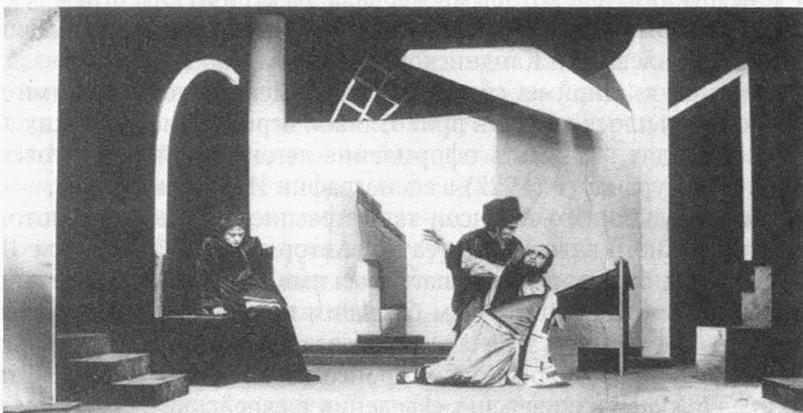
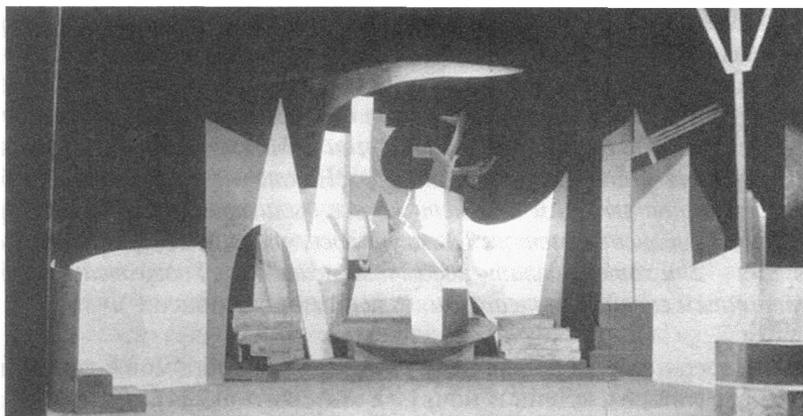
— Когда Аронсон приехал в Нью-Йорк, ему представилась первая — и на протяжении почти сорока лет, последняя — возможность создавать декорации с полной свободой, в стиле русского авангарда³⁰.

Из семнадцати идишских театров Нью-Йорка я оказался в крошечном театрике в Бронке — в Унзер-театре (Unser Theatre, что означает «Наш театр», был расположен на окраине Бронкса, далеко от еврейского Бродвея. — К. Г.). Он был основан силами «Общества популяризации еврейской драматургии». Моим первым спектаклем стал «День и ночь» по пьесе Ан-ского. Никто в Унзер-театре не был уверен, заплатят нам или нет, но все были пропитаны духом приключения и эксперимента. Так случилось, что я прибыл в подходящее время — они хотели делать необычные вещи <...>. Унзер-театр не был типичным еврейским театром, — вспоминал Аронсон³¹.

Для Унзер-театра Аронсон выполнил эскизы костюмов и декораций к двум спектаклям, «День и ночь» С. Ан-ского (1924), в которой трагивались темы рая и ада, и «Последний итог» по пьесе Д. Пинского (1925). Обе постановки были оформлены в стиле конструктивизма. На сцене не было реалистических декораций улиц и комнат, только суровый ритм геометрических форм — кубов и прямоугольников, ступеней, треугольников и полукруглых арок. В трагикомедии «Последний итог» три действия из четырех разворачивались в доме торговца. От действия к действию торговец богател, и потому художник добавлял новые архитектурные детали — к прямоугольным проемам двери и окна добавлялись полукруглые арки, создавая дополнительную глубину. Последнее действие разворачивалось на улице. Аронсон изобразил город условно, с помощью нескольких узких вертикальных коробок-«зданий» с квадратами окон и пары перекрещенных деревянных конструкций, над которыми мерцала электрическим огнем рекламы композиция из полукружий, диагоналей и букв, напоминающая абстракции Малевича и Кандинского.

Декорации к одной из сцен спектакля «День и ночь» своими накренившимися плоскостями и прихотливой игрой геометрических элементов приводят на память оформление легендарной вахтанговской «Принцессы Турандот» (1922) в сценографии И. Нивинского.

Примечательно, что Аронсон также расписал от пола до потолка стены зрительного зала Унзер-театра. Автор книги о творчестве Шагала, Аронсон был восхищен шагаловскими росписями зрительного зала ГОСЕКТа, особенно самым большим панно «Введение в еврейский театр», на котором запечатлены и создатели театра, и музыканты, циркачи, местечковые обыватели. Аронсон воспользовался возможностью предложить свою версию «введения в еврейский театр». Все его персонажи, кроме группы из трех женщин, замерших в объятиях друг друга, находятся в движении. Фигуры «собранные» из прямоугольников



Б. Аронсон. «День и ночь». С. Ан-ского.
1924

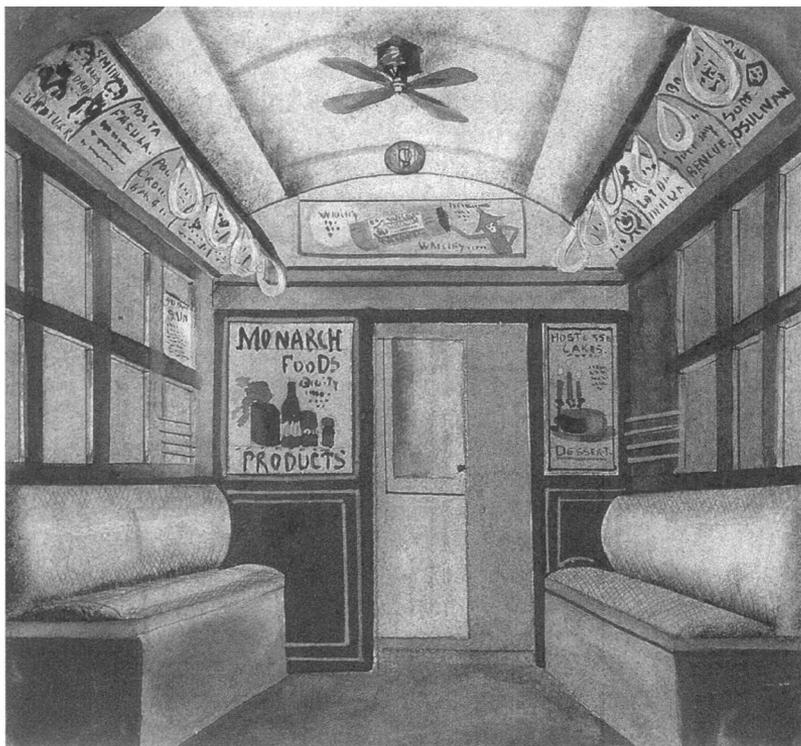
и треугольников, а между ними добавлены абстрактные детали — полосы, изображенные по диагонали, квадраты и треугольники. Здание театра было снесено в 1966 году, так что о росписях Аронсона можно судить только по фотографиям.

«Бронкс-экспресс»

К сожалению, дерзкий экспериментальный Унзер-театр распался, осуществив всего три постановки. Бразды правления взял в свои руки известный австрийско-еврейский театральный и киноактер Рудольф Шильдкраут (1862–1930), который переехал в США в 1920 году. Он переименовал помещение Унзер-театра в Шильдкраут-театр (*Schildkraut Theatre*). В 1925 году для постановки «Бронкс-экспресса» («*Bronx Express*») по пьесе О. Дымова, написанной в 1919 году, Аронсон предложил очень интересное сценографическое решение, а также сделал эскизы костюмов. Пожилой герой пьесы, еврейский эмигрант (его роль исполнял сам Шильдкраут) поработал весь день на фабрике по изготовлению пуговиц, где трудится много лет. Он едет домой в вагоне метро (в том самом скором поезде до Бронкса), стены и потолок которого оклеены рекламными плакатами. От усталости работник засыпает. Во сне он встречается с персонажем, подобным Мефистофелю. Злой дух уговаривает эмигранта бросить семью и религию, в награду обещает богатство, искушает его соблазнительными образами реклам, объясняя, что разбогатеть в Америке может любой. Эмигрант знакомится с персонажами плакатов, рекламирующих сигареты, жевательную резинку, сухую молочную смесь для младенцев и другие товары, поддается искушению, оставляет жену и детей, женится на красавице с плаката и, выдвинув предложение евреям работать в Судный день (Йом Кипур), получает миллионы долларов.

Аронсон выстроил на сцене реалистический интерьер вагона метро, показанный с торца — справа и слева скамьи и окна, в дальнем конце двери, сверху — полукруглый потолок вагона и ряд петель, за которые держатся пассажиры во время движения поезда. Любопытно, что когда главный герой пьесы оказывался в нарядных жилищах сошедших с рекламных плакатов персонажей, потолок вагона с рекламами и петлями для рук оставался на прежнем месте, напоминая зрителям о том, что это всего лишь фантастическое сновидение. О конструктивизме здесь напоминал разве что мотив пересекающихся прямоугольников на ковре.

«Бронкс-экспресс» стал самой успешной и известной постановкой Шильдкраут-театра. Однако ни Унзер-театр, ни Шильдкраут-театр не просуществовали больше одного-двух сезонов.



Б. Аронсон. «Бронкс-экспресс» О. Дымова.
1925

Позднее эта фантастическая пьеса (подзаголовок «Сон в трех действиях с прологом и эпилогом»), одновременно являющаяся злой сатирой на мир капитализма, была переведена на английский язык и с успехом шла на Бродвее.

В 1935 году «Бронкс-экспресс» был поставлен в Берлине силами еврейского культурного общества «Юдишер Культурбунд» (*Judischer Kulturbund*), действовавшего в нацистской Германии в 1933–1938 годах. Немецкий театральный художник Хайнц Конделл взял за основу своего оформления дизайн Бориса Аронсона³².

Вклад Аронсона в создание спектакля оказался столь значителен, что он даже был заявлен в программе не только как художник, но и как сорежиссер. И если некоторые обозреватели отзывались о его оформлении с похвалой, нашлись и те, кто его критиковал. Фрэнк Рич пишет: «Идишская пресса была недовольна работой Аронсона и тем, что его имя заявлено как имя сорежиссера». Далее Рич приводит цитату, посвященную Аронсону, не указывая имени автора: «Он слишком агрессивен, он чересчур вмешивается в работу режиссера, его декорации “режиссируют” актеров». Так, поясняет Рич,

...писал один критик, которого поддержал, среди прочих, влиятельный автор Абрам Каган (редактор еврейской газеты Форвертс. — К. Г.). Впервые в еврейском театре, — продолжает развивать свою мысль Рич, — сценография оказывала столь большое влияние, и Аронсона упрекали в том, что он вышел за границы, отведенные для театрального художника³³.

Еврейский художественный театр

В 1926–1930 годах Борис Аронсон сотрудничал с актером, продюсером и режиссером Морисом Шварцем (1889–1960). Шварц родился в селе Седиков в Галиции (в то время часть Австро-Венгрии, ныне Львовская область Украины), эмигрировал в США в 1902 году. В юношеском возрасте увлекся театром, несколько лет выступал в составе еврейских групп, гастролировавших по городам Америки. В 1910–1913 годах снимался в немых кинофильмах. В 1913 году Шварц начал выступать в Нью-Йорке в театре Давида Кесслера.

Шварц был вдумчивым режиссером, который презирал «шунд» и стремился представить еврейским зрителям серьезную драматургию, в том числе европейскую. Недовольный уровнем пьес еврейских театров, в 1918 году Шварц основал Еврейский художественный театр (*Yiddish Art Theatre*), спектакли которого шли на еврейском

Бродвее — в здании Ирвинг Плейс-театра на Второй авеню. Морис Шварц даже заслужил прозвище «Мистер Вторая авеню». Кроме того, его называли «еврейским Станиславским», а его театр — «Меккой еврейской сцены». Шварц вошел в историю как один из величайших актеров американской еврейской сцены. Еврейский художественный театр просуществовал более тридцати лет, за это время в его репертуар входило свыше 150 пьес. Все эти годы Шварц продолжал играть в своем театре. Среди его наиболее известных работ — роли короля Лира и Шейлока в произведениях Шекспира, Луки в пьесе «На дне» М. Горького, Освальда в «Привидениях» Г. Ибсена. В 1930-е годы Шварц появлялся в спектаклях на Бродвее (он сам выступал в роли продюсера и режиссера этих постановок). Периодически он снимался в кино, в том числе в 1926 году в кинодраме «Разбитые сердца», в 1939 году в роли Тевье-молочника в фильме «Тевье», в 1943 году в картине «Миссия в Москву», в 1953 году в фильмах «Саломея» и «Рабы Вавилона». Театр Шварца гастролировал по всему миру — по городам Северной и Южной Америки, Европы, Израиля и Южной Африки.

Среди поклонников таланта Шварца был адвокат Луис Натаниэль Яффе (1883–1944). Выходец из Российской империи, Яффе эмигрировал в США в 1899 году. Получив степень юриста в Нью-Йоркском университете и нью-йоркскую адвокатскую лицензию, Яффе открыл адвокатскую практику в Бруклине и со временем стал, благодаря сотрудничеству с культурными, религиозными и благотворительными организациями еврейской общины, одним из гражданских лидеров.

В мае 1925 года Яффе обнаружил грандиозный план строительства на Второй авеню нового здания для Еврейского художественного театра. Для работы над проектом Яффе пригласил архитектора Гаррисона Вайзмана. В 1926 году театр был готов. Трехэтажное здание (с улицы, благодаря высоким окнам, оно кажется двухэтажным) напоминало синагогу и было выдержано в маританском стиле. Внутри располагался просторный зрительный зал на 1250 мест, а также помещения, предназначенные для магазинов, офисов и театральной школы Шварца. Строгий экстерьер здания контрастировал с его роскошным интерьером, который газета *Нью-Йорк Сан* назвала «красочной фантазией серебряного, голубого, розового, золотого и кремowego», а также указала, что «восточная красота интерьера стоит визита»³⁴. Большая люстра по сей день освещает позолоченный куполообразный потолок зрительного зала, украшенный медальоном в виде звезды Давида. К сожалению, конфликты, возникшие между Шварцем и Яффе, привели к тому, что труппа выступала в этом прекрасном

доме всего два сезона, после чего Шварцу пришлось арендовать другое помещение. Здание многократно меняло владельцев и предназначение. В настоящее время там расположен кинотеатр.

«Десятая заповедь»

Борису Аронсону посчастливилось получить от Мориса Шварца приглашение оформить музыкальную комедию «Десятая заповедь» А. Гольдфадена. После небольшого театра на окраине Бронкса Аронсон оказался в театре на еврейском Бродвее и начал сотрудничать с одним из самых прославленных еврейских режиссеров Нью-Йорка.

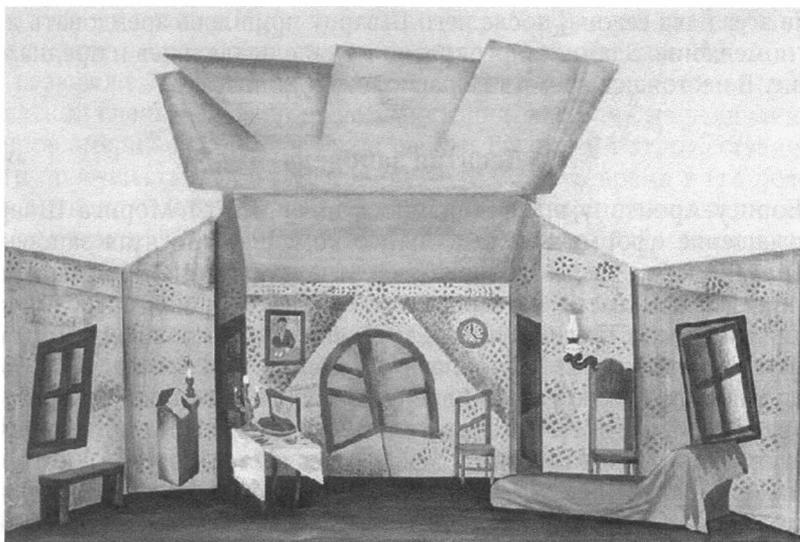
Премьера комедии состоялась 11 ноября 1926 года. Это была первая постановка, которую Еврейский художественный театр показал на сцене своего нового дома, поэтому Шварц поставил спектакль с огромным размахом. Громоздкая «Десятая заповедь», которую называли «еврейским “Фаустом”», шла несколько часов с более чем двадцатью переменами декораций. В спектакле участвовало множество действующих лиц, для которых Аронсон выполнил около трехсот эскизов костюмов. Сам Шварц исполнял восемь ролей, одна из них была женская.

Красочные костюмы и маски соединяли в себе скульптурные элементы и элементы гротеска: на некоторых лицах было по три глаза и два носа или свечи вместо бороды, другие выглядели как шкатулка с табаком или пучок редиски³⁵.

Гольдфаден написал свою фантазмагорию на тему заповеди «Не пожелай жены ближнего своего». В прологе пьесы встречаются два ангела, ангел добрых побуждений Иезер-Тов и ангел злых побуждений Ахитофель, который заявляет, что он совершит с пути истинного хасида Переца из Немирова, человека богатого и добродетельного.

Первое действие начинается сценой в доме Переца в пятницу вечером. После службы в синагоге Перец приводит в дом незнакомца, это неузнанный Иезер-Тов. После сытного ужина ангел задремал. А тем временем Перец тоскует о Матильде, жене своего берлинского партнера по торговым делам Людвига. Жизнерадостная Матильда — полная противоположность Фрумы, строгой благочестивой жены Переца.

Аронсон построил на сцене целый дом Переца, напоминавший дома на ранних картинах Шагала. Сперва зрители видели на сцене бревенчатый фасад дома с двумя покосившимися окошками, двумя боковыми пристройками и трубой на крыше. Внезапно крыша, как



*Б. Аронсон. «Десятая заповедь» А. Гольдфадена. Сцена Дом Переца.
1926*



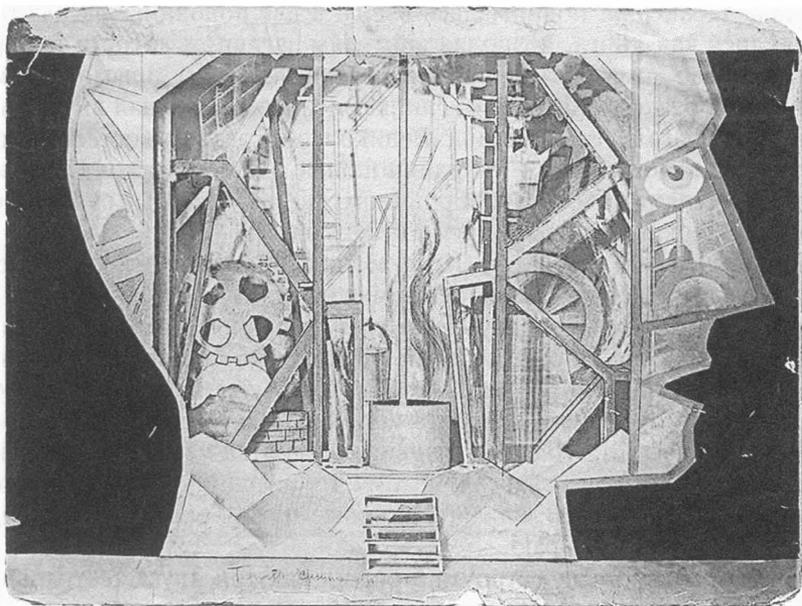
*Б. Аронсон. «Десятая заповедь» А. Гольдфадена.
Эскизы костюмов двух хасидов. 1926*

крышка табакерки, поднималась вверх, а две половины фасада раскрывались как книга, позволяя зрителям заглянуть в гости к Перецу. Интерьер дома с его накренившимися окнами, старыми обоями, стульями с резко скошенными спинками тоже напоминал внутреннее убранство шагаловских жилищ. Великолепны эскизы костюмов двух хасидов для этой сцены — их длиннополые одеяния состоят из ткани разных оттенков лилового и кирпичного цветов, а желтые рукава и белые чулки покрыты вязью еврейского алфавита.

Пользуясь тем, что Иезер-Това сморил сон, Ахитофель переносил Переца в дом Людвиг. Согласно замыслу художника, это был целый средневековый замок с двумя круглыми башнями, соединенными центральной аркой, с балюстрадой с похожими на шипы балясинами и двумя шпилями по бокам. Оказывается, Людвиг был безнадежно влюблен во Фруму. Злой ангел обманом внушает Матильде и Фруме, что они овдовели, и Перец с Людвигом женятся на своих любимых, но это не приносит им счастья, потому что женщины тоскуют о своих «покойных» мужьях. В итоге нечестивые мужья оказываются в аду, а их верные жены — в раю.

Сцену рая Аронсон остроумно решил как три яруса театральных лож. Находившиеся в них актеры изображали зрителей, а настоящие зрители как бы видели свое отражение. Сцена в раю включала балетный номер (ироничный балет был поставлен на современный лад в духе чарльстона) в хореографии российского и американского танцовщика и балетмейстера Михаила Фокина (1880–1942).

Больше всего воображение зрителей поражала сцена в аду. Аронсон пропел в ней настоящий гимн конструктивизму. Во всю высоту и почти всю ширину сцены он выстроил условный геометрический профиль человеческой головы, установленный на невысокой платформе-подмостках. Лицо было искажено страдальческой гримасой. Эта гигантская, раскаленная докрасна голова представляла собой театр в театре. Затылок слева, а также лоб, нос, глаз, рот и подбородок справа, написанные на холсте, служили боковыми кулисами. Черты лица были составлены из комбинации треугольников, трапеций и полукружий. Внутренность головы была открыта взору и являла небольшую сцену, заполненную зигзагами пожарных лестниц, которыми обычно опутаны старые многоквартирные дома Нью-Йорка. Задник, расписанный в виде переплетения строительных лесов, создавал иллюзию стройки или завода, уходящих в бесконечность. Центр головы пронизывал шест. Два десятка актеров в масках, изображающих демонов, постоянно взбиравшихся и спускавшихся по лестницам, и то и дело скользящих вниз по шесту, создавали впечатление перенаселенного ада.



Б. Аронсон. «Десятая заповедь» А. Гольдфадена. Сцена Ада.
1926

В целом, голова-сцена оказывалась своеобразным противовесом раю с его театральными ярусами. Если, по Шекспиру, весь мир — театр, то Аронсон иронически подчеркивал игровую природу рая и ада.

На авансцене Ахитофель назначал наказания грешникам. Когда перед ним представляли Перец и Людвиг, Ахитофель понимал, что благодаря благочестивости их жен он проиграл. Иезер-Тов отправлял воссоединившиеся пары назад на землю.

Рецензии на «Десятую заповедь» появились во всех ведущих англоязычных газетах Нью-Йорка. «Спектакль представляет собой особый интерес благодаря сценографии <...>. Декорации и костюмы — самые смелые эксперименты, представленные в нынешнем сезоне», — писал критик Джон Мейсон Браун в ежемесячном журнале *Театральные искусства* (*Theatre Arts Monthly*)³⁶.

Так Аронсон оказался в центре внимания американских критиков, которых настолько покорило его творчество, что в декабре 1927 года они организовали его персональную выставку. Организаторами выставки стали театральные критики Кеннет Макгован, Эдит Айзек и Джон Мейсон Браун из журнала *Театральные искусства*, Джей Брукс

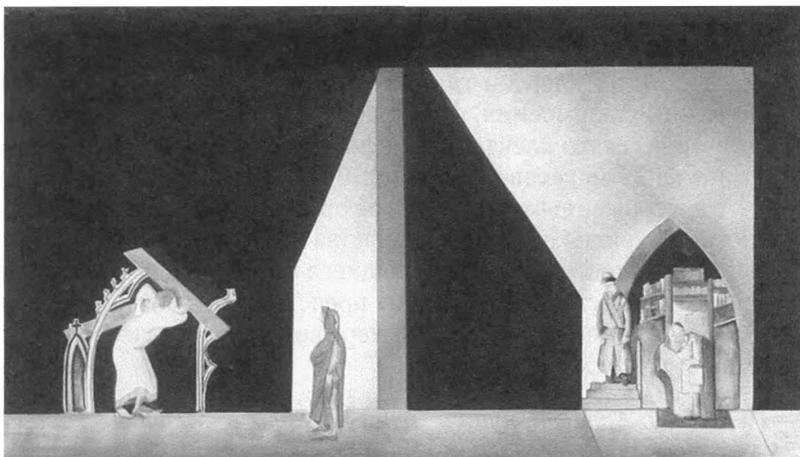
Аткинсон из газеты *Нью-Йорк Таймс*, а также критик Шелдон Чейни, сценограф Клеон Трокмортон и сам Морис Шварц.

В экспозиции в Андерсон-галерее были представлены эскизы сценографического оформления, фотографии декораций и эскизы свыше ста костюмов к девяти спектаклям, оформленным Аронсоном в Нью-Йорке, а также 25 макетов декораций. Выставку сопровождал выпуск каталога, с восторженными статьями ее организаторов. Браун отмечал, что сценограф «увидел подоплеку уродства оголенных стальных ребер, пронизывающих постоянно изменяющиеся небеса Манхеттена, и ощутил мощь и стойкость, которую они представляют. Он смог увидеть их как символы времени, и в полной мере воплотить их символическое содержание в театре»³⁷.

В 1926 году Аронсон начал сотрудничать с Морисом Шварцем, и на протяжении следующих четырёх лет оформил для Еврейского художественного театра девять постановок. Самой выдающейся из них была «Десятая заповедь», — пишет в своей книге, посвященной еврейским театрам Нью-Йорка, Эдна Нашон. — Этот спектакль оказался самой роскошной, модернистской, экстравагантной постановкой, когда-либо осуществленной на еврейской американской сцене. В ней приняли участие более семидесяти актеров. Главной концепцией стало создание театрального карнавала, свободного от рамок реализма... Критики, преданные старой реалистической школе, были недовольны. Другие воспевали спектакль как грандиозное вступление еврейского театра в эпоху современности. Однако постановка не заинтересовала публику и вскоре (уже в конце декабря 1927 года. — К. Г.) была заменена традиционной пьесой»³⁸.

«Скрипач Степеню» и другие постановки 1927–1930 годов

В 1927 году Борис Аронсон оформил в Еврейском художественном театре спектакли «Человеческая пыль» и «Йоше-музыкант» по пьесам О. Дымова. Для Художественного кружка (*Art Circle*) художник не только выполнил декорации и костюмы к мюзиклу «Трагедия из ничего» М. Надира, но и выступил в качестве режиссера. Декорации к «Трагедии из ничего» были предельно упрощены. На сцене на фоне черного задника были симметрично установлены по три высокие тонкие светлые рамы, срезанные по вертикали под разными углами. Эти пустые рамы были соединены петлями, представляя собой как бы две прозрачные ширмы из трех створок каждая.



Б. Аронсон. «Голем» Г. Лейвика.
Еврейский художественный театр, 1929

Так же, как и «Трагедию из ничего», лаконичность строгих геометрических форм отличала оформление спектакля «Голем» Г. Лейвика 1929 года для Еврейского художественного театра, оставшегося, увы, неосуществленным. Своим минимализмом пустые рамы «Трагедии» и две сходящиеся под углом стены «Голема» напоминают композиции Малевича, в которых ритмически зарифмованы всего два-три элемента.

На этом фоне неожиданным стало оформление Аронсоном спектакля «Еврей Зюсс» Л. Фейхтвангера в постановке Мориса Шварца. Премьера состоялась 18 октября 1929 года. На сцене — изящные декорации дворца, в которых можно было бы сыграть оперетту.

В комедии «Ангелы на земле» Ч. Готтесфельда Морис Шварц и Борис Аронсон вновь обратились к теме рая и ада. Ад уже не тот, что прежде. После проведенных реформ грешники от души наслаждаются своим посмертным существованием. Особый интерес представляет эскиз к сцене «Концертный зал в небесном аду». Многочисленные шесты устремляются ввысь. Там и сям разбросаны кудрявые облачка. Горизонтальные гряды облаков формируют ряды сидений для грешников-зрителей. Сидящие спиной к зрителям грешники смотрят на сцену (здесь снова, как и в «Десятой заповеди», возникает тема театра в театре). Задник адской сцены расписан в виде кирпичной стены, в центре которой проделано круглое окно, куда заглядывают глаз. Этот эскиз примечателен тем, что, хотя ритмы шестов еще

могут напоминать о конструктивизме, гигантский глаз, заглядывающий в зрительный зал сквозь круглое окно, несомненно, привносит в оформление сильный элемент сюрреализма. Премьера «Ангелов на земле» состоялась 3 декабря 1929 года.

Пожалуй, самой любимой работой Аронсона в Еврейском художественном театре стала инсценировка романа Шолом-Алейхема «Стемпеню». Пьесу «Скрипач Стемпеню» по мотивам романа написал Морис Шварц. Премьера прошла 6 марта 1929 года. Спектакль пользовался у зрителей большим успехом.

Несмотря на все ограничения и недостаток тонкости, у Шварца было великолепное чувство театра, и он позволял мне делать то, что я хочу — он давал мне много замечательных шансов, — вспоминал Борис Аронсон. — Иногда он делал удивительные театральные вещи. Его инсценировка «Скрипач Стемпеню» Шолом-Алейхема была тем типом пьесы, которые получались у него очень хорошо, благодаря сочетанию сентиментальности, подлинного юмора и пафоса. Актерская игра, режиссура и сценография были нераздельны. Никогда прежде или после он не достигал подобного единства. В большинстве других его спектаклей, либо сценография была слишком сильной, либо режиссура слишком слабой, или пьеса была такой, которая не нуждалась в его интерпретации, или актеры играли в разных манерах³⁹.

Роман классика еврейской литературы и пьеса Шварца посвящены истории скрипача Стемпеню. Талантливого музыканта наперебой приглашают на свадьбы, он путешествует из штетла в штетл, пока дома его ждет жадная до денег жена. На одной из свадеб Стемпеню встречает Рохеле, и между ними вспыхивает любовь. Однако Рохеле замужем. И хотя у нее никчемный муж, после внутренней борьбы она решает покориться чувству долга, сберечь свою репутацию и остаться с мужем. А музыка Стемпеню с тех пор становится еще более проникновенной и берущей за душу.

Впервые в истории еврейского театра в оформлении спектакля был задействован поворотный круг⁴⁰. Благодаря этому не приходилось закрывать занавес для перемены декораций. Пока на половине круга разыгрывалась одна из сцен, на второй половине круга, невидимой в это время для зрителей, менялись декорации. Круг вращался, являя разные интерьеры и сцену на улице. Комнаты были оформлены упрощенно, напоминая убранство жилища Переца из «Десятой заповеди» и, опять-таки, интерьеры с картин Шагала. В одной из сцен стены украшали обои с утрированно крупными цветами. На стене красовалось зеркало

в раме, на поверхности которого Аронсон остроумно изобразил отражение «четвертой стены» — невидимой зрителям воображаемой части комнаты. В зеркале резко накренились угол комнаты, окно и диван.

В «Скрипаче Степнею» у Шварца соединились традиционная но-стальгия, типичная для нью-йоркского этнического театра, с духом стилизованного модернистского дизайна... Фотографии сцен из спектакля демонстрируют утрированную экспрессионистическую природу грима и костюмов, что было характерным для постановок еврейских театров. Декорации Аронсона к «Степнею» воспроизводят в стиле экспрессионизма бедные, обшарпанные интерьеры шетлов с покосившимися под разными углами стенами, — отмечает Джошуа Уолден⁴¹.

Последней совместной постановкой Мориса Шварца и Бориса Аронсона стали «Блуждающие звезды». Инсценировку по роману Шолом-Алейхема написал сам Шварц. Премьера спектакля состоялась 23 января 1930 года.

Еврейский рабочий театр

Как уже упоминалось выше, вторая «золотая эпоха» американского еврейского театра пришлось на 1920-е годы. Она включила в себя как достижения традиционного еврейского театра, такого как Еврейский художественный театр Мориса Шварца, так и бурное развитие еврейского пролетарского театра, произошедшее под влиянием революционных событий в России.



Б. Аронсон. Обложка журнала Дер Хаммер (Молот). Ноябрь, 1927

Борису Аронсону довелось не только выполнить обложку для ноябрьского номера за 1927 год для ежемесячного идишского журнала для рабочих *Дер Хаммер* (*Молот*), проникнутого коммунистическими идеями, но и оформлять постановки для еврейского рабочего театра Артеф (*Artef* или *ARTEF* — аббревиатура от *Arbeiter Teater Farband*, англ. *Workers' Theatre Union*; Рабочий театральный Союз), существовавшего в Нью-Йорке в 1925–1940 годах.

Артеф начинался как театральная студия для рабочих. «В 1925 году Артеф арендовал офис в Юнион-Сквер, сердце радикальной жизни Нью-Йорка, и начал сбор средств. В обращениях к общине члены группы призывали евреев Нью-Йорка «забросить устаревшие идиллии, хасидские легенды и сказки», — указывает Стефан Канфер⁴². Джошуа Полстер продолжает:

В сезоне 1927–1928 годов студия Артеф представила для публики несколько постановок. Несмотря на небольшой бюджет и любительский уровень игры студийцев, постановки пользовались огромной популярностью. Представления давались в таких известных местах как Мэдисон-Сквер-гарден для аудитории в 15–20 тысяч человек, и в Карнеги-холле для двухтысячной аудитории⁴³.

Дебютная постановка, которая собрала двадцать тысяч зрителей, называлась «Массовое представление и балет русской революции». «Под руководством своего учителя, классического танцовщика и русского эмигранта Михаила Фокина, — описывает постановку Канфер, — труппа изображала страдающую под гнетом царизма нацию, восстание и новую прекрасную жизнь под руководством большевиков»⁴⁴.

Из любительской студии Артеф вскоре превратился в один из ведущих американских еврейских театров, который с 1934 года давал представления на Бродвее.

Аронсон работал в связанном с коммунистами театре Артеф, — указывает Эдна Нашон, — оформив там массовый праздник «Красный, желтый и черный» (Мэдисон-Сквер-гарден, 1928), танцевальное представление «Лег Боймер» (1929) и футуристическую пьесу С. Годинера «Джим Куперкоп» (1930), в которой действовал робот, созданный американским капитализмом⁴⁵.

Особенно интересна сценография Аронсона к спектаклю «Джим Куперкоп» («Джим Медная голова» по пьесе советского еврейского писателя Самуила Годинера (1892–1941)). Аронсон не стал создавать строго реалистические декорации. Например, кабинет условно намечен всего двумя отдельными стенами и книжным стеллажом. Не предложил он также и типичную конструктивистскую комбинацию кубов и конусов, лестниц и платформ. Вместо этого художник вписал кабинет в ландшафт большого города. В центре сцены возвышался небоскреб, силуэт которого напоминал очертания Крайслер-билдинга. Крайслер-билдинг был одним из новейших небоскребов Нью-Йорка, его строительство завершилось в мае 1930 года (премьера «Джима Куперкопа»

состоялась в октябре того же года). Он построен в стиле ар деко, популярном в американской архитектуре в 1925–1940 годах. Оформление сцены создавали вертикали многоэтажных домов и подъемных кранов, терявшихся в высоте. В лаконичности оформления, в четком ритме плоскостей и вертикалей ощущалось дыхание конструктивизма, однако художник отказался от абстрактного геометризма постановок Унзер-театра. Аронсону удалось воссоздать дух огромного города, дух новых веяний в архитектуре.

Декорации Аронсона к «Куперкопу» удостоились множества похвал за то, что ему удалось воплотить душу и ритм индустриализации и современного города, которые вдохновляли русский авангард и нашли дальнейшее продолжение в творчестве художника⁴⁶.

Две постановки того сезона (сезон 1930–1931 годов. — К. Г.) продемонстрировали необычайный полет воображения: «Джим Куперкоп» и «Бриллианты», — пишет Стефан Канфер. — В центре первой пьесы была механическая фигура (Медная голова), созданная, чтобы заменить живых рабочих. Неожиданно робот примыкал к радикалам и помогал им прогнать хозяев. «Джим» был амальгамой Франкенштейна, средневековой идишской легенды о Големе — гигантском существе, созданном раввинами, чтобы защитить евреев, и постулатов Карла Маркса. История разворачивалась в Америке, похожей на преисподнюю. Строгие футуристические декорации Аронсона воссоздавали гнетущую атмосферу фильма Фрица Ланга «Метрополис» (1927)... «Куперкоп» быстро завоевал преданных поклонников, которые заполняли театр, часто потеснив простых рабочих, для которых этот спектакль предназначался⁴⁷.

Валерий Хохман подвел итоги сотрудничества Бориса Аронсона с театром Артеф:

До конца 1980-х годов сами художники и биографы старались «подчищать» биографии и минимизировать связи с левыми политическими организациями или рабочим театром, несмотря на то, что многие художники и интеллектуалы в 1920–1930-х годах декларировали свою принадлежность к левой идеологии, даже к коммунизму, черпая вдохновение в области искусства у Советского Союза. В книге «Борис Аронсон» Фрэнк Рич и Лиза Аронсон утверждают, что творчество Аронсона было аполитично. Несколько раз они напоминают, что Аронсон восхищался работой Мейерхольда, но подчеркивают, что он был недоволен его политической ангажированностью. Разумеется, работа Аронсона в Камерном театре заставляет предположить, что

он больше интересовался искусством, чем политикой, однако его деятельность в качестве сценографа и члена совета Артеф — организации, которую поддерживала американская компартия и другие ультра-левые организации — демонстрирует его вовлеченность в политические дебаты в Америке 1930-х годов. Артеф был одной из многих левых организаций, которая ориентировалась на Советский Союз в развитии художественного и политического театра в США. Не все члены Артефа были радикально настроены, но они не могли не отдавать себе отчета в политической природе объединения. Как член совета и сценограф ранней поры организации, Аронсон помог театру Артефа в его стремлении быть революционным в искусстве и политике. В отличие от Еврейского художественного театра Мориса Шварца, Артеф мечтал создавать пролетарскую культуру и инновационное искусство. Аронсон внес свой вклад в эстетику этого влиятельного театра⁴⁸.

На исходе 1940-х годов еврейский Бродвей канул в прошлое. Деятельность рабочих еврейских театров, в том числе Артефа, прекратилась еще раньше, в 1940 году, после подписания пакта Молотова — Риббентропа. Сотрудничество Советского Союза, на который левые еврейские радикалы возлагали столько надежд, с Гитлером нанесло сокрушительный удар их деятельности.

Прошлое и будущее

Еще в 1927 году Борису Аронсону довелось оформить первый спектакль на английском языке, который назывался «2×2=5» по пьесе Густава Вида, в постановке Эгона Бречера для Гражданского репертуарного театра (*Civic Repertory Theatre*).

Несмотря на единственный опыт этой постановки, он (Борис Аронсон. — К. Г.) знал, что должен переключиться на «американскую волну», чтобы избежать «геттоизации» еврейского театра, — подчеркивает Фрэнк Рич⁴⁹.

Далее он цитирует самого Аронсона:

Эмиграция европейских евреев замедлилась. Молодые поколения начали ассимилироваться, и эта реальность сказывалась на всех этнических театрах. Морис Шварц обращался к зрителям за финансовой помощью, иногда прямо в середине спектакля. Я рвался работать в англоязычном театре. Я находился на гораздо более высоком уровне, чем идишский театр с его опереттами и мелодрамами.

Увлеченный желанием завоевать себе имя за пределами Нижнего Ист-Сайда, Аронсон решил полностью уйти из еврейского театра, несмотря на то, что его пока не ждала работа другом театре, — ука- зывает Рич⁵⁰.

Дав себе слово уйти из еврейского театра, Аронсон его выполнил, хотя для этого ему пришлось два года перебиваться без любимой театральной работы — на дворе стояла Великая депрессия. Начиная с 1932 года, Аронсон работал только в англоязычных театрах. Впереди его ждали десятилетия успешной карьеры сценографа, известность и признание в театральном мире. Но это не значит, что он навсегда расстался с еврейской темой. Например, в 1955 году он оформил спектакль «Дневник Анны Франк». А одной из его самых известных работ стала сценография к мюзиклу «Скрипач на крыше» (1964). За эту работу Аронсон был номинирован на театральную премию «Тони». «Скрипач на крыше» вошел в список самых популярных бродвейских мюзиклов — всего было дано 3242 представления. Позднее мюзикл восстанавливали на Бродвее в 1976, 1981, 1990, 2004 и 2015 годах.

Хотя история еврейского театра в США как массового явления насчитывает немногим более столетия, она не забыта. Об этой эпохе пишут книги, ей посвящают экспозиции. Не забыт также вклад в еврейский театр Бориса Аронсона. Так, парижская галерея «Минотавр» (*La Galerie Le Minotaure*) не раз организовывала экспозиции театральных эскизов Бориса Аронсона, созданных в период его работы в американском еврейском театре. Весной и летом 2010 года в тель-авивском отделении «Минотавра» прошла выставка «Борис Аронсон и авангардный еврейский театр 1923–1931 годов». В апреле-июне 2013 года в «Минотавре» подготовили экспозицию «Борис Аронсон и эскизы декораций и костюмов авангардного еврейского театра: Киев 1917 — Нью-Йорк 1929» (кроме эскизов Аронсона, были представлены работы других театральных художников, включая А. Экстер). Эта коллекция работ была показана в лондонской художественной галерее «Бен Ури». А в ноябре-декабре 2015 года «Минотавр» представил в нью-йоркской галерее «Валлуа Америка» (*Vallois America*) выставку «Из Бронкса на Бродвей: Борис Аронсон и идишской театр».

С марта по август 2016 года в Городском музее Нью-Йорка (*Museum of the City of New York*) проходила выставка «Идишский театр Нью-Йорка: от Бауэри до Бродвея». В один из разделов выставки вошли эскизы костюмов и декораций Бориса Аронсона. Имя сценографа навсегда вписано не только в историю американской сценографии в целом, но и в историю американского еврейского театра.

Примечания

¹ *Дымищиц Валерий*. Мани Лейб. Нежин // Новое литературное обозрение. 2010. № 102. [Электронный ресурс.] <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/102/du15-pr.html> (дата обращения: 07.03.2017).

² Там же.

³ *Казовский Гиллель*. Феномен Культур-Лиги // Обозреватель. 2007. № 23 (162). Дек. [Электронный ресурс.] http://www.jewukr.org/observer/eo2003/page_show_ru.php?id=2270 (дата обращения: 07.03.2017).

⁴ Там же.

⁵ *Казовский Г.* Борис Аронсон. «Организовать хаос современности» // Зеркало. 2010. № 35–36. [Электронный ресурс.] <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2010/35/23ka.html> (дата обращения: 07.03.2017).

⁶ Сведения о студии А. Экстер здесь и далее даны по статье: *Коваленко Г. Ф.* Александра Экстер и ее студия (Киев, 1918) // Русское искусство — XX век. Исследования и публикации. М., 2007. С. 105–114. Подробнее о Б. Аронсоне и А. Экстер см.: *Kovalenko, G. Boris Aronson et Alexandra Exter*. Paris: Le Minotaure, 2010.

⁷ Подробнее см.: *Коваленко Г. Ф.* Бронислава Нижинская и Александра Экстер // Вопросы театра. 2014. № 3–4. С. 293–322. См. также: http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/2014_3-4_293-322_kovalenko.pdf (дата обращения: 07.03.2017).

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ *Коваленко Г.* Бронислава Нижинская и Александра Экстер. С. 397. Подробнее см.: *Коваленко Г.* Александра Экстер: в 2 т. Т. 1. М., 2010.

¹¹ *Казовский Г.* Борис Аронсон. «Организовать хаос современности».

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ *Rich, Frank, Aronson, Lisa*. The Theatre Art of Boris Aronson. New York, 1987.

¹⁵ *Ibid.* P. 9.

¹⁶ *Казовский Г.* Борис Аронсон. «Организовать хаос современности».

¹⁷ *Sorin, Gerald*. Yiddish Theater in New York. [Электронный ресурс.] <http://www.myjewishlearning.com/article/yiddish-theatre-in-new-york/> (дата обращения: 04.07.2017).

¹⁸ *Nahshon, Edna*. The Golden Epoch of Yiddish Theatre in America: A Brief Historical Overview. [Электронный ресурс.] <http://www.museumofyiddishtheater.org/the-history-of-yiddish-theater.html> (дата обращения: 07.03.2017).

¹⁹ *Shockley, Jay*. The Lower East Side and Yiddish Theater in New York City. [Электронный ресурс.] <http://s-media.nyc.gov/agencies/lpc/lp/1764.pdf> (дата обращения: 07.03.2017).

²⁰ *Sandrow, Nahma*. Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theater. Syracuse, 1996. P. 72.

²¹ *Ibid.* P. 78.

²² *Seigel, Amanda*. The Yiddish Broadway and Beyond. Published by New York Public Library. March 18, 2014. [Электронный ресурс.] <https://www.nypl.org/blog/2014/03/18/yiddish-broadway-and-beyond> (дата обращения: 07.03.2017).

²³ О еврейском театре в США см. также: *Хазан В., Лемстер М.* Сионист с театральным шармом (Штрихи к портрету Иешуа Гордона, или страницы из истории идишского театра в США) // РЕВА. Кн. 9 / Ред.-сост. Э. Зальцберг. Торонто; СПб.: ИД «Гиперион», 2014. С. 201–221; *Зальцберг Э.* Мемуары Якова Адлера // РЕВА. Кн. 10 / Ред.-сост. Э. Зальцберг. Торонто; СПб.: ИД «Гиперион», 2015. С. 139–169; *Грин Дж.* Молли Пикон // РЕВА. Кн. 11 / Ред.-сост. Э. Зальцберг. Торонто; СПб.: ИД «Гиперион», 2015. С. 168–195; *Зальцберг Э.* Джозеф Булоф и Люба Кадисон – последние могикиане еврейского театра // РЕВА. Кн. 12 / Ред.-сост. Э. Зальцберг. Торонто; СПб.: ИД «Гиперион», 2015. С. 232–251. *Примеч. ред.-сост.*

²⁴ *Sorin, G.* The Theatre Art of Boris Aronson.

²⁵ *Nahshon, E.* The Golden Epoch of Yiddish Theatre in America.

²⁶ Еврейский театр в США и Канаде. Краткая еврейская энциклопедия (КЕЭ). Иерусалим, 1996. Т. 8. Кол. 823–854. [Электронный ресурс.] <http://www.eleven.co.il/article/15842#04>.

²⁷ *Fowler, Douglas.* Perelman and the Tradition On Falling Out of Fashion. In the Book: S. J. Perelman: Critical Essays. Oxfordshire, 1992. P. 250.

²⁸ *Rich, F., Aronson, L.* The Theatre Art of Boris Aronson. P. 31–33.

²⁹ *Казовский Г.* Борис Аронсон. «Организовать хаос современности».

³⁰ *Rich, F., Aronson, L.* The Theatre Art of Boris Aronson. P. 9–10.

³¹ *Ibid.* P. 31.

³² *Bernstein, Roslyn.* Review: From the Bowery to Broadway. Tikkun Magazine. March 22, 2016. [Электронный ресурс.] <http://www.tikkun.org/nextgen/from-the-bowery-to-broadway> (дата обращения: 07.03.2017).

³³ *Rich, F., Aronson, L.* The Theatre Art of Boris Aronson. P. 36.

³⁴ Цит. по: *Miller, Tom.* The 1926 Yiddish Art Theatre. [Электронный ресурс.] <http://daytoninmanhattan.blogspot.com/2013/05/the-1926-yiddish-art-theatre-181-2nd.html> (дата обращения: 07.03.2017).

³⁵ *Nachshon, Edna.* New York's Yiddish Theater: From the Bowery to Broadway. New York, 2016. P. 160.

³⁶ Цит. по: *Rich, F., Aronson, L.* The Theatre Art of Boris Aronson. P. 41.

³⁷ *Ibid.* P. 12.

³⁸ *Nachshon, Edna.* New York's Yiddish Theater: From the Bowery to Broadway. P. 160.

³⁹ Цит. по: *Rich, F., Aronson, L.* The Theatre Art of Boris Aronson. P. 46.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Walden, Joshua.* The 'Yidishe Paganini': Sholem Aleichem's Stempenyu, the Music of Yiddish Theatre and the Character of the Shtetl Fiddler // Journal of the Royal Musical Association. 2014. Vol. 139. Issue 1. P. 107.

⁴² *Kanfer, Stefan.* Stardust Lost: The Triumph, Tragedy, and Meshugas of the Yiddish Theater in America. New York, 2009. P. 155.

⁴³ *Polster, Joshua*. A New approach to Revolution. To Have or Have Not: Essays on Commerce and Capital in Modernist Theatre. Jefferson, NC, 2011. P. 163.

⁴⁴ *Kanfer, S.* Stardust Lost... P. 156.

⁴⁵ *Nahshon, E.* New York's Yiddish Theater: From the Bowery to Broadway. P. 158.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ *Kanfer, S.* Stardust Lost... P. 159.

⁴⁸ *Hohman, Valleri, J.* Russian Culture and Theatrical Performance in America, 1891–1933. New York, 2011. P. 128.

⁴⁹ *Rich, F., Aronson, L.* The Theatre Art of Boris Aronson. P. 13.

⁵⁰ Ibid.

Российские еврей-художники в США

В. Телицын (Москва)

I. «Композиции нашего соотечественника...» (Альберт Абрамович)

Альберт Абрамович родился 24 января 1879 года в Риге¹, губернском центре Лифляндии, входившей в состав Российской империи. Однако, несмотря на «русское подданство», русский язык стал официальным языком делопроизводства в городе лишь в 1891 году.

О социальном происхождении А. Абрамовича нам ничего неизвестно, но скорее всего, средства у семьи были, так как юноше удалось пройти курсы обучения в Рижской, Киевской и Одесской школах рисования и за рубежом. Об обучении в Рижской школе сведений не сохранилось; в Киевской рисовальной школе учителем Абрамовича был известный художник и педагог Н. И. Мурашко (он же — основатель и руководитель школы), следовавший принципам «передвижников». В Одесской рисовальной школе, которой заведовал профессор Новороссийского университета А. А. Павловский², Альберт готовился к поступлению на архитектурное отделение Императорской академии художеств, куда попасть ему, однако, не удалось.

В начале 1905 года мы застаем А. Абрамовича уже во французской академии Гранд Шомьер, расположенной в Париже на Монпарнасе. Академия являлась художественной школой открытого типа, в ней не было обязательного, рассчитанного на несколько лет образовательного курса. Учащиеся могли записаться на занятия в течение нескольких месяцев, недель и даже дней, посещать студии на почасовой основе, заниматься живописью и рисунком с помощью или без помощи преподавательского состава. Особенной популярностью пользовались так называемые вечерние «Croquis Cinq minutes», во время

которых позирующая модель меняла свое положение каждые пять минут, и за это время нужно было успеть сделать ее рисунок.

Учеба в Париже многое дала А. Абрамовичу с точки зрения не только профессионализма, но и выработки собственной творческой философии.

В 1911–1913 годах он участвовал в выставках во Франции и Италии, выставлял свои работы в художественных салонах. Его картины и гравюры удостоились похвального отзыва будущего первого советского Наркома просвещения (а тогда — искусствоведа-эмигранта) А. В. Луначарского: «Отмечу Абрамовича из Риги, давшего ряд оригинальных и поэтичных в своем стилизованном и фантастическом реализме этюдов к сказкам» (о работах художника в «Осеннем салоне»; в 1913 году Альберт Абрамович был членом его жюри). «Интересны фантастические композиции нашего соотечественника Абрамовича» («Салон независимых и рисовальщиков-юмористов»)³. Известен его пейзаж того времени «Paris, la Seine à Notre-Dame» (1913), очень яркая и сочная (по гамме цветов) картина.

В 1911 году работы Абрамовича получили Гран-при на Международной выставке в Турине (Италия), были отмечены они в 1912 году и на выставках в Париже (Клиши) и Риме.

В самом конце 1913 года А. Абрамович перебрался в США (по некоторым источникам — в 1916 году). Чем был вызван переезд? Поиском новых возможностей для реализации собственных талантов, а США представлялись для этого самым удобным «плацдармом». Но первая персональная выставка прошла только в 1921 году (городской клуб в Манхэттене в Нью-Йорке). В 1920-х годах Абрамович получил известность своими гравюрами на дереве, имевшими явный социальный подтекст. В центре внимания художника оказывались бедные жители американских пригородов, которые трудились только ради «куска хлеба» без какой-то надежды на завтрашний день. Не чужды его работам и «протестные ноты» — образы человека, считающего, что он достоин большего, чем имеет в жизни.

В 1927–1929 годах Абрамович жил в Лос-Анджелесе. В этот период он создал цикл графических пейзажей города и его окрестностей — тихоокеанского побережья, в которых стремился передать схваченные впечатления и зафиксировать их с предельной искренностью и точностью.

В конце 1930-х годов художник поселился в Нью-Йорке (Бруклин).

Большинство его работ конца 1920-х — начала 1930-х годов — виды городов и сценки из городской жизни, которые несли в себе приметы социальных конфликтов, жизненных неурядиц. Черно-белые

гравюры А. Абрамовича поразительно ясно и выпукло передают контрасты жизни города «Большого яблока» — от архитектурных до социальных. Некоторые его произведения были посвящены теме человеческого одиночества, отчуждения, неустроенности в современном мире.

Социальная тематика с трудом пробивала себе место в живописи, но получила широкое распространение в газетно-журнальной графике США. В 1920–1930-е годы работы А. Абрамовича часто печатались в левой американской прессе, в частности в журналах *New Masses* («В ночлежке», 1932), *Liberator* («Демонстранты», 1933; «Улицы Нью-Йорка», 1933; «Муни», 1935) и др. Работы были социально и политически ориентированы: типажи людей из средних и низших классов в привычной для них обстановке. Жизнеспособность этого искусства питалась, с одной стороны, актуальным американским материалом, с другой — свободой в освоении и творческой переработке разнообразных художественных источников «от французской школы графики до стиля немецких сатирических журналов и экспрессионизма»⁴.

«Полевение» А. Абрамовича можно считать результатом его сотрудничества с «клубом Джона Рида» (John Reed Club) — объединением творческой интеллигенции, куда входили придерживавшиеся социалистических взглядов художники А. Рефрежье, братья Р. и М. Сойеры⁵, У. Гроппер, В. Гэг, Л. Лозовик. «Клуб» был создан в 1929 году, в самом начале «Великой депрессии», когда экономические проблемы «раскололи» американское общество на диаметрально противоположные страты. Участие в откровенно политизированном объединении было предопределено влиянием на Абрамовича событий в Советской России, занятой построением социализма. Многие представители американской интеллигенции увлеклись марксистскими идеями, воспринимая их как панацею от всех социальных бед, что отразилось на их жизни и творчестве. Свидетельством тому могут служить две выставки в Москве, в которых были представлены и работы А. Абрамовича — «Художники “Джон Рид клуба”» (1931)⁶ и «Революционное искусство Запада» (1932)⁷. Главная цель этих выставок — доказать, что и в «оплоте капитализма» сильны и влиятельны революционные идеи, которые не оставили в стороне американскую творческую интеллигенцию.

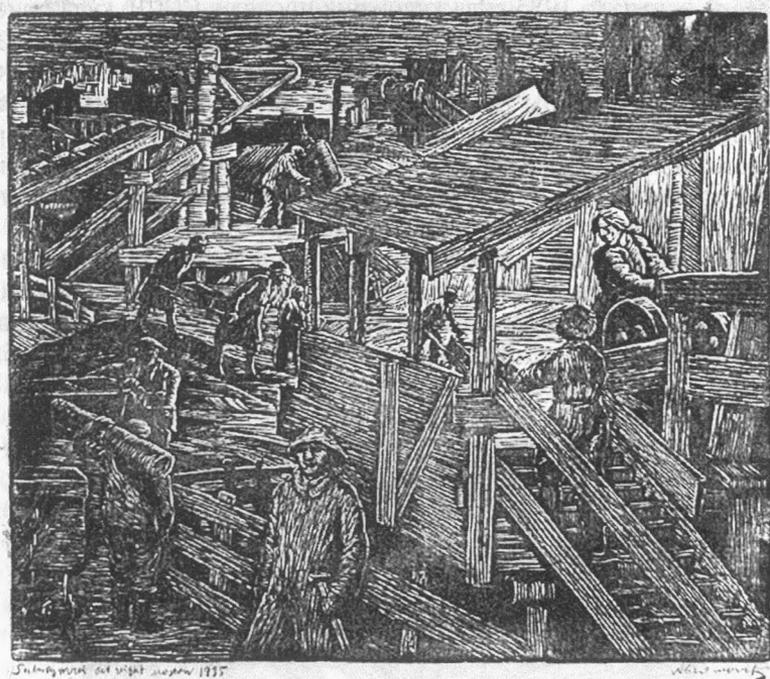
Альберт Абрамович — автор альбома гравюр «Америка сегодня», в котором отражены непосредственные наблюдения за современной американской жизнью. Город со всем многообразием типажей и определенным ритмом жизни стал для Абрамовича источником вдохновения, его поэзией.

1934-й — начало 1935 года художник провел в СССР, куда приехал как представитель «клуба Джона Рида». Его можно было часто видеть на московских стройках, на прокладке московского метро (о чем свидетельствовали гравюры так называемого «московского цикла»), в рабочих общестиях, студенческих аудиториях, коммунальных квартирах. К сожалению, А. Абрамович не оставил каких-либо воспоминаний о своем пребывании в Москве 1930-х гг., поэтому нам остается судить об этом периоде его творчества по случайным свидетельствам.

В 1934 году выставка работ Абрамовича прошла в Государственном музее нового западного искусства в Москве. Музей приобрел ряд его работ, кроме того, некоторые произведения (например, гравюра на дереве «Ночная смена на строительстве метро в Москве», 1935) были переданы Абрамовичем в дар музею⁸.



А. Абрамович. Рабочий с отбойным молотком.
Москва, 1935



А. Абрамович. Ночная работа на строительстве метро в Москве.
Гравюра на дереве, 1935

В первой половине 1935 года А. Абрамович возвращается в Соединенные Штаты, где спустя полгода участвует в Федеральном художественном проекте *Federal Art Project of the Works Progress Administration (WPA)*, организованном недавно созданным Управлением общественных работ. В разгар «Великой депрессии» правительственным распоряжением президента США Франклина Делано Рузвельта от 6 мая 1935 года был дан старт WPA — экспериментальному проекту, основная часть которого включала государственное финансирование строительства объектов инфраструктуры: общественных зданий, мостов, дорог и аэропортов. В июле этого же года под эгидой WPA был разработан «Федеральный проект номер один», целью которого являлась помощь лишившимся заработка представителям творческой интеллигенции — художникам, писателям, актерам и музыкантам⁹. Абрамовичем в рамках этой программы было создано 18 графических работ (в том числе «Несчастный случай», «Гражданская война», «Рахит», «Песня о железе», «Риверсайд», «Металлургический завод» и др.)¹⁰.



А. Абрамович. Лодки на отдыхе.
Гравюра на дереве, 1935



А. Абрамович. Металлургический завод.
Гравюра на дереве, 1937

Динамизм линий, острота характеристик, повышенная экспрессивность, богатая фантазия, обличительная направленность отличают работы А. Абрамовича этого периода.

Его профессионализм как графика был общепризнан, свидетельством тому могут служить персональные выставки в Нью-Йорке (1940), Лос-Анджелесе (1946), Чикаго (1959) и Сан-Франциско (1962). Участвовал А. Абрамович в выставках «В защиту культуры» Конгресса американских художников (1941), «Художники в войне» в нью-йоркской галерее АСА (1942) и др.¹¹ И здесь в его произведениях превалирует социальный аспект — судьба человека, стремление «вырваться» из той окружающей действительности, которая тяготила и не давала свободно развиваться человеческой натуре.

После Второй мировой войны персональные выставки А. Абрамовича проходили в Лондоне, Израиле (Художественный музей имени Хаима Атара в Эйн Хароде), Париже. Его творческий стиль в послевоенный период складывался как совокупность различных течений и направлений художественных и живописных практик.

В 1959 году работы Абрамовича выставлялись на Выставке произведений американских художников (Москва), хранящихся в фондах Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и Государственного Эрмитажа¹². Концепция экспозиции тщательно продумывалась американской стороной¹³. К началу выставки в Москве был подготовлен и издан каталог на русском языке, который бесплатно раздавался всем посетителям. Он открывался вступительной статьей «Обзор американской живописи и скульптуры последней четверти нашего века». На выставке экспонировались живопись и скульптура 50 художников и 25 скульпторов. Каждый автор был представлен одной работой, в каталоге приводилась его краткая биография¹⁴.

Серия гравюр А. Абрамовича хранится в коллекции Британского музея. Его произведения представлены в Публичной библиотеке и Музее современного искусства в Нью-Йорке, Библиотеке Конгресса в Вашингтоне, музее Виктории и Альберта в Лондоне, в ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве¹⁵.

Произведения А. Абрамовича стали своеобразной характеристикой эпохи и дали импульс для появления новых индивидуальностей в изобразительном искусстве США.

Умер Альберт Абрамович 13 июля 1963 года в Нью-Йорке¹⁶. Похоронен на кладбище Маунт Арапат.

II. «Такой художник больше никогда не повторится» (Леон Гаспар)

Жарким летом 1959 года в московском районе «Сокольники» открылась Американская промышленная выставка. Среди многочисленных посетителей, желающих посмотреть последние разработки техники, были замечены американский художник Леон Гаспар и его жена (тоже художница) Дора Каминская, облаченная в «домотканное индейское платье, шелковое сари из Бухары, бирюзовые браслеты и кольца племени навахо и персидскую шаль»¹⁷.

В Москве заморский гость встретился со своими племянниками москвичами Александром Савельевичем и Пейсахом Мордуховичем Шульманами. Оказалось, что известный американский художник Леон Гаспар и ученик знаменитой витебской школы Юдея Пэна Лейб Шульман — одно и то же лицо¹⁸.

Леон Максимович Гаспар (Лейб Шульман) — выходец из небогатой еврейской семьи, родился 2 марта 1882 года в местечке Кошевичи (ныне Смоленской области).

В 1880-е годы семья Шульманов переселилась в местечко Яновичи, в 40 км от Витебска. Учился в Витебске у Ю. М. Пэна, который считал его, наряду с М. Шагалом, одним из самых талантливых учеников, и в Одесской школе рисования у Кириака Костанди. В 1900 году на средства родителей и по настоянию Ю. Пэна поехал в Париж. Там, по словам самого художника, занимался в академии Р. Жюлиана, затем у французских художников Эдуарда Тудуза и Адольфа Бурго (до 1908 года); четырежды участвовал в выставках — в галерее «George Petit» (1906), «Осеннем салоне» (1906, 1909) и «Салоне Общества французских художников» (1909), в групповых выставках за пределами Франции: в Люксембурге, Генте, Брюсселе, Кельне, Дюссельдорфе¹⁹. Был близким знаком с молодыми художниками «Парижской школы» А. Модильяни, М. Утрилло, Ж. Паскиным. В 1907 году участвовал в выставке в Витебске вместе с Пэном, К. Н. Калем и Я. А. Павловской. Согласно каталогу выставки, был представлен 89 полотнами и этюдами («Похороны», «Парк в Париже», «У парка, на страже», «Мой отец»,



*Л. Гаспар
(начало 1960-х годов)*

«Золотая осень» и др.), превзойдя по количеству показанных работ своего наставника Ю. М. Пэна²⁰. Некоторые картины Леона были уже приняты в предстоящие парижские салоны. Ранние произведения художника сюжетно напоминали работы самого Пэна — портреты выразительных еврейских стариков и старух, бродячих еврейских музыкантов, сцены на рынке. Годы спустя еврейские типы на его картинах уступили место образам сибирских мужиков и заснеженной Сибири («Русская зима» и др.).

В 1908 году он поменял свою фамилию на «Гаспар», рассчитывая, что французская фамилия поможет ему в продвижении работ. Как писал один из его биографов,

в дальнейшем называл себя потомком гугенотов, переселившихся в Россию из Франции. Его вымышленная биография с годами обросла множеством фантастических подробностей, включая тесную дружбу с М. Горьким, Ф. Шаляпиным, Д. Пуччини, А. Франсом и другими знаменитостями. Желание создать новую версию своей жизни отразилось и на его ранних полотнах, где он, подчас очень неряшливо, закрашивал старую еврейскую фамилию, заменяя ее подписью «Leon Schulman Gaspard», иногда «Leon S. Gaspard», но чаще всего просто «Leon Gaspard»²¹.

В 1909 году Леон Гаспар женился на американской балерине Эвелин Аделл. Последующие три года прошли в творческих поисках, его работы были востребованы не только во Франции, но и в других западноевропейских странах, не понаслышке знали о нем и в России.

В 1912 году он приехал с женой в Витебск, где они решили обвенчаться в Ильинской православной церкви (собрался едва ли не весь город). Во Францию Гаспар вернулся в самом конце того же года, планируя новые картины, выставки... Но все перечеркнула мировая война.

Большую ее часть художник провел во Франции. Послал семье в Витебск свою фотографию в военной форме, утверждая, что служит во французской авиации, что его аэроплан был сбит во время кровопролитных боев под Шарлеруа, что получил ранение и провел долгое время в госпитале (все эти сведения документально не подтверждены).

В начале 1916 года он уехал с женой в США. В том же году Л. Гаспар показал свои работы (военный цикл) на выставке в Национальной академии дизайна в Нью-Йорке²². Эта выставка имела успех, и художественный критик Джеймс Кэррингтон выступил во влиятельном журнале *Scribner*, сравнивая работы Л. Гаспара с картинами русского художника-баталиста В. В. Верещагина²³.



*Л. Гаспар. Хвастун
(1911)*



*Л. Гаспар. Индеец из Таоса
(1919)*



*Л. Гаспар. Сибирская
казачка (1922)*

В 1918 году семейство Гаспаров поселилось в Таосе (штат Нью-Мексико). Этот город был своеобразной Меккой для художников, особенно с Восточного побережья. Живописная и благодатная природа, оригинальные традиции местного индейского населения, — все это настраивало на творческий лад.

В Таосе Леон Гаспар не сразу вписался в местную творческую среду, продолжая удивлять американских коллег воспоминаниями о своей «богатой на события» жизни и дружбе с великими людьми, а также пением русских песен. Его увлечениями были верховая езда и шахматы, долгие годы его партнером по игре был российский художник-эмигрант Н. Фешин.

В 1919–1920 годах Гаспар организовал и провел персональную выставку в Художественном институте в Чикаго, представив на ней пейзажи и портреты. Творческие принципы Гаспара — стремление к созданию типичного образа, сдержанность в выражении чувств, яркость и звучность красок, ясный и крепкий рисунок. В те годы он часто создавал сцены из провинциальной дореволюционной жизни в России. Они были экзотикой и в Соединенных Штатах, и в большей степени России, и напоминали ретроспективы позднего Бориса Кустодиева.

В 1921 году вместе с женой он совершил путешествие на Дальний Восток, рассчитывая побывать в Китае, а затем в Японии. Но добравшись до Пекина, он оставил там жену, а сам отправился в конный переход по Внутренней Монголии и Китаю (он прошел через пустыню Гоби, горы Тянь-Шаня и дошел до границы Тибета). Путешествие затянулось более чем на два года. Созданные во время странствий полотна

были представлены в 1923 году на выставках в Рочестере и Баффало (штат Нью-Йорк)²⁴.

Гаспар был прежде всего жанровым мастером, лучшие его работы того времени передавали движение масс в большом пространстве, праздники, шествия. Художник — человек мира, ему было хорошо и в Париже, и в Нью-Йорке, и в Пекине, и в монгольских степях²⁵.

В 1924 году Гаспары вернулись из далеких краев в родной уже Таос, где жили в *adobe* — типичном мексиканском жилище, возведенном из песка и глины. Дом, хотя и перестроенный, сохранился до наших дней.

В 1924 году Гаспар выставлялся в русском отделе Международной выставки живописи в Питтсбурге²⁶ вместе с такими мастерами как Б. Анисфельд²⁷, Б. Григорьев, Н. Рерих, Д. Романовский, С. Сорин²⁸, С. Судейкин, Н. Фешин, П. Шмаров, В. Шухаев, А. Яковлев. В произведениях Гаспара конца 1920-х годов («Жемчужная река в Кантоне», 1926; «Русская деревня, мать с детьми», конец 1920-х; «Неизвестные артисты», 1928; «На базаре», конец 1920-х) чувствовалась тяга к воплощению разнообразного движения, изображению конкретных объектов, богатству светотеневой характеристики.

В 1933 году Гаспар с женой побывали в Тунисе и Алжире. В том же году его работы, включая и созданные во время африканского путешествия, увидели многочисленные зрители в Нью-Йорке и Питтсбурге, где состоялись новые выставки художника.

Тогда же Гаспар создал при доме ферму, которая помогала выживать в годы экономической депрессии. Видимо, уже после окончания Второй мировой войны он узнал о трагедии в местечке Яновичи, где жили многие его родственники: нацисты создали там еврейское гетто, всех жителей которого (несколько сот человек) уничтожили осенью 1941 года.

В 1956 году Леон пережил смерть жены; овдовев, впал в депрессию и перестал работать. В 1958 году женился на Доре (Деборе) Каминской (1909–1977), художнице из семьи русских эмигрантов. Благодаря ее настойчивости картины Л. Гаспара начали покупать американские галереи и музеи, он снова много работал. В 1961 году в журнале *American Artist* появилась краткая, но очень информативная статья о творчестве Л. Гаспара²⁹. Американский журналист и искусствовед Франк Уотерс подготовил к изданию его биографию³⁰, в которой представил выдумки самого Гаспара о собственной жизни, как реальные факты. В конце 1950-х — начале 1960-х годов Гаспар даже подумывал над тем, чтобы перебраться в Советский Союз.

Характерными чертами работ заключительного периода жизни художника являлась тонкая контурная линия, отсутствие светотеневой моделировки; цветовые пятна подчинялись линейному ритму композиций и сосредотачивались в четких, строго выверенных границах, определяемых контурной линией. Одна из последних его работ — «Кукурузный танец в Санто-Доминго» (1963). Это жанровая композиция, где отсутствует жесткое, замкнутое построение и подчеркивается эффект выхваченного, как бы случайного кадра, в который попадают и танцующие, и срезанные фигуры уходящих с площади женщин и детей.

Мягкая пастельная живопись, нежный и пастельный колорит создают обобщенный, декоративный, хотя может быть, и поверхностный, но изящный образ экзотической жизни индейцев, действительно больше напоминающей спектакль, чем реальную жизнь. Однажды выработанная, индивидуальная, но в этих рамках универсальная формула красоты, подаваемая каждый раз вне зависимости от сюжета, определенным и постоянным набором стилистических приемов, выражала неизменное желание художника видеть этот мир без драм и трагедий. В этом реализовалось осознанное, упорное следование предназначению художника: открывать собственные грани прекрасного, равно как и индивидуальные черты своей натуры — жизнелюбие и неугасающий с годами интерес к окружающему миру³¹.

Умер Леон Гаспар 21 февраля 1964 года в Таосе, в своем доме, в окружении близких и друзей-художников Джона Янг-Хантера и Вильяма Герберта Дантона, владелицы салона Мейбл Додж Люхан и техасского миллионера Латчера Старка (старого ценителя его творчества). После смерти мужа Дора Каминская продолжала успешно популяризировать его творчество. Во второй половине 1960-х годов картины Гаспара стали еще более известны после изданий двумя галереями каталогов его работ, снабженных биографией художника³².

В 1970-х годах состоялись три выставки Гаспара³³. Они прошли практически незамеченными, хотя именно в те годы директор Музея Юго-Запада (Лос-Анджелес) К.-С. Денцель отмечал, что

...из всех художников, которые более чем столетие посвящали свое искусство Юго-Западу США, никто не сделал большего вклада, чем Леон Гаспар. Такой художник больше никогда не повторится. Его работы, уникальные сами по себе, универсальны и вечны. Он стоит особняком среди нескончаемого потока живописцев, которые искали

вдохновения на Юго-Западе, и не будет преувеличением утверждение, что волшебство его кисти придадут реальное значение тому выражению, которое часто используют, говоря об этом крае древней культуры: «Нью-Мексико, чарующая земля»³⁴.

Новый всплеск интереса к жизни и творчеству Л. Гаспара пришелся на 1990-е годы, когда его биограф Ф. Уотерс в новой книге указал, что ряд фактов из жизни художника выдуманы им самим и не имеют никакого отношения к действительности³⁵.

Картины Л. Гаспара представлены во многих американских музеях. Документы в архивах Смитсоновского института в Вашингтоне и Художественного музея Хардвуда в Таосе, связанные с жизнью и творчеством художника, слабо изучены и еще ждут своих исследователей³⁶.

III. Художник-самоучка Гарри Золотов

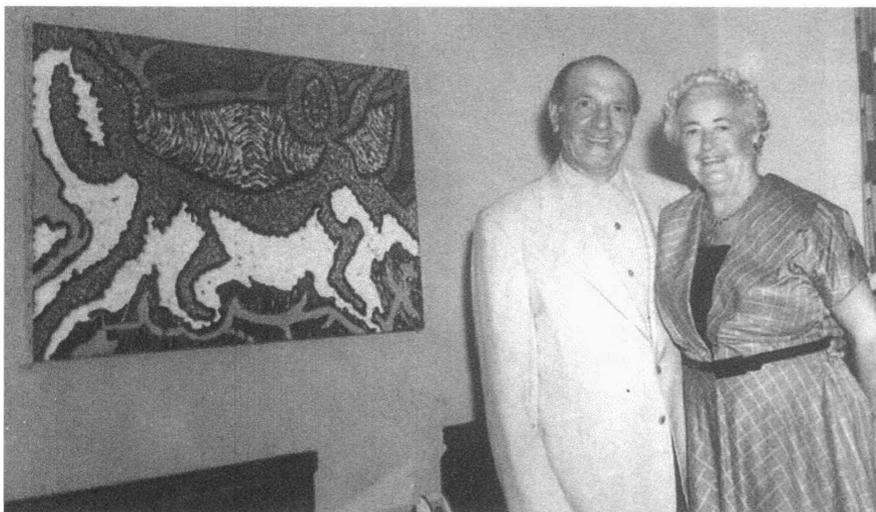
Золотов не был художником-профессионалом, мы не найдем ни единого упоминания о нем в официальных указателях или справочниках. Он был художником-самоучкой, и тем больший интерес представляют его творчество и жизнь.

Григорий Золотов родился в России, в Минской губернии (по другим данным — на Украине) 28 февраля 1886 года (по другим данным — в 1888 году). Его отец — сапожник, надеялся, что и сын пойдет по его стопам. Но Гриша долго не мог определиться с профессией, поменяв добрый десяток из них.

События Первой русской революции 1905–1907 годов заставили его эмигрировать в Северную Америку в 1909 году, где он поменял свое имя на «Гарри». Поселившись в Нью-Йорке, Гарри в течение многих лет работал в оформительской мастерской. В 1912 году женился на русской эмигрантке Паулине. В браке родилось трое детей — сын Морис³⁷ и две дочери (Глория и Розалин).

В 1935 году он получил патент на изобретенную дамскую сумочку, главным достоинством которой был встроенный портсигар, а также большое количество «кармашков», в которых могли быть размещены многочисленные женские аксессуары.

Напряженные экономические и социальные условия в 1930-е годы породили небывалый для США всплеск активности широких слоев населения в культурной жизни. В возрасте 50 лет Гарри Золотов увлекся живописью, стал писать картины в примитивистской манере, которые неожиданно получили признание. В 1957 году персональная выставка



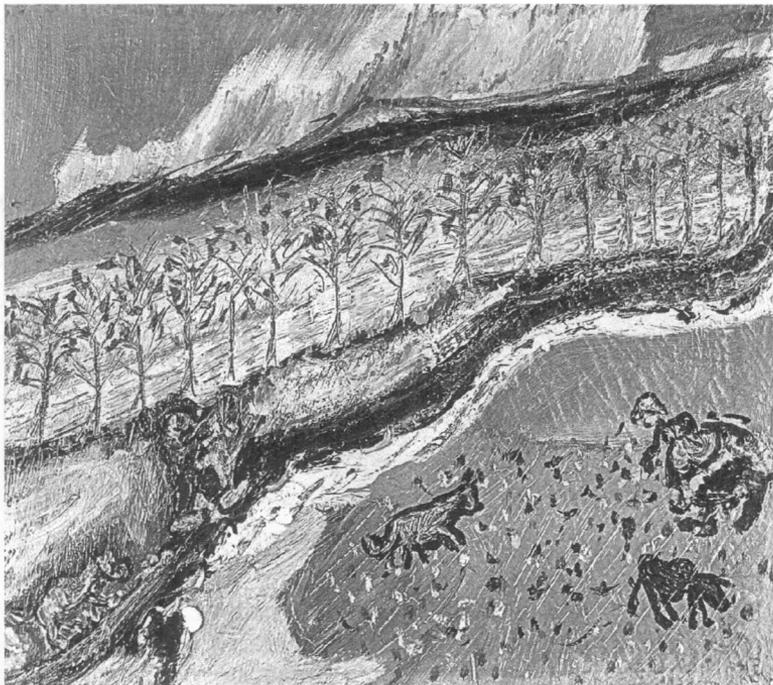
Г. Золотов с женой Паулиной
(1940-е годы?)

Золотова состоялась в нью-йоркской галерее *Duveen-Graham*³⁸. Центральным произведением экспозиции стала шестиугольная картина размером 6 × 7,5 м с изображением 150 фигур животных, задуманная автором как своеобразный гимн природе³⁹.

Намеренно четкие границы между цветами, склонность к локальному цвету, отказ от живописной разработки тонов — вот что главное в произведениях Г. Золотова. Нарочитая деформация, условность в трактовке фигур, отсутствие динамики составляют характерные черты его художественных поисков, не имевших прямых предшественников в американском искусстве. «Его живопись превосходна», — отмечали современники⁴⁰. Влияние Золотова сказывается в творчестве современных американских художников, в частности Инки Эссенхай (I. Essenhigh).

В 1930-е — 1950-е годы жизнь в США была пропитана политикой, но Золотов был далек от нее. Он писал:

В своих картинах я накладываю круги на круги, треугольники на треугольники, рисую их один внутри другого... Мне нравятся восточные цвета. Я получаю представление о цветах от просмотра одежды и украшений, которые носят женщины. Я ищу вдохновение, просто смешивая цвета⁴¹.



Г. Золотов. Живопись (1946)



Г. Золотов. Дракон (1952)

В его произведениях проявился новый для американского искусства современный стиль, отражавший влияние своеобразно переработанных достижений западноевропейской живописи. Две работы Золотова («Живопись», 1946 и «Дракон», 1952) представлены в Музее современного искусства в Нью-Йорке⁴².

Художник умер 12 июля 1963 года в Нью-Йорке. Похоронен на еврейском кладбище New Montefiore на Лонг-Айленде⁴³.

Примечания

¹ *Лейкинд О. Л., Махров К. В., Северюхин Д. Я.* Художники Русского Зарубежья, 1917–1939. Биографический словарь. СПб.: Нота бене, 1999. С. 52.

² *Барковская О. М.* Одесское художественное училище. Хроника // Вісник Одеського художнього музею. 2015. № 2. С. 133.

³ *Луначарский А. В.* Об искусстве. Т. 1: Искусство на Западе. М.: Искусство, 1982. С. 176, 190.

⁴ *Гуркина Н. С.* Социальный реализм в изобразительном искусстве США 30-х годов XX века: автореф. дисс. ... канд. иск. наук. М., 1993. С. 8–9.

⁵ О братьях Р. и М. Сойерах и «Клубе Джона Рида» см.: *Деменов Е.* Давид Бурлюк и братья Сойеры // Русские евреи в Америке. Кн. 14 / Ред.-сост. Э. Зальцберг. Торонто; СПб.: ИД «Гиперион», 2016. С. 193–220. *Примеч. ред.-сост.*

⁶ Выставка американских художников «Джон Рид клуба». М.: Изогиз, 1931.

⁷ Графика художников США XX века. Из собрания ГМИИ. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1989. С. 3.

⁸ К истории международных связей Государственного музея нового западного искусства. 1922–1939 / Авт.-сост. Н. В. Яворская; под ред. И. Е. Даниловой. М.: Советский художник, 1978. С. 319.

⁹ *Парыгин А. Б.* Первые шаги творческой шелкографии в США // *Артикульт*. 2011. № 2. С. 116–117.

¹⁰ The Federal Arts Project: American Prints from the 1930s // Collection of the University of Michigan Museum of Art. Published by University of Michigan Museum of Art. Ann Arbor: MI, 1985.

¹¹ 100 Contemporary American Jewish Painters and Sculptors / Introd. by L. Lozowick. New York, 1947. P. 4–5.

¹² См.: Выставка произведений американских художников. Москва, 1959. Каталог выставки. Из фондов Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Государственного Эрмитажа. М., 1959.

¹³ См.: *Колодзей Н.* Американская выставка 1959 года в Москве // *Пинакоотека*. М., 2006. № 22–23. С. 79–81.

¹⁴ *Флорковская А. К.* Художники «другого искусства» и «живопись действия» Дж. Поллока // *Вестник славянских культур*. 2013. № 1 (27). С. 97.

¹⁵ Лейкинд О. Л., Махров К. В., Северюхин Д. Я. Художники Русского Зарубежья, 1917–1939. Биографический словарь. С. 57.

¹⁶ Albert Abramovitz. Obituary // The New York Times. 1963, July 14.

¹⁷ Иванова Е. Художник Леон Шульман-Гаспар — вымысел и реальность // Мишпоха. 2012. № 29. <http://mishpocha.org/n29/29a14.php> (дата обращения: 29.12.2016).

¹⁸ Там же.

¹⁹ Американские художники из Российской Империи: живопись, скульптура из музеев, галерей США и частных коллекций. СПб.: Palace Editions-Graficart, 2008. С. 270.

²⁰ Каталог выставки картин художников Л. С. Шульмана, Ю. М. Пэна, К. Н. Каля, Я. А. Павловской. Витебск, 1907.

²¹ Димент Г. Гаспар Леон // Искусство и архитектура русского зарубежья. <http://www.artz.ru/1804783340.html> (дата обращения: 30.01.2017).

²² О Национальной академии дизайнера в Нью-Йорке см.: Левин Г. Художницы-еврейки из России в Нью-Йоркской Национальной академии дизайнера (1928–1932) // РЕВА. Кн. 11 / Ред.-сост. Э. Зальцберг. Торонто; СПб.: ИД «Гиперион», 2015. С. 196–219. *Примеч. ред.-сост.*

²³ Carrington, J. A Russian Painter's Impressions of the War scenes in Russia and France by Leon Gaspard // Scribner's Magazine (59). 1916. P. 281–288.

²⁴ Catalogue of Paintings by the Canadian Group of Seven, Leon Gaspard, and Lois Ritman, The Memorial Art Gallery. Rochester, NY, 1923; Catalogue of a Collection of Paintings by Leon Gaspard. The Buffalo Fine Arts Academy. Albright Art Gallery, NY, 1923.

²⁵ Тулузакова Г. П. Русские художники в Таосе: Н. Фешин и Л. Гаспар // Деятели американской культуры из Российской Империи. СПб.: Palace Editions, 2008. С. 37.

²⁶ Exhibition of Paintings by Leon Gaspard. Catalogue. Des Moines Association of Fine Arts, 1924.

²⁷ О Б. Анисфельде в США см.: Гамарник К. Театральные работы Бориса Анисфельда в России, Европе и США // РЕВА. Кн. 10 / Ред.-сост. Э. Зальцберг. Торонто; СПб.: ИД «Гиперион», 2015. С. 189–239. *Примеч. ред.-сост.*

²⁸ О С. Сорине в США см.: Шило А. Сорин в Америке // РЕВА. Кн. 6 / Ред.-сост. Э. Зальцберг. Торонто; СПб.: Гиперион, 2012. С. 165–191. *Примеч. ред.-сост.*

²⁹ Jellico, J. Leon Gaspard. Veteran Painter of Taos // American Artist (25). 1961. P. 46–50.

³⁰ Waters, F. The Sketches of Leon Gaspard. Southwest Museum, Los Angeles, 1961; Waters, F. Leon Gaspard. Flagstaff (Arizona), 1964.

³¹ Тулузакова Г. П. Русские художники в Таосе... С. 40.

³² Leon Gaspard. A Retrospective Exhibition: (Catalogue). Santa Fe, 1965; Leon Gaspard: 1882–1964. Retrospective Exhibition: (Catalogue). Maxwell Galleries. (San Francisco, 1967).

³³ Leon Gaspard. Illustrated Catalogue. Kennedy-Shriver-Biltmore Galleries. New York — Taos — Los Angeles, 1974; Leon Gaspard: Paintings of Many Worlds.

Kennedy Galleries. New York, 1974; Leon Gaspard. Illustrated Catalogue. Mongerson Galleries. Chicago, 1978.

³⁴ *Dentzel, C. S.* Introduction // Leon Gaspard. Exhibition catalogue. Taos, 1974. P. 3.

³⁵ *Waters, F.* Of Time and Change: A Memoir. MacMurray & Beck, Denver, 1998.

³⁶ *Dorfman, J.* «From Russia With Love»: Two Expatriate Painters, Nicolai Fechin and Leon Gaspard // Art and Antiques. 2009. № 32. С. 98–105.

³⁷ Золотов Морис (1913–1991), известный писатель, автор первой и единственной прижизненной биографии Мэрилин Монро. Его жена — Шарлотта Золотов — известная детская писательница (1915–2013). Их дочь Эллен тоже стала писательницей, известной более под псевдонимом «Crescent Dragonwagon». Писателем стал и сын Мориса — Стив. Гарри Золотов внимательно следил за творчеством своих детей, отмечая в письмах удачные и неудачные (как ему представлялось) характеры и фрагменты их книг.

³⁸ *Campbell, L.* Exhibition, Duveen-Graham Gallery // Art News. June 1957. V. 56. P. 22.

³⁹ *Young, V.* Harry Zolotow // Arts. 1957. V. 31. P. 54.

⁴⁰ Ibid. P. 55.

⁴¹ The Museum of Modern Art. Archives. New Acquisitions. January 13, 1948 — March 21, 1948. E-xl 365 a.

⁴² Куратор MoMA в разговоре 1 мая 2017 г. подтвердил, что в настоящее время музей располагает только одной картиной Г. Золотова («Живопись», 1946). *Примеч. ред.-сост.*

⁴³ Harry Zolotow. 77, Self-Taught Artist (Obituary) // The New York Times. 1963, July 14.

Иосиф Левин — «пианист-аристократ»¹

Эрнст Зальцберг (Торонто)

Русская фортепианная школа оказала существенное влияние на развитие пианизма в США. В 1872 году Антон Рубинштейн совершил грандиозный тур по стране, дав в разных городах 215 концертов за 239 дней. Его исполнительское мастерство и программы выступлений произвели большое впечатление и на широкую публику, и на музыкальные круги страны. Пианист продемонстрировал лучшие качества основанной им школы пианистического исполнительства: певучий звук, виртуозную технику, которая являлась не самоцелью, а служила раскрытию замысла композитора, стремление донести до слушателя основную идею произведения и представить его как единое целое.

В первые десятилетия XX века в США жило несколько выдающихся российских пианистов: И. Венгерова, И. Габрилович, И. Гофман, А. Зилоти, С. Рахманинов, В. Горовиц, И. и Р. Левины. Некоторые из них посвятили себя исключительно концертной деятельности, другие успешно сочетали ее с преподаванием. К числу последних принадлежали супруги Иосиф и Розина Левины. Жизни и творчеству Розины была посвящена статья в одном из предыдущих выпусков РЕВА². В настоящей публикации рассказывается об исполнительской и педагогической деятельности Иосифа Левина, столь много сделавшего для развития фортепианного искусства в США.

О его родителях известно очень немного. Отец Иосифа, Аркадий Леонтьевич, был трубачом в Лодзи. От второго брака с Фанни Левиной у него было семеро детей — четыре дочери и три сына. Будущий пианист родился в Орле 13 декабря 1874 года. Вскоре после этого семья переехала в Москву, где Аркадий стал работать трубачом в оркестре Малого театра. Для содержания большой семьи у него была и вторая работа — в ночные часы он играл в ресторане «Яр».

Все три сына унаследовали музыкальные способности отца: Мирон стал композитором, Теодор — флейтистом в Персимфансе в Москве, Иосиф — выдающимся пианистом. Когда ему было три года, в семье появилось старое пианино, подаренное одним из родственников. Вскоре Аркадий заметил, что Иосиф подбирает на инструменте мелодии, услышанные на улице. Проверив музыкальные способности ребенка, он обнаружил у него абсолютный слух. Сам он, будучи хорошим трубачом, не играл на фортепиано, поэтому первым учителем Иосифа стал хормейстер Нильс Кризандер, хорошо владевший инструментом. Занятия давались мальчику легко, и он не проявлял к ним большого рвения. Когда отец взял Иосифа на оперу Мейербера «Гугеноты», его гораздо больше интересовала стрельба из бутафорских пушек, чем музыка.



И. Левин

В 1882 году состоялось первое публичное выступление пианиста в Праздничном зале ресторана «Славянский базар», где он исполнил произведения Клементи и Готшалка. Иосиф был столь мал ростом, что сидевший рядом Кризандер нажимал за него на педаль, он же переворачивал страницы. Юный пианист чувствовал себя на эстраде вполне уверенно и играл с явным удовольствием.

За этим выступлением последовало еще несколько, одно из которых, состоявшееся в 1885 году, сыграло большую роль в жизни юноши. На нем присутствовал великий князь Константин; на этот раз Иосиф исполнял «Лунную сонату» Бетховена и Марш из «Тангейзера» Вагнера-Листа. После концерта великий князь спросил юного пианиста, хочет ли он поступить в консерваторию.

Получив утвердительный ответ, высокий гость обещал найти спонсора, который бы оплатил его обучение, и выполнил свое обещание.

Таким образом, в 1886 году Левин был принят в Московскую консерваторию в класс профессора В. Сафонова. Сам Иосиф так описал первую встречу с ним:

Я стал играть, Сафонов молча улыбался, выказывая одобрение. В это время в класс заглянул директор консерватории С. Танеев. Он предложил определить меня в подготовительный класс до тех пор, пока я не подтянусь до уровня продвинутого класса. Сафонов не хотел

и слышать об этом, настаивая на том, что другие учителя только испортят меня³.

На протяжении первых шести месяцев Сафонов занимался с Иосифом ежедневно. Его требования разительно отличались от того, чему учил Левина Кризандер, и Иосифу, уже игравшему сложный репертуар, пришлось усердно заниматься основами фортепианной техники. Пианист вспоминал:

Я занимался с Кризандером шесть лет. Он развил у меня хорошую технику (в старом смысле слова), то есть я мог играть достаточно быстро и громко, но мои пальцы были затянuty, и после нескольких часов занятий очень болели <...>. Сафонов не терпел никакого мускульного напряжения и не разрешал лишних движений. Когда я играл гаммы и упражнения, он клал мне на кисть какой-то предмет и просил удерживать его от падения <...>. Он был исключительно внимательным и настойчивым педагогом, следящим за работой каждого мускула, как кошка за мышкой⁴.

В 1888 году директор Петербургской консерватории А. Рубинштейн посетил Московскую консерваторию для того, чтобы послушать наиболее талантливых студентов. В их число попали С. Рахманинов, А. Скрябин и И. Левин, который исполнил «Героические вариации» Бетховена, Рапсодию Листа, три Этюда Шопена, Фугу Баха и Этюд Лядова. Позднее Иосиф вспоминал:

Я играл последним <...>. Подошла моя очередь, и Сафонов спросил Рубинштейна, что бы он хотел послушать из моей длинной программы. «Пускай играет все», — ответил Рубинштейн. После Вариаций он воскликнул: «Браво, теперь — Этюды». Я сыграл си минорный Этюд Шопена и собирался начать до минорный, когда услышал голос Рубинштейна: «Изобрази в нем бурю!» Я сыграл его со всей возможной мощью, после чего Рубинштейн вскочил на эстраду, поцеловал меня, крепко пожал руку и сказал: «Ты уже большой мальчик, упорно занимайся, и ты станешь знаменитым». Это был величайший момент в моей жизни⁵.

В ноябре 1890 года в Москве состоялся благотворительный концерт в пользу вдов и сирот музыкантов, на котором Левин исполнил 5-й Концерт Бетховена. Оркестром дирижировал А. Рубинштейн. Видный московский критик Н. Кашкин писал:

Исполнение молодым пианистом Левиным 5-го Концерта Бетховена было большим успехом <...>. Без всяких колебаний можно предсказать этому молодому человеку блестящее будущее. В его лице соединяются все качества виртуоза: колоссальная техника, прекрасный звук и исключительная музыкальность. Что касается последней, то он обнаруживает такую зрелость, которую трудно ожидать от исполнителя его возраста⁶.

Кашкин справедливо указывал, что исполнение Концерта Бетховена требует гораздо большей музыкальности, чем «все современные Концерты, созданные после Листа». Рецензия заканчивалась краткой биографией Левина.

В Москве Иосиф слышал многих выдающихся пианистов того времени: Э. Д'Альбера, Т. Каррено, А. Есипову, но наибольшее впечатление произвела на него серия «исторических концертов», данная Рубинштейном в конце 1880-х годов. Впоследствии Левин неоднократно указывал на то, что он не слышал ничего более значительного в своей жизни.

В 1892 году пианист окончил Московскую консерваторию с золотой медалью. Вместе с ним этой награды удостоились Рахманинов, Скрябин и Максимов. Лето 1892 года Левин вместе с Сафоновым провели в деревне Klein Schachwitz вблизи Дрездена, где жил в то время А. Рубинштейн. Великий пианист не давал формальных уроков своему младшему коллеге, они обсуждали возможные интерпретации разных сочинений.

В 1893 году Левин познакомился с П. И. Чайковским. Последний, услышав исполнение Иосифом его Первого Концерта, сделал несколько замечаний относительно темпов и характера первой и второй частей произведения. Осенью того же года они случайно встретились на улице. Вспоминает Иосиф:

Чайковский попросил зайти к нему в гостиницу, чтобы показать свои новые сочинения. Мы прошли в его номер, и он дал мне рукопись Восемнадцати пьес для фортепиано, Op. 72. Композитор попросил разучить три пьесы и сыграть их ему, когда он вернется из Петербурга. Я взял рукопись и обещал ему сделать это, но Чайковский, увы, никогда уже не вернулся в Москву⁷.

После окончания консерватории Левин короткое время работал аккомпаниатором у молодого итальянского певца Э. Джиральдони и совершил с ним концертный тур по России. Вскоре после этого он вместе

с двумя выпускниками Московской консерватории, М. Альтшулером и А. Печниковым, организовал Московское трио, которое с успехом концертировало в России, Польше, Австро-Венгрии и Германии.

В 1895 году в Берлине состоялся Второй международный конкурс пианистов им. А. Рубинштейна. Каждый участник должен был сыграть Прелюдию и Фугу Баха, медленную часть Сонаты Моцарта, три произведения Шопена, Этюд Листа, пьесы Шумана, одну из восьми последних Сонат Бетховена и один из Концертов Рубинштейна. Левин выбрал его 5-й Концерт и Сонату Бетховена № 29, Op. 106 («Хаммерклавир»). Иосиф был самым молодым из 30 участников этого соревнования и единственным, кто исполнял 5-й Концерт Рубинштейна. Двадцатилетний пианист вышел в финал и стал победителем конкурса, что открыло перед ним широкие возможности для концертной деятельности.

27 октября он играл 5-й Концерт Рубинштейна в Петербурге с оркестром под управлением Сафонова, через две недели состоялся его концерт в Москве. Затем последовал европейский тур, включавший Амстердам и Париж. Эти гастроли были неожиданно прерваны призывом пианиста в армию, и хотя его служба не была тяжелой, она на время вырвала его из концертной жизни.

Левин смог вернуться в Париж лишь в феврале 1898 года, исполнив здесь 3-й Концерт Сен-Санса. В этом же году произошло одно из важнейших событий в жизни музыканта — его женитьба на пианистке Розине Бесси, ставшей его верной спутницей и помощницей. В 1899 году состоялось их первое совместное выступление — по просьбе Ц. Кюи они исполнили Сюиту С. Аренского для двух фортепиано.

Несмотря на известность в музыкальных кругах столицы, найти здесь постоянную работу Иосиф не смог, и семья уехала в Тифлис, где в течение двух лет он вел класс специального фортепиано в музыкальном училище при Тифлисском отделении Императорского Русского музыкального общества. Левин не только преподавал, но и продолжал концертную деятельность. Так, 23 декабря 1899 года вместе с местными музыкантами он исполнил Трио Рубинштейна. На следующий день состоялся сольный концерт пианиста, в программу которого вошли произведения композиторов-романтиков, а также Рубинштейна и Бородина. Несмотря на выгодные условия контракта, Левины чувствовали, что в Тифлисе возможности для развития музыкального дарования Иосифа ограничены, и в 1901 году супруги переехали в Берлин.

В начале века город был музыкальной столицей Европы. Лишь в сезоне 1901–02 годов здесь выступали Розенталь, Зауэр, Д'Альбер, Каррено, Бузони, Годовский, Шнабель, Габрилович, Падеревский, Пюньо, Изаи, Крейслер.

Первый концерт Левина в Берлине состоялся 22 марта 1902 года. Критик газеты *Berliner Local-Anzeiger* писал об исполнении пианистом Сонаты Вебера: «Это блестящее выступление обеспечило ему достойное место в музыкальном мире»⁸. Не менее успешно прошли гастролы Левина в Варшаве и Париже. Несмотря на столь многообещающее начало, Иосиф без колебаний принял приглашение Сафонова занять пост профессора Московской консерватории, и в 1902 году Левин вернулся в Москву.

Уже в первый год в классе Левина было 19 студентов, и в то же время он продолжал интенсивную концертную деятельность. В январе-феврале 1903 года прошли его гастролы в Западной Европе, которые включали Вену, несколько немецких городов и Париж. Критик французской газеты *Le Siecle* писал:

*Я сомневаюсь, что сам Шопен сыграл бы свои Этюды и Балладу с таким изяществом и меланхолией, как это сделал Левин. Он — совершенный пианист, и, более того, совершенный музыкант. Это сочетание настолько редко, что исполнитель может быть уверен, что парижская аудитория всегда будет рада услышать его снова и аплодировать его прекрасному искусству*⁹.

26 июня этого же года состоялся дебют пианиста в Лондоне, накануне он выступал перед королем Эдвардом VII и королевой Александрой. Газета *Таймс* писала:

*Исполнитель продемонстрировал многие замечательные качества: прекрасный звук, редкую четкость в пассажах, когда самая быстрая нота звучит так же отчетливо, как и массивный аккорд*¹⁰.

27 января 1906 года пианист впервые выступил в Карнеги-холле в Нью-Йорке, где исполнил 5-й Концерт Рубинштейна с оркестром под управлением Сафонова и многочисленные «бисы» из произведений Шопена и Скрябина. На следующий день Левин получил предложение от фирмы *Steinway and Sons* заключить контракт на концертное турне по стране с гонораром в 10 000 долларов. До него такой чести удостоивались лишь Антон Рубинштейн (в 1872 году) и И. Падеревский (в 1891 году). 11 марта появилось интервью Левина корреспонденту газеты *New York Times*, в котором он рассказал о композиторах и их сочинениях, о преклонении перед Рубинштейном, о своих «хобби» (теннис и рыбная ловля) и даже о том, как лечить треснувшую кожу на подушечке пальца.

Гастрольная поездка включала концерты в Нью-Йорке, Чикаго, Цинциннати и Нью-Хейвене и сопровождалась большим успехом. Почти в одночасье Левин стал музыкальной сенсацией в США.

После короткого визита в Москву Левин вместе с семьей 13 октября 1906 года отплыл из Гавра в Нью-Йорк. Началась напряженная концертная жизнь в Америке, которая, помимо выступлений в Нью-Йорке, включала гастрели в других городах страны. В январе 1907 года Иосиф выступил с Филадельфийским симфоническим оркестром. На следующий день Левины были приглашены в Белый дом, где пианист играл для президента Т. Рузвельта и его семьи. По просьбе президента он закончил часовое выступление исполнением аранжировки вальса «Голубой Дунай» Й. Штрауса¹¹.

14 марта 1907 года состоялся дебют фортепианного дуэта Левиных в Карнеги-холле. Критик Алдрич писал: «Исполнение Сюиты Аренского доставило большое удовольствие аудитории, и пара должна была сыграть ряд “бисов”»¹².

После нескольких концертных туров Иосифа по США, Канаде и Мексике супруги решили обосноваться в Германии и в мае 1909 года отплыли в Европу. Они поселились в Ванзее в окрестностях Берлина, что не мешало им наслаждаться культурной жизнью города. Позднее Розина вспоминала:

Первый год в столице был для нас замечательным. Мы видели пьесы Ибсена и Гауптмана в театре Макса Рейнхардта, обошли все галереи, слушали оперы Вагнера. Обычно это происходило в два приёма: с шести до восьми — опера, с восьми до десяти — обед, с десяти до двенадцати — окончание оперы. Мы поехали в Дрезден послушать Р. Штрауса-дирижера, Шнабеля и его жену, певицу Т. Бер. Нашим частым гостем был Артур Рубинштейн¹³.

В Ванзее Левин преподавал частным образом (Розина ассистировала ему) и продолжал концерттировать. В сезоне 1910–11 годов он выступил в Берлине, Бремене, Бармене, гастролировал в Будапеште, Вене, Франции, Испании. В 1911 году совершил свой четвертый тур по США, исполняя Первый Концерт Чайковского и Пятый — Бетховена.

В 1911 году супруги побывали в России. В Санкт-Петербурге с оркестром под управлением Сафонова Иосиф исполнил Концерт Листа № 1, и вместе с Розиной — Концерт Моцарта для двух фортепиано. Затем состоялись концерты Левина в Москве и ряде провинциальных городов.

Все последующие предвоенные сезоны были похожи на сезон 1910–11 годов. Они состояли из концертов в Германии и Европе, гострольных поездок в США и преподавания.

С началом Первой мировой войны Левины были интернированы в Германии. Им разрешалось жить в своей вилле в Ванзее, но вмнялось в обязанность регулярно отмечаться в полиции, не выходить на улицу после 8 часов вечера и, самое главное, прекратить концертные выступления. Из последнего ограничения делались, впрочем, исключения. Так, 19 ноября 1915 года Левин исполнил в Берлине Концерт Листа № 1 в большом благотворительном концерте в пользу Берлинского Филармонического оркестра. В начале 1916 года он и Розина сыграли Концерт Моцарта для двух фортепиано. Несколько раз во время войны Иосиф выступал в Будапеште, однако в целом материальное положение семьи оставалось довольно стесненным. Левины решили уехать в США и 22 октября 1919 года отплыли в Нью-Йорк. Уже на следующий день после приезда Иосиф играл в Коннектикуте, потом — в нью-йоркском Ипподроме. Вскоре последовал восьмимесячный тур по сорока американским городам. Он был успешным и с артистической, и с финансовой точек зрения, что позволило супругам купить дом в Кью Гарденс, недалеко от Нью-Йорка. Интересная характеристика нравов тех времен: когда Иосиф захотел вступить в местный гольф-клуб, ему было сказано, что евреев в него не принимают.

Послевоенный репертуар пианиста постепенно расширялся. Он стал чаще играть Сонаты Бетховена, но не больше одной за вечер. По его словам, «программа концерта должна быть как хорошее меню: не очень много бифштекса и не очень много легкого десерта». В 1920-е годы Левин начал включать в программы произведения Дебюсси и постепенно превратился в признанного исполнителя его музыки. Современные авторы не привлекали внимания музыканта. На вопрос, трудно ли играть С. Прокофьева, он ответил: «Нет, он просто более неудобен для исполнения». Как и у всякого концертирующего пианиста, у него были города, где его принимали неизменно тепло, и другие, где реакция слушателей была более сдержанной. К первым относились Мехико, Нью-Йорк, Чикаго, Денвер, Питтсбург, ко вторым — Бостон и Филадельфия.

В летние месяцы Иосиф давал мастер-классы в Американской консерватории в Чикаго, который после войны стал заметным музыкальным центром Америки. Число студентов, желавших заниматься с пианистом, было столь велико, что занятия проводились не в обычном классе, а в специально оборудованном полуподвальном помещении.

Много студентов, привлеченных репутацией пианиста-виртуоза, было у Левина и в Кью Гарденс. В начале 1920-х годов он опубликовал серию статей в журнале *The Etude*, которые вошли в изданную в 1924 году книгу *Basic in Pianoforte Playing* («Основные принципы игры на фортепиано»)¹⁴. Помимо практических советов студентам, пианист обсуждает в ней и некоторые общие проблемы. Так, он выражает явное неудовлетворение существующей системой музыкального образования в США, которая не способствовала музыкальному развитию талантливых студентов. Есть в ней элементы критики и собственной подготовки. Так, в главе «Беглость» он пишет:

У меня всегда была хорошая беглость. Одна из ошибок Сафонова состояла в том, что, когда он обнаруживал, что что-то получается у меня очень хорошо, он потакал мне в этом, и почти всегда давал для разучивания вещи виртуозные, браваурные, требовавшие отменной пальцевой техники¹⁵.

В 1920-е годы система музыкального образования в стране стала меняться в сторону большего профессионализма: в 1921 году открылась *Eastman School of Music* в Рочестере, в 1924 году — *Curtis Institute of Music* в Филадельфии и в том же году — Джульярдская школа в Нью-Йорке. На ее фортепианном факультете было сначала три педагога: Ольга Самарофф¹⁶, Эрнест Хатчисон¹⁷ и Иосиф Левин. Отныне жизни Иосифа и Розины, которая заменяла его во время частых гастролей, были неразрывно связаны с этой школой.

В 1920-е — 1930-е годы Левин преподавал, помимо Джульярда, на летних курсах при университетах в Денвере и Боулдере, в Американской консерватории в Чикаго, в «Моцартеуме» в Австрии. Из учившихся у него до войны студентов международную известность приобрели Г. Самуэльс¹⁸ и А. Голд¹⁹.

Пианист не прекращал интенсивной концертной деятельности, выступая один и в дуэте с Розиной. Помимо ежегодных концертов в Нью-Йорке, он гастролитировал во многих американских городах и совершил три больших европейских тура в 1926, 1928 и 1937 годах (подробнее о них см. в Приложении).

Левин скончался в Нью-Йорке 2 декабря 1944 года от повторного сердечного приступа. Розина пережила мужа на 32 года, почти до конца жизни преподавала в Джульярде и стала выдающимся педагогом. Она внесла неоценимый вклад в создание американской пианистической школы и ее утверждению на международной арене. Из ее класса вышла плеяда блестящих американских пианистов — лауреатов самых престижных международных конкурсов²⁰.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Ниже приводятся отрывки из книги: *Wallace, R. K. Century of Music-Making. The Lives of Joseph and Rosina Lhevinne*²¹, в которых описывается американский период жизни пианиста.

Джюльядская школа

Если после войны исполнение Левина было насыщено яркими контрастами, то к концу 1920-х годов оно становится более лиричным и утонченным. Его техника оставалась настолько совершенной, что позволяла «незаметно подкрадываться к самым трудным фразам и преодолевать их с такой легкостью, что вы и не замечали, как это произошло», отмечал критик в Миннеаполисе после исполнения Левиным Сонаты № 21 Бетховена. Он же продолжал, что «техника пианиста замечательна не только силой и блеском, но и умением использовать ее для создания тончайших нюансов»²². Изысканность, тонкие краски и некоторая отрешенность стали отличительными чертами зрелого пианизма Левина. В своей книге «Основные принципы игры на фортепиано» он писал: «Играть с легкостью и красотой, напоминающими кружевной узор — к этому должны стремиться все студенты. Кружевная шаль — лучшее сравнение, когда я говорю об утонченном исполнении. Она легка, красива, с правильным узором и совершенно материальна».

Чтобы до конца понять значение этих слов, достаточно послушать запись Левина Этюда Шопена Ор. 25, № 6.

О большей утонченности вкуса пианиста свидетельствовали и изменения в программах его выступлений — в них появлялось все больше произведений Дебюсси и практически исчезли сочинения А. Рубинштейна. Постепенно он исключил из программ Баха и начал выступления с композиторов-романтиков. В этом отношении характерна программа концерта Левина в Карнеги-холле 5 февраля 1929 года:

Брамс. Два Интермеццо, Ор. 76

Шуман. Симфонические этюды

Шопен. Скерцо (си бемоль минор)

Экспромт (соль бемоль мажор)

Мазурки (ля минор и соль мажор)

Лист. Этюд «Блуждающие огни»

Дебюсси. «Терраса свиданий при лунном свете»

«Фанфары»

Таузиг. Фантазия на цыганские темы

Начиная выступление с Интермеццо Брамса, пианист показывал не только интерес к музыке лирического характера, но и желание сразу же погрузиться в мир романтических переживаний. В последние годы он впадал в другую крайность — открывал концерт труднейшей Токкатой Шумана, как бы желая сразу стряхнуть апатию, которая временами овладевала им.

Некоторые программы Левин начинал более традиционно Сонатами Моцарта или Бетховена, исполняя их с легкостью и известным воодушевлением, но здесь многое зависело от его настроения, которое он не всегда умел полностью контролировать. В 1929 году пианист ностальгически вспоминал свое выступление с А. Рубинштейном в 1890 году:

Я помню себя выходящим на эстраду, одетым в голубую блузу с поясом и панталоны. Я был абсолютно уверен в себе, как будто исполнение Концерта Бетховена было для меня совершенно обычным делом. Замечательное ощущение, присущее только юности! Я бы отдал все, чтобы вернуть его сегодня²³.

Летом 1925 года Левин преподавал в *Master School of Musical Art* в Калифорнии и в Чикаго. Одна из его студенток, Адель Маркус²⁴, посетила пианиста в Бонни Оакс²⁵ и запомнила его умение превращать обыденные наблюдения в музыкальные метафоры. Заглянув в заброшенный колодец, он говорил: «Посмотри вниз, он кажется темным и безжизненным. Но если ты опустишь голову пониже, то увидишь, что он живой, в нем плавают водоросли. Точно так же я отношусь к музыке»²⁶. Левин всегда обращал большое внимание на мелодическое начало. Во время прогулки по тропе он мог сказать: «Видишь, она идет вверх и вниз, петляет и поворачивает туда и сюда. Так же и мелодия, вы следуете всем ее изгибам, но никогда не теряете из вида». Другому студенту он говорил: «Чем длиннее мелодия, тем лучше. Спой ее, и ты поймешь правильную фразировку».

Перед отплытием в Старый свет 20 сентября 1926 года Левин объяснил, почему он так долго после войны не гастролировал в Европе. По его словам, причиной были тяжелые воспоминания о том, с каким трудом ему удалось покинуть Германию после войны, и страх перед бюрократическими процедурами. На вопрос, почему его маршрут не включает СССР, пианист ответил, что не поедет в страну до тех пор, пока не получит гарантий, что не будет посажен в тюрьму или убит. Он добавил, что рад снова концерттировать в Европе, но не собирается там жить, так как чувствует себя более счастливым в США.

В течение двухмесячного турне Левин выступил в своих любимых городах: Амстердаме, Берлине, Будапеште, Лондоне, Париже, Вене. Восторженный прием был оказан ему в Венгрии, где пианист исполнил Первый Концерт Чайковского с Будапештским Филармоническим оркестром. Газета *Pester Lloyd* писала:

Среди гор, обрывов и расщелин, воссозданных ошеломляющей техникой и восхитительным чувством ритма пианиста, в его трактовке появились и новые мотивы, навеянные как бы внезапно возникающими и мечтательными образами Пушкина²⁷.

Концерты в Австрии, Германии и Англии были столь успешными, что он получил приглашения приехать в эти страны снова. Выступление Левина в Париже в зале Гаво состоялось 15 декабря 1926 года, на следующий день после парижского дебюта В. Горовица и 30 лет спустя после его собственного дебюта во французской столице.

Второй европейский тур Левина прошел в 1928 году. Он дал два концерта в Берлине, причем программа второго целиком состояла из небольших произведений Брамса, Шопена, Листа и Дебюсси, что было непривычным для немецкой аудитории, рассматривавшей эти сочинения как музыкальные «безделушки». Сдержанный прием в Берлине был вознагражден прекрасными рецензиями после концерта в Лондоне. *Таймс* писала:

Игра Левина настолько убедительна, что ему не нужно повышать голос, и музыкальные контрасты выявляются наиболее ярко путем правильной расстановки акцентов²⁸.

В то время, когда Левин гастролировал в Европе, Розина готовила их студентов к выступлениям. В ноябре 1928 года в Таун-холле состоялся нью-йоркский дебют Гарольда Триггса²⁹, несколько раньше в том же зале — Адели Маркус. В следующем году впервые выступили Вильям Беллер³⁰ и Саша Городницкий³¹. В последующие годы еще несколько их студентов начали концертную карьеру.

Закончились «рокошущие» двадцатые годы. Первое совместное выступление Розины и Иосифа Левиных в новом десятилетии состоялось 4 февраля 1930 года в Карнеги-холле с обновленной программой, включавшей фа минорную Фантазию Шуберта для исполнения в четыре руки. Этот вид камерного музицирования был незнаком американским слушателям, и известный критик О. Томпсон с грустью писал в *Ивнинг Пост* о «золотом веке», когда игра двух исполнителей, сидящих за одним инструментом, была обычным делом.

Контрапункт

В 1931 году Джульярдская школа переехала в здание на углу 122-й улицы и Клермонт-авеню; Левины выбрали в нем студию № 412. Она была достаточно просторной, снаружи к ней примыкала небольшая веранда с видом на Гудзон. Этот класс оставался «студией Левиных» до 1969 года, когда школа переехала в Линкольн-центр, где она находится и поныне.

В студии господствовала та же система преподавания, которая установилась ранее. Супруги обсуждали по-русски игру студентов; иногда между ними возникали некоторые разногласия относительно фразировки и темпов. Когда Иосиф был на гастролях, жена заменяла его. Вспоминает Розина:

В целом такая система преподавания доставляла каждому из нас большое удовольствие. В значительной мере это объяснялось тем, что Иосиф и я прислушивались к мнению друг друга. Нашим общим принципом было то, что студент должен найти длинную мелодическую линию и определить ее кульминацию. Иосиф всегда говорил, что две кульминации в одной фразе подобны туловищу с двумя головами. Я была согласна с этим. Разногласия между нами возникали лишь в том, где должна быть эта вершина в развитии. Однажды, во время гастролей Иосифа, я занималась с его студентом и указала ему на кульминацию в одной важной фразе. Когда муж вернулся, студент сыграл ему это произведение с предложенной мной фразировкой.

— Какой идиот научил вас этому? — спросил Иосиф.

— Мадам Левина, — ответил тот.

Муж ничего не сказал мне об этом, позднее это сделал сам студент. Я попросила Иосифа быть в следующий раз более сдержанным в выражениях, но подобный случай был скорее исключением, которое лишь подтверждало правило. Мы могли в чем-то не соглашаться, но всегда уважали мнение друг друга. Музыка — это не математика, где два плюс два всегда четыре, и если оказывается пять, то это уже грубая ошибка.

Исполнительский стиль Левина становился все более утонченным и изысканным. Сам он говорил: «Я люблю ощущать, что меня нет на эстраде во время исполнения. Музыка исходит от меня, но я при этом отсутствую»³².

После одного из концертов Левина в Карнеги-холле рецензент *Нью-Йорк Таймс* писал:

Он сидит за инструментом почти неподвижно, и переливчатая паутина звуков исходит из-под его пальцев, за работой которых пианист следит, хотя и с некоторым интересом, но скорее, как посторонний наблюдатель. Поскольку для слушателя зрительные впечатления дополняют слуховые, неподвижность Левина за фортепиано создает ощущение, что его исполнение более сдержанное, чем оно есть в действительности³³.

Иногда игра Левина была недостаточно эмоциональной, особенно в первой половине программы. Рецензируя другой концерт Иосифа в Карнеги-холле, обозреватель отмечал, что большую часть программы пианист исполнил корректно, но без подлинного вдохновения. Последними номерами были Этюд Скрябина и «Исламей» Балакирева.

Он начал «Исламея» вместо Скрябина, остановился, поклонился, стал играть Этюд, но забыл текст и начал его еще раз с начала. После этого пианист заиграл не только исключительно красивым звуком, но и с подлинным драматизмом. Если бы Левин продемонстрировал эти же качества, начиная с первой пьесы, весь концерт стал бы замечательным событием. Последнее произведение, «Исламей», было исполнено настолько зажатательно, что заслужило оvation зала и было повторено «на бис»³⁴.

Лето 1932 года стало особенным для Левиных — впервые после Первой мировой войны они проводили его вместе: Иосиф принял приглашение преподавать в «Моцартеуме» в Зальцбурге, Розина работала в Мондзее (Австрия). В июле Левины отплыли в Европу. Иосиф жил в Зальцбурге, Розина с дочерью Марианной — в замке графа Альмейды, в 13 милях от города. Когда Иосиф или его ученики выступали в «Моцартеуме», Розина вместе со своими студентами приезжала на автобусе в Зальцбург послушать их. В свою очередь, Иосиф ездил на камерные концерты Розины в Мондзее.

Сам он выступал дважды: 7 августа исполнил редко звучавший *Concertstück* Вебера с Венским Филармоническим оркестром под управлением Б. Вальтера. После концерта пианист был увенчан лавровым венком, и публика приветствовала его долгими аплодисментами. В нарушение правил, дирекция фестиваля пригласила Левина дать через две недели сольный концерт. Он оставил такое неизгладимое впечатление, что спустя много лет навсегда «Моцартеума» вспоминали это событие как замечательное достижение артиста.

В 1933 году к власти в Германии пришли нацисты. Последний европейский тур Левина состоялся в 1937 году, но он не включал

ни Германии, ни Австрии. Возможно, что события в Европе побудили пианиста оформить свой статус в США: 11 апреля 1933 года он стал американским гражданином.

1934–1937 годы были наиболее интенсивными в концертной деятельности Левина. Каждый сезон начинался с выступления в Карнеги-холле в октябре. В 1934–1935 годах эти концерты состояли целиком из произведений Шопена, что было новшеством для тех дней. Мужественная интерпретация пианиста произведений «меланхоличного поляка» снискала своих поклонников. Известный критик В. Гендерсон писал еще в октябре 1933 года:

*Удивительно, что Левин, который никогда не вызывал фурора, которого считали более виртуозом, чем мастером красок, и который исполнял Шопена, как и других композиторов, с достаточной музыкальностью и чувством, но без трепета и слез, стал для почитателей композитора одним из величайших его интерпретаторов. Значит ли это, что они стали более правильно оценивать творчество своего божества?*³⁵

Элен Иллингворс, работавшая в то время в *NBC Artists*, вспоминает, что «все хотели слушать Шопена в исполнении Левина». Он сыграл шопеновские программы в Детройте, Чикаго, Цинциннати и во многих небольших городах. В 1933 году пианист включил в репертуар фа минорный Концерт Шопена, который в то время не пользовался большой популярностью у американских слушателей. Он исполнил его в Нью-Йорке 18 ноября 1933 года впервые за последние семь лет.

В течение следующих двух сезонов пианист сыграл его с Национальным симфоническим оркестром (дирижер Киндлер), Питтсбургским оркестром (дирижер Модарелли), Денверским оркестром (дирижер Турмен) и Чикагским оркестром (дирижер Сток). Интерпретация произведения Левиним была строгой, «полной тщательно прорисованных оттенков, а не ярких красок»³⁶. Мелодичное и романтическое *Larghetto*³⁷ Концерта полностью соответствовало характеру дарования музыканта. Когда он исполнял его в Нью-Йорке, оркестр под управлением Б. Вальтера «был не эхом, а скорее тенью солиста»³⁸; «темы казались невесомыми и напоминали солнечный свет, струющийся сквозь витраж в окне»³⁹.

Конечно, Левин, будучи в расцвете своего таланта, исполнял не только Шопена. В апреле 1934 года он сыграл Первый Концерт Чайковского для фортепиано с оркестром под управлением С. Кусевицкого, с которым пианист возобновил сотрудничество после долгого перерыва.

Наиболее впечатляющим достижением музыканта в начале 1930-х годов была серия из 13 еженедельных получасовых радиопередач на NBC, которую он дал в феврале-мае 1933 года. Обычно они начинались во вторник в 11:30 вечера, но по просьбе слушателей были перенесены на 9:30 вечера. Программы включали произведения Бетховена, Шопена, Листа, Брамса, Дебюсси для фортепиано соло, а также Концерты для фортепиано с оркестром Чайковского (№ 1), Бетховена (№ 1), Рубинштейна (№ 4), Вебера (*Concertstück*) и Моцарта (для двух фортепиано). Последний исполнялся дуэтом Левиных.

NBC *Symphony*, с которым выступал в этих передачах Левин, был предшественником того оркестра, которым позднее руководил А. Тосканини. Ф. Блак, стоявший во главе оркестра в 1933 году, как-то сказал Розине, что NBC начала записывать трансляции только в 1934–1935 годы, и, таким образом, все более ранние выступления Левина оказались потерянными для потомков. А каким откровением было бы для них услышать его исполнение Концерта Чайковского или Вариаций на тему Паганини Брамса, прозвучавшие в серии передач 1933 года!

В 1935 году в США жили четыре ведущих представителя русской пианистической школы: Гофман, Левин, Рахманинов и Горовиц, американский дебют которого в 1928 году произвел на публику такое же ошеломляющее впечатление, как и дебют Левина в 1906 году. После концерта Иосифа в Карнеги-холле 26 октября 1935 года Олин Даунес писал в *Times*:

Русская фортепианная школа постепенно уходит в прошлое, и это плохо, потому что вместе с ней исчезает «большой стиль» фортепианного исполнительства. На смену ему приходит пренебрежение к величию и благородству и повышенное внимание к деталям и мелочам. Исполнение Левина — пример этого «большого стиля» для других музыкантов⁴⁰.

Опасения критика были основаны на том, что Габрилович и Годовский, хотя и были живы, но перестали выступать из-за слабого здоровья, Рахманинову было 62 года, Левину и Гофману — 60 и 59 лет соответственно. Как оказалось в действительности, Рахманинов и Левин продолжали успешно выступать и в начале 1940-х годов, и только игра Гофмана утратила былую силу.

Концерт Левина в Карнеги-холле в 1935 году продемонстрировал неувядающее мастерство музыканта. Его строгий критик, Розина писала Аделаиде Салмонд, матери Феликса⁴¹:

*Иосиф играл замечательно, его пианизм являл совершенство, которое не было целью, но средством выразительности. Оно включало прекрасный бархатный звук, форте, которое никогда не было резким, легкость и элегантность, уносившие слушателей в сказочные дали, и четкий и острый ритм. В этот раз его игра отличалась необычной красочностью и силой*⁴².

Но самым строгим критиком пианиста был он сам. Вспоминает Розина:

Иногда, будучи нездоровой, я не ходила на концерты Иосифа и ждала его возвращения, лежа в постели. Заслышав шаги мужа, я спрашивала: «Иосиф, как прошел концерт?» В ответ — молчание. Я повторяла вопрос более настойчиво, и в ответ раздавалось: «Отвратительно». Высшей его оценкой было: «Все в порядке».

К счастью, мы имеем свидетельства, опровергающие его собственные оценки. Недавно выпущенная долгоиграющая пластинка включает почти все записи пианиста 1935–1936 годов, в том числе Токкату Шумана, которой он часто открывал свои выступления, и «Весеннюю ночь» Шумана-Листа, завершавшую программы. Согласно Игорю Кипнису⁴³, «трактовка Левиным Токкаты была самой музыкальной из всех, когда-либо записанных, а исполнение одних только Этюдов Шопена (Op. 25 № 6, 10 и 11) и его Прелюдии си бемоль мажор уже должно обессмертить его имя»⁴⁴.

В 1937 году Левин совершил последний большой европейский тур. Между 20 февраля и 7 апреля пианист дал концерты в Стокгольме, Вене, Праге, Будапеште, Сегеде и Лондоне. Программа сольных выступлений включала следующие произведения:

- Шуман — Токката
- Бетховен — Рондо (Op. 51, № 2)
- Бетховен — Соната (Op. 53, *Waldstein*)
- Брамс — Вариации на тему Паганини
- Шопен — Баллада фа минор
- Лист — Этюд «Блуждающие огни»
- Балакирев — «Исламей»
- Скрябин — Этюд

Во время гастролей Левин вел дневник, в который включал отзывы критиков на свои выступления. После исполнения фа минорного Концерта Шопена в Стокгольме он отметил:

Инструмент был замечательный, я играл хорошо. Рецензии тоже были хорошими, за исключением одного глупого критика, который написал, что исполнитель — не молод и играл без огня⁴⁵.

В Будапеште, после исполнения Первого Концерта Чайковского:

Играл с подъёмом, не нервничал. Громадный успех и замечательные отзывы.

Там же, после исполнения сольного концерта:

Зал был полон, но половину слушателей составили приглашенные, не платившие за билеты. Первое произведение сыграл хорошо, Вариации — так себе, но неплохо. К концу чувствовал усталость, но Этюд Листа сыграл очень хорошо, и публика потребовала его повторить. «Исламея» закончил с трудом и без воодушевления. Многие покинули зал, не дожидаясь «бисов». На «бис» исполнил три Прелюда и Этюд Шопена и Этюд Дохнани⁴⁶.

В Праге, после трансляции Первого Концерта Чайковского:

Утром — страшное огорчение, узнал, что репетиция была назначена на вчера. Дирижер не имел никакого представления о Концерте, уткнул нос в партитуру и ни разу не взглянул ни на меня, ни на музыкантов⁴⁷.

В Лондоне:

Начал хорошо. В Рондо был недоволен звуком и формой. В Сонате — не донес ясно замысел. Вариации сыграл отлично и технически, и по настроению, были встречены с энтузиазмом, выходил кланяться пять раз. К концу концерта чувствовал усталость. «Исламея» сыграл хорошо, Балладой остался недоволен⁴⁸.

В Лондоне Левин остановился в доме своего агента В. ван Вина. В один из дней их навестил Артур Рубинштейн. Иосиф записал в дневнике:

Он принес свои новые записи (пробный вариант) Ноктюрнов Шопена. Многие из них изумительны. Потом мы прослушали мои новые записи: Этюды Шопена, Токкату Шумана, «Празднества», которые привели его в экстаз⁴⁹.

Левин и ван Вин составили план европейского тура пианиста на следующий год, который включал Австрию, однако события в Европе (аншлюс Австрии Германией) полностью перечеркнули его.

Таким образом, европейский тур 1937 года стал последним в музыкальной карьере Левина. В оставшиеся годы он выступал в основном в дуэте с Розиной.

По возвращении в Нью-Йорк в середине апреля 1937 года Иосиф закончил семестр в Джульярде, затем вместе с женой поехал на студию RCA в Камдене для записи ре минорной Сонаты Моцарта; оттуда супруги отправились в Колорадо, где проводили летние классы в Денвере и Боулдере.

Обитатель Олимпа

Иосиф преподавал в Боулдере в университете Колорадо, где его бывший студент Марк Вессель⁵⁰ возглавлял фортепианное отделение. В Денвере супруги преподавали и в *Lamont School of Music*. Сессия длилась здесь пять недель и включала шесть мастер-классов. Каждый из них начинался с 15-минутного вступительного слова Розины об одном из элементов пианизма: технике, звукоизвлечении, фразировке, педали, памяти. Затем играли студенты, и Левин комментировал их исполнение, при этом нередко сам подходил к инструменту и показывал то, что хотел бы услышать от них. Студенты могли заниматься и частным образом, при этом урок Иосифа стоил 132 доллара, Розины — 107 долларов.

В июле 1937 года Левины взяли отпуск в Колорадо и отправились в Калифорнию, где состоялся их дебют на Западном побережье. 16 июля с оркестром под управлением Владимира Гольшмана⁵¹ супруги исполнили в *Hollywood Bowl* ми бемоль мажорный Концерт Моцарта для двух фортепиано, после чего Иосиф сыграл Концерт Листа № 1. Интересно, что точно с такой же программой они выступали 25 лет тому назад в Петербурге с оркестром под управлением В. Сафонова.

В конце года Левин играл концерт из произведений Шопена и Дебюсси в Карнеги-холле. Розина, как обычно, за несколько месяцев до выступления разослала приглашения друзьям, в том числе Рахманиновым. Жена композитора Наталия ответила, что они уже купили билеты, и Сергей Васильевич просит Левина сыграть «на бис» два Этюда Шопена (Op. 25, № 6 и 8)⁵².

Иосиф начал программу Токкатой Шумана, за ней последовал фа диез мажорный Экспромт и си минорная Соната Шопена. Завершили программу шесть пьес Дебюсси и два Этюда Шопена, о которых просил Рахманинов. Многие из тех, кто следил за музыкальной карьерой пианиста, признавали, что этот концерт был лучшим из сыгранных им в Нью-Йорке.

Интерес к Дебюсси не ограничивался сольными пьесами в исполнении Иосифа, но включал и дуэтный репертуар супругов. Они все чаще исполняли его «Празднества» и «Облака» в аранжировке Равеля для двух фортепиано. Так, через два месяца после концерта Иосифа в Карнеги-холле он и Розина сыграли обе вещи в Таун-холле в концерте, посвященном двадцатилетию со дня смерти композитора. «Празднества» были записаны на студии RCA, при этом пианистам удалось добиться подлинно оркестрового звучания произведения.

Левины любили выступать в Таун-холле из-за хорошей акустики зала. Каждый участник дуэта хорошо слышал игру партнера, и это было особенно важно для такого динамичного ансамбля, который являли супруги. Вспоминает Розина:

Во многих произведениях для двух фортепиано тема появляется и развивается у одного инструмента и затем подхватывается вторым. Наши темпераменты столь различны, что каждый играет одну и ту же тему по-своему. Мы рассматриваем это как своего рода игру, так как не знаем заранее, как первый из нас представит материал и какова будет реакция второго.

Музыкальные споры продолжались и в Кью Гарденс, и в Джульярде. На мастер-классах в студии 412 учащиеся должны были играть перед Левиными и своими соучениками, при этом студент, подготовивший пьесу с Розиной, мог услышать от Иосифа: «Зачем такие преувеличения?» В свою очередь, прослушав пианиста мужа, Розина замечала: «Исполнению не хватает красок». Даже манера показывать темпы обнаруживала различия в их темпераментах. Иосиф сидел спокойно и показывал темп беззвучным движением пальцев на коленях. Розина брала в руки карандаш и четко отбивала им по столу. Иногда, воодушевленная музыкой, она подходила к студенту сзади и указывала нужный темп, отстукивая его пальцами на плечах играющего.

Было бы неверно предположить, что Левины всегда являли пример *discordio concors* (гармонии через дисгармонию), но на сцене они были образцом супружеского обаяния. Выходя на эстраду, Иосиф подводил Розину к сиденью, усаживал и убеждался в том, что оно удобно ей. По окончании исполнения они раскланивались вместе, взявшись за руки. Их часто описывали как «гениального гиганта» в сопровождении «миниатюрной подружки». Он был сильным, мужественным и в то же время грациозным, она — живой, привлекательной, изящно одетой. Часто после совместных концертов кто-то из общих знакомых

звонил ей и говорил, что Иосиф, как всегда, был «исключительно галантен».

В классе Левины тоже выказывали знаки внимания друг другу. Беллер вспоминает об уроке в Кью Гарденс:

Я играл Ноктюрн Шопена, и Иосиф подчеркивал важность правильно-го исполнения партии левой руки. В это время в класс вошла Розина, и он сказал: «Левая рука здесь подобна преданной жене — она должна дать почувствовать правой руке, что та — главная».

Как правило, замечания Левина об игре студентов были простыми и лаконичными. Он мог сказать ученику при приближении важной музыкальной фразы: «Наклонись к инструменту, как будто он нравится тебе». Или: «Ты отталкиваешься от фортепиано, а я говорю ему: “Иди ко мне”». О продолжительной кульминации: «Когда вода закипает, постарайся сохранить ее в этом состоянии какое-то время». Работая над пьесой Дебюсси, он мог вынуть из кармана тонкий носовой платок, слегка подуть на него, заставив колыхаться в воздухе, и добавить: «Вот так это должно быть сыграно».

Единственное, чего пианист не терпел — это ненужных движений. Ученику, который заканчивал каждую фразу, высоко подбрасывая руки, Левин говорил: «Вы играете слишком много в воздухе. Если бы у вас был инструмент с приподнятой клавиатурой, все было бы в порядке».

Такие замечания могли повергнуть студента в слезы, но после нескольких уроков он убеждался в том, что в них не было ничего обидного. Требования Левина к фортепианному исполнению были очень высоки, и он предъявлял их в равной мере всем студентам. Иногда ему не хватало гибкости, иногда его замечания не полностью соответствовали возможностям студента, но он всегда был честен в своих суждениях. Те, кто правильно воспринимали их, получали громадную пользу от уроков с Левиным. Однако чаще всего он предпочитал устным комментариям непосредственный показ, который не ограничивался игрой. Брукс Смит⁵³ вспоминает урок, на котором он играл «Остров радости» Дебюсси:

Левин отчаялся убедить меня в том, как нужно правильно играть медленную часть произведения. В конце концов, он сказал: «Музыка должна литься подобно танцу египетской девушки». Видя, что я не схватываю его мысль, он встал и стал делать плавные движения, полные неги и грации. Я пожалел, что у меня не было камеры⁵⁴.

Сезон 1938–39 годов был пиком совместного музицирования Левиных — они выступили дуэтом более 30 раз, тогда как сам Иосиф дал только 10 концертов. Пианисты не почил на лаврах и продолжали пополнять репертуар новыми произведениями. Следующий сезон они открыли исполнением фа мажорного Концерта Моцарта для трех фортепиано в авторском переложении для двух инструментов. Концерты состоялись 26, 27 и 29 октября 1939 года с участием Нью-Йоркского оркестра под управлением Д. Барбиероли. Ранее эта версия произведения никогда в Нью-Йорке не исполнялась.

Характеризуя ненасытный интерес Левиных к музыке, Джозеф Раеф⁵⁵ заметил: «Она предпочитала словесные оценки, он — поиски за инструментом». Розина могла спросить кого-то, чьим мнением она дорожила, что он или она думает о ее исполнении того или иного произведения. Иосиф предпочитал сидеть за инструментом, проигрывая все возможные варианты, и затем выбирал из них наиболее удовлетворявший его. Как-то на летнем мастер-классе в Денвере он начал играть Симфонические этюды Шумана и остановился на одной фразе, повторяя ее с небольшими изменениями во фразировке снова и снова, пока Розина не сказала: «Иосиф, у нас нет времени», на что последовал ответ: «Все время в нашем распоряжении», и продолжение поисков нужного звучания⁵⁶.

В другой раз Розина пошла в артистическую Карнеги-холла в антракте концерта Иосифа. После окончания перерыва она вернулась на свое место в возбужденном состоянии: «Представляете, я застала Иосифа за инструментом, и он репетировал не то, что будет исполнять во втором отделении, а то, что уже было сыграно в первом!»⁵⁷

Его стремление к совершенству не знало пределов. Даже в Этюде Шопена (Op. 25, № 6), который он играл много лет и о котором Горвиц сказал, что никто не исполняет его с такой изысканностью, как Левин, пианист искал новую аппликатуру. На удивленные вопросы почитателей, зачем это нужно, он отвечал: «Я — самый ленивый человек на свете, но для того, чтобы быть им, я должен работать больше других».

В ноябре 1940 года состоялся очередной концерт Левина в Карнеги-холле. Критик Томпсон писал:

Трудно представить более строгое, академическое исполнение, особенно Токкаты Шумана и Этюдов Шопена, которое было и уроком, и источником вдохновения. Без всяких усилий Левин очаровывал, завлекал и впечатлял публику. Казалось, что он говорил: «Это музыка, и играть ее нужно только так» <...>. Исполнение Левина было

*академичным в хорошем смысле слова, и если кому-то покажется, что оно оставалось несколько холодным, напомним, что уединение — неизбежный удел обитателей Олимпа*⁵⁸.

В сезоне 1942–43 годов Иосиф и Розина продолжали преподавание в Джульярде и совместное концертное выступление. В ноябре они гастролировали в Техасе и Теннесси, в марте — во Флориде; в промежутке пианисты дали несколько концертов в Нью-Йорке в поддержку военных усилий страны, и Левин выступил в Карнеги-холле с шопеновской программой, которая включала 24 Прелюдии композитора.

В этом же сезоне Иосиф дал концерт в Джульярде. В ответ на приветствия поклонников, собравшихся после выступления за кулисами, он ответил: «Всё было просто. Я только играл ноты, одни громче, другие тише». Некоторые восприняли это как признак упадка творческой энергии, другие — как обезоруживающе простое определение сущности музыки. Сам Левин был склонен преуменьшать важность своего искусства. После одного из концертов в 1920-е годы он сыграл «на бис» фантазию Листа на темы оперы Мейербера «Роберт-дьявол». Студент Левина В. Аллер⁵⁹ спросил его: «Как Вы после труднейшей программы можете играть “на бис” такую сложную пьесу?», на что Иосиф ответил: «Виктор, Вам приходилось видеть лошадь, которую приводят в конюшню после длинного и тяжелого дня в поле, и потом выводят ее снова, чтобы закончить вспашку до наступления темноты?»

Последний концерт Левина в Карнеги-холле состоялся 7 ноября 1943 года и включал произведения, исполнявшиеся им на протяжении долгой пианистической карьеры: от транскрипций Листа и Бузони, которые часто были в его программах в начале века, до пришедших им на смену произведений Шопена и Дебюсси. После нескольких «бисов» по требованию публики пианист исполнил «Голубой Дунай».

По окончании концерта, принимая поздравления, он сказал: «Я старею». Как и в Лондоне в 1937 году, выступление утомило его, но он умел скрывать это от слушателей.

Через месяц в Таун-холле Левин впервые представил программу, состоящую целиком из произведений Шумана. В нее вошли «Карнавал», который он исполнял до Первой мировой войны, четыре пьесы из *Fantasiestücke* (пианист играл их на Конкурсе им. Рубинштейна), Симфонические этюды и Токката (к двум последним он обращался на протяжении всей карьеры).

Последний концерт дуэта Левиных в Нью-Йорке состоялся 10 мая 1944 года и был дан в пользу *Bronx Settlement Music School*. Программа

включала произведения для двух фортепиано и фортепиано соло, исполненных Иосифом.

Летом 1944 года не было никаких причин беспокоиться о здоровье пианиста. За год или два до этого Иосиф сказал Розине: «Не волнуйся, но доктор нашел у меня неполадки с сердцем». С тех пор оно не беспокоило его. После концерта в Нью-Йорке Иосиф поехал в Бонни Оакс, потом вместе с Розиной — в Денвер, оттуда — снова в Нью-Йорк, где он исполнил Первый Концерт Чайковского. *Нью-Йорк Таймс* писала, что пианист в отличной форме, и шеститысячная аудитория была захвачена его исполнением. За этим концертом последовала поездка Левина в Лос-Анджелес, где жила его дочь Марианна; Розина осталась в Денвере.

В один из дней Иосиф с дочерью пошли купаться. Он заплыл слишком далеко, поднялась сильная волна. С большим трудом он доплыл до берега, но эта нагрузка оказалась непосильной для его сердца — у него случился инфаркт. Скорая помощь доставила Левина в госпиталь. После стабилизации сердечной деятельности пианиста перевели в санаторий, где он медленно пошел на поправку. Через несколько месяцев Иосиф вернулся домой. Здесь 2 декабря 1944 года у него случился повторный инфаркт, и он скончался во время сна, не дожив 12 дней до своего семидесятилетия. Через пять дней траурная церемония состоялась в Джульярдской школе. Ольга Самарофф произнесла прощальное слово, Саша Городницкий исполнил произведения Шопена. Во многих газетах появились некрологи. В частности, А. Рубинштейн писал:

Со смертью Иосифа Левина музыкальный мир потерял великого артиста и одного из величайших пианистов нашего времени. Друзьям музыканта, к коим я отношу и себя, будет не хватать его сердечного отношения, его коллегам и студентам — искреннего интереса к их работе и готовности оказать им моральную поддержку. Левин принадлежал к «аристократам фортепиано». К ним же можно отнести Годовского и Зауэра, но Левин ближе всех подходил к этому определению. Он обладал тем, что французы ценят больше всего — абсолютной ясностью интерпретации, способностью донести всю красоту и глубину музыкального произведения с такой легкостью, что становятся незаметными все технические трудности. Его игра была элегантна, красота его звука вызывала слезы у слушателей. Да, он был последним из «аристократов фортепиано»⁶⁰.

Примечания

¹ В статье использованы материалы книги: *Wallace, R. K. A Century of Music-Making. The Lives of Joseph and Rosina Lhevinne.* Bloomington; London: Indiana Univ. Press, 1976.

² *Зальцберг Э.* Легендарная Розина Левина // РЕВА. Кн. 12 / Ред.-сост. Э. Зальцберг. Торонто; СПб.: ИД «Гиперион», 2015. С. 208–231.

³ *Wallace, R. K. A Century of Music-Making...* P. 21.

⁴ *Ibid.* P. 22.

⁵ *Ibid.* P. 25.

⁶ *Ibid.* P. 28.

⁷ *Ibid.* P. 37.

⁸ *Ibid.* P. 73.

⁹ *Ibid.* P. 79.

¹⁰ *Ibid.* P. 80.

¹¹ Автор аранжировки, часто исполнявшейся И. Левиным «на бис», — Шульц-Эвлер Адольф (*Schulz-Evler Adolf*, 1852, Радом, Польша — 1905, Варшава), композитор и пианист, ученик К. Таузига.

¹² *Wallace, R. K. A Century of Music-Making...* P. 109.

¹³ *Ibid.* P. 121.

¹⁴ *Lhevinne, J. Basic Principles in Pianoforte Playing.* Philadelphia, 1924; повторно издана в 1972 г. На русском языке: *Левин Иосиф.* Основные принципы игры на фортепиано. М.: Музыка, 1978; *Левин Иосиф.* Искусство игры на фортепиано: учебное пособие. СПб.: Лань, 2016. В аннотации указано, что книга включает важнейшие работы пианиста о фортепианной игре, в том числе Основные принципы игры на фортепиано.

¹⁵ *Wallace, R. K. A Century of Music-Making...* P. 185.

¹⁶ Самарофф Ольга (*Samaroff Olga*, наст. фам. *Nickenlooper*; 1880, Сан-Антонио — 1948, Нью-Йорк), американская пианистка, педагог и музыкальный критик. Преподавала в Филадельфийской консерватории и Джульярдской школе. Среди ее учеников: Р. Форелл, В. Капелл, Ю. Лист, В. Турек, А. Вейсинберг.

¹⁷ Хатчисон Эрнест (*Hutcheson Ernest*; 1871, Мельбурн — 1951, Нью-Йорк), австралийско-американский пианист, композитор и педагог. Был деканом фортепианного отделения (1926–1937) и президентом Джульярдской школы (1937–1945).

¹⁸ Самуэльс Гомер (*Samuels Homer David*; 1889, Висконсин — 1956, Сан-Диего), американский композитор и пианист, муж певицы А. Галли-Курчи (1882–1963), с которой выступал в течение многих лет.

¹⁹ Голд Артур (*Gold Arthur*; 1917, Торонто — 1990, Нью-Йорк), канадский пианист. Вместе с пианистом Робертом Физдейлом (*Robert Fizdale*; 1920–1995) составил пользовавшийся международной известностью фортепианный дуэт, который часто исполнял произведения современных американских композиторов. Помимо концертной деятельности, пианисты были авторами книг и телевизионных передач.

²⁰ См. примеч. 2.

²¹ Сокращенный перевод с английского и некоторые комментарии Э. Зальцберга.

²² *Minneapolis Star*. 1928, March 7.

²³ *Gramophone* (London). 1929, October. P. 194.

²⁴ Маркус Адель (Marcus Adele; 1906, Канзас-Сити — 1995, Нью-Йорк), американская пианистка и педагог. Родилась в семье эмигрантов из России. Училась у И. Левина и А. Шнабеля. Преподавала в Джульярде и давала мастер-классы в других консерваториях. Среди ее учеников: Г. Гутьерес, Б. Джанис, Д. К. Паркер, Э. Тамузьян. *Здесь и далее примеч. переводчика отмечены **.

²⁵ Бонни Оакс (Bonny Oaks), городок в штате Висконсин, где у Левина был загородный дом, в котором пианист любил проводить летние отпуска.*

²⁶ Интервью с Адель Маркус. Нью-Йорк, 19 июня 1970 г.

²⁷ *Pester Lloyd* (Budapest). 1928, December 3.

²⁸ *Times* (London). 1928, December 3.

²⁹ Триггс Гарольд (Triggs Harold Melvin; 1900, Денвер — 1984, Томасвил, Джорджия), американский композитор и пианист. Преподавал в Джульярде и Колумбийском университете. Автор произведений для фортепиано и оркестра.*

³⁰ Беллер Вильям (Beller William; 1900–1986), американский концертирующий пианист и педагог.*

³¹ Городницкий Саша (Gorodnitzki Sasha; 1904, Киев — 1986, Нью-Йорк), американский пианист и педагог, победитель Конкурса Шуберта (1930). Преподавал в Джульярде с 1932 г. почти до смерти. Среди его студентов: Г. Олссон, Д. Дэвис, Я. Фиалковска, А. Лаплант. Концертировал в Северной и Южной Америке.*

³² Интервью с Сью Проссер. Нью-Йорк, 7 января 1970 г.

³³ *New York Times*. 1933, October 29.

³⁴ *New York Times*. 1932, February 28.

³⁵ *Sun*. 1933, October 30.

³⁶ *New York Herald Tribune*. 1933, November 10.

³⁷ *Largetto* — вторая медленная часть Концерта Шопена № 2 для фортепиано с оркестром.*

³⁸ *Evening Post*. 1933, November 30.

³⁹ *Lhevinne Discusses Radio // Musical Courier*. 1933, April 8.

⁴⁰ *New York Times*. 1935, October 27.

⁴¹ Салмонд Феликс (Salmond Felix Adrian Norman; 1888–1952), английский виолончелист. Много лет возглавлял отделение виолончели в *Curtis Institute of Music* в Филадельфии. Салмонд Аделаид (Salmon Adelaide), мать Феликса, пианистка, ученица К. Шуман.*

⁴² Письмо (возможно, не отправленное) Аделаид Салмонд от 10 ноября 1935 г.

⁴³ Кипнис Игорь (Kipnis Igor; 1930–2002), американский пианист, клавесинист и дирижер.*

⁴⁴ *Stereo Review*, 1971, March.

⁴⁵ *Lhevinne, Josef*. Unpublished diary. 1937, February-April (*Левин Иосиф*. Неопубликованный дневник. Февраль-апрель 1937 г.).

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ «Празднества» Дебюсси в переложении для двух фортепиано, сделанном Равелем в 1935 г.

⁵⁰ Вессель Марк (Wessel Mark; 1894–1973), американский пианист и композитор, профессор Колорадского университета в Боулдере.*

⁵¹ Гольшман Владимир (Golschman Vladimir; 1893, Париж – 1972, Нью-Йорк), франко-американский дирижер. В 1931–1958 гг. был музыкальным руководителем оркестра в Сент-Луисе (США), работал с оркестрами гг. Тулсы и Денвера.*

⁵² Письмо Наталии Рахманиновой Розине Левиной, 6 января 1938 г.

⁵³ Смит Брукс (Smith Brooks; 1912–2000), американский пианист и педагог. В 1954–1972 гг. был аккомпаниатором Я. Хейфеца, с которым сделал много записей.*

⁵⁴ Интервью с Бруксом Смитом, Нью-Йорк, 24 октября 1971 г.

⁵⁵ Раеф Джозеф (Raieff Joseph; 1906–2002), американский пианист и педагог, профессор Джульярдской школы в 1945–2000 гг.*

⁵⁶ Интервью с Джозефом Раефом, 8 апреля 1971 г.

⁵⁷ Интервью с Рут Гейгер, Нью-Йорк, 1 декабря 1970 г.

⁵⁸ *New York Herald Tribune*. 1940, November 19.

⁵⁹ Аллер Виктор (Aller Victor; 1905–1977), американский пианист. Работал в Голливуде, был участником *Hollywood String Quartet*, с которым сделал много записей.*

⁶⁰ *New York Herald Tribune*. 1944, December 10.

История с нотным альбомом, или Нотный альбом с историей

Ирина Обухова-Зелиньска (Варшава)¹

Неожиданная находка

В январе 2016 года известный московский библиофил М. В. Сеславинский привез из Нью-Йорка занятный лот: сброшюрованные ноты — песни на стихи Верлена. Альбом скомпонован из шести нотных тетрадей, взятых из какого-то издания (а может быть, были использованы пробные оттиски). Они дополнены обложкой и фронтисписом с портретом Верлена, а еще на трех листах наклеены вырезки: два рисунка и художественный заголовок. Все иллюстрации — типографские оттиски с графических рисунков. По рассказу нового владельца, альбом был приобретен у почтенного, хорошо известного букиниста и книжного дилера Алика Рабиновича. К нему же сборник попал из архива Ирины Александровны Грэм.

Автор музыки — Артур Лурье, автор иллюстраций — Юрий Анненков. Оба — известные деятели левого искусства в пред- и послереволюционный период, оба затем прожили достаточно долгую творческую жизнь в эмиграции.

Сборник песен на стихи Верлена в оформлении Анненкова готовился к изданию в 1919 году. По каким-то причинам тогда он не вышел из печати. Но спустя почти сто лет, на совсем другом континенте, вдруг появился этот самодельный нотный альбом, по сути — макет несостоявшегося издания. Каким образом он был «сконструирован» и как оказался в архиве Ирины Грэм, американки русско-итальянского происхождения? Чтобы понять исторический контекст подготовки сборника и его дальнейшие приключения, обратимся к отношениям, которые связывали в те далекие времена композитора Артура Лурье и художника Юрия Анненкова.

Вместо пролога

Оба они, композитор и художник, дебютировали в «блистательном Петербурге» 1910-х годов и успели немало создать еще в предреволюционные годы. После революции не снижали творческой активности, одновременно сыграв определенную роль как общественные деятели при реформировании музыкальных учебных заведений (Лурье) и театров (Анненков). После эмиграции исчезли из отечественной культуры на весь дальнейший советский период, но зато заявили о себе в Европе и Америке. В послевоенное время бывшие соотечественники могли встретить их фамилии лишь в проникавшем «из-за бугра» тамиздате. В 1970-х годах в СССР стали попадать отдельные экземпляры изданной в США книги Анненкова «Дневник моих встреч» и выпуски альманаха «Воздушные пути» с очерками Лурье, но это был нелегальный оборот литературы, читавшейся главным образом в Москве и Ленинграде.

В последние годы «перестройки» оказалось, что и период, именовавшийся в советской истории «годами предреволюционной реакции», и более известный — раннесоветский — ознаменовались расцветом искусств и по этой причине вызывают большой интерес широких читательских масс. В лавине переизданий 1990-х, помимо политически-разоблачительной литературы, немало место занимали литературные произведения, мемуары и документальные публикации, связанные с Серебряным веком. Состав литературного и художественного пантеона русских классиков новейшего времени менялся на глазах ошеломленных читателей. Фамилии Лурье и Анненкова оказались на слуху, а вскоре последовали связанные с их творчеством и биографиями легальные публикации. В течение последней четверти века из почти бесплотных теней соавторы рассматриваемого сборника превратились в хотя и не совсем изученные, но все-таки достаточно различимые во мгле истории фигуры. Наследие Анненкова переживает очевидный ренессанс — им интересуются коллекционеры, любители искусства и массовый читатель. Переиздаются его книги и статьи. Наследие Лурье, литературное и музыкальное, до сих пор находится в тени, однако и у него есть теперь любители и исследователи, которые составили список его произведений², изучают архивные документы и популяризируют по мере сил его творчество, достойное большего признания.

Действующие лица: композитор Артур Лурье и художник Юрий Анненков

Артур Сергеевич Лурье был творцом не только авангардной музыки XX века, не менее активно он перерабатывал и собственную биографию, мало его устраивавшую. Едва достигнув совершеннолетия (в 1913 году), он поменял полученное при рождении имя, превратившись из Наума Израилева Лурия в Артура-Винцента (в честь Шопенгауэра и Ван Гога) Сергеевича Лурье³. Это был не псевдоним, а официально оформленные персональные данные. Выбранные им имена носили, как видим, характер некоей эстетической манифестации. Одновременно с именем Артур-Винцент поменял вероисповедание, приняв католичество. Шаг этот был, как показал дальнейший ход событий, отнюдь не конъюнктурный (или, по крайней мере, не только конъюнктурный), а вполне отвечавший движению души и мировоззренческим убеждениям. В 1909–1913 году Лурье учился в консерватории по классу композиции у А. Глазунова и по классу фортепиано — у В. Дроздова и М. Бариновой, а также на романском отделении Петербургского университета. Музыкальные способности он проявлял с раннего детства, уроки игры на фортепиано давала ему мать, и таким образом будущий композитор получил неплохую подготовку. Он уже тогда увлекался новаторской музыкой. Речь шла даже не о мелодике, хотя и о ней тоже, а о введении четвертьтонов и дальнейшего деления тонов — эта музыка требовала тонкого слуха, нетрадиционной системы нотной записи и новых музыкальных инструментов. Одно время Лурье играл на специально сконструированном фортепиано с тремя рядами клавиш. Но выпускного экзамена в консерватории он почему-то так и не сдал и диплома о ее окончании не получил⁴, возможно, не считая это для себя необходимым — в то время на наличие или отсутствие у человека творческой профессии документов об образовании смотрели проще.

С Анненковым Лурье познакомился в «Бродячей собаке», где нередко импровизировал на рояле, став вторым «штатным» исполнителем этого легендарного кабаре. Первым был приятель хунд-директора Бориса Пронина Цыбульский, страдавший пристрастием к крепким напиткам и потому бывавший порой не в форме. Лурье с 1913 года был женат на Ядвиге Цыбульской, сокурснице по консерватории.

Анненков был тогда начинающим театральным художником — его дебют на этой стезе состоялся в конце того же 1913 года, тогда же он начал сотрудничать как карикатурист с рядом ведущих петербургских журналов. Благодаря знакомству, быстро переросшему



С. Сорин. Портрет А. Лурье (1943)

в дружбу, с режиссером Н. Евреиновым он тут же получил доступ в элитарную «Бродячую собаку». Анненков и Лурье вполне определенно позиционировали себя сторонниками «левого» искусства и потому имели немало общих знакомых и приятелей, настроенных подобным образом.

В образовавшемся сразу после Февральской революции Союзе деятелей искусств (СДИ) Лурье и Анненков стали членами «Левого блока» и активно участвовали в дебатах по поводу реорганизации художественной жизни. Тогда же они оба сотрудничали с еще не закрытым «Привалом комедиантов» и часто там появлялись. Именно в то время Анненков выполнил портрет Артура Лурье. По форме этот футуристический рисунок напоминает скорее иллюстрацию или

театральный эскиз. Правда, лицо модели находится в центре композиции, но оно почти теряется среди разбросанных по всему полю листа мелких фигурок, геометрических плоскостей и сечений. Кроме того, оно совершенно деформировано и раскроено теми же кубистическими сечениями. Сквозь очки отчетливо виден перечеркнутый линией глаз. Еще шаг — и смысловая читаемость деталей как целого будет утрачена полностью. Но шаг не был сделан — лицо просматривается и даже без труда узнается, хотя практически сливается с фоном, имеющим, быть может, какое-то символическое значение, адекватно понять и расшифровать которое теперь уже вряд ли возможно.



Ю. Анненков (1917–1919)

С дистанции времени можно домыслить некий онтологический смысл этой путаной композиции из маленьких костюмированных человечков, беспорядочно разбросанных линий и разбитого вдребезги лица: смена эпох, хаос и театральная неестественность происходящего. Еще остались какие-то знаки и приметы прошлой жизни, но она уже развалилась на куски — едва угадываются не только смысл, но и внешние очертания того, что еще вчера было реальностью. В том же 1917 году этот портрет был приобретен Русским музеем.

Между тем, политические события развивались стремительнее любых художественных начинаний. Октябрьский переворот коренным образом изменил ситуацию в стране и жизнь большинства ее граждан. Но заседания СДИ продолжались. В отличие от занявших выжидательную позицию «правых», радикально настроенная часть членов «Левого блока» предпочитала активные действия. Лурье и Анненков были в числе тех, кто заявил о своем выходе из СДИ, хотя причины этого шага и цели у них были разные. Раскол «Левого блока» произошел, собственно говоря, из-за несогласий в вопросе о сотрудничестве с государственной властью. Если Анненков отошел на время от общественной деятельности, то Лурье, его друг Пунин, Мейерхольд и Маяковский уже в декабре наведались в кабинет наркома просвещения Луначарского в Зимнем дворце — поначалу с разведывательной целью, а затем в довольно короткий срок все они, как и художник Штеренберг, недавний парижский эмигрант, получили в Наркомпросе высокие начальственные должности.

В первое время после октябрьских событий большинство людей искусства бойкотировало советские учреждения и представителей новой власти. Нарком просвещения Луначарский оказался в одиночестве и поэтому в пришедших добровольно «левых» увидел своих естественных союзников. Цели их, в общем, совпадали, и в тот начальный период, когда большевистская верхушка была занята быстро разгоравшейся Гражданской войной и преобразованием общественного уклада, не находя ни времени, ни сил на всякие там искусства, ее отношения с «левыми» складывались неплохо. Не признаваемые до сих пор новаторы были готовы выйти со своим искусством на улицы города. Против его наполнения нужным новой власти содержанием они не возражали и охотно пользовались революционными лозунгами.

Композитор-модернист на государственной службе

Чтобы выжить в условиях начавшегося голода и тотальной разрухи, деятелям искусства любых направлений, не только «левым», пришлось зарабатывать заказами агитационного характера. Они были нужны правительству для массовой пропаганды коммунистической идеологии и эстетики. В первое время принимали всех, кто был согласен сотрудничать, всем находились задания, а за плакаты, наглядную агитацию, праздничное оформление городов и музыкальное сопровождение мероприятий скоро стали платить вещами (когда деньги обесценились) и выдавать пайки. В этой новой системе отношений с государством «левые» уже не просто сотрудничали, а какое-то время занимали ключевые позиции во всех отделах Наркомпроса. Георгий Иванов, уже в эмиграции, весьма саркастически писал об этих назначенцах:

Один мой «перекинувшийся» приятель, встретив меня на улице в 1918 году, соблазнял меня «шагнуть в ногу с революцией», предлагая на выбор места вроде директора государственных театров или Публичной библиотеки. «На первое время, потом вас заметят, оценят...» — Предложение было вполне серьезное. То же лицо повторило его вскоре малоизвестному композитору Артуру Лурье. Тот согласился и не дольше как через месяц занимал пост равный товарищу министра искусств.

Когда такие предложения директорских мест, мимоходом, на улице, чуть ли не первому встречному, стали реальной реальностью — подумать только, какой простор открылся перед всеми российскими неудачниками⁵.

Артур Сергеевич побывал на многих начальственных должностях. Поначалу он был членом Музыкальной коллегии, которую вскоре заменили Советом по делам музыки. Последний подчинил себе различные музыкальные учреждения, национализировал нотные и музыкальные склады, нотопечатни и нотоиздательства⁶. В ноябре 1918 года был объявлен запрет частной торговли нотами, частного издания нот и музыкальных книг⁷. Лурье, который в это время возглавлял МУЗО (Музыкальный отдел Народного Комиссариата просвещения), энергично осуществлял все эти радикальные преобразования.

Это было время крайне напряженной и энергичной деятельности Артура Сергеевича на ниве национализации и музыкального просвещения. Недавний эстет и бонвиван превратился в сурового советского комиссара, твердой рукой проводившего в жизнь декреты правительства. Он же способствовал массовому открытию музыкальных школ и занимался организацией концертной жизни⁸. Собственные замыслы Лурье касались прежде всего консерватории, из которой он предполагал сделать среднее учебное заведение, где студенты могли бы получить подготовку для учебы в Музыкальном университете⁹. Идея не слишком оригинальная — из области «реформа для реформы». Но у Артура Сергеевича были соображения и по поводу всеобщего музыкального образования — он считал, что к музыке приобщает не столько игра на музыкальных инструментах, сколько хоровое пение. Вынес ли он это убеждение из собственного опыта или поддался общему поветрию? Хоровое пение пользовалось большой популярностью в первые послереволюционные годы. Иронической иллюстрацией этой моды могут служить известные эпизоды из «Двенадцати стульев» и «Собачьего сердца».

Лурье был одним из решительных сторонников организации хорового пения, и уже 2 августа 1918 года им была проведена реформа Петроградской певческой капеллы и Московского Синодального училища, получивших названия соответственно Петроградской и Московской народной хоровой академии. Их управляющим стал А. Д. Кастальский¹⁰. После этого МУЗО взялся за полную реорганизацию всей системы музыкального образования. Увлечение этим процессом понять нетрудно. Но тотальная национализация, связанная с реквизицией музыкальных инструментов?.. Монополизация нотоиздательства?.. Лурье, видимо, вполне одобрял и поддерживал эту политику — во всяком случае, вкладывал в ее реализацию немало сил. Понимал ли он, к чему она ведет, или прозрел, лишь увидев ее неотвратимые последствия? Без таких пылких и безоглядных сторонников советская власть вряд ли смогла бы провести в столь краткие сроки радикальные всесторонние реформы и удержаться при этом на плаву. Разумеется,

их осуществлял не один Лурье, да и область музыки была не главной в политической системе страны, но все же наш герой возглавлял свой участок работы и действовал с большим рвением.

Итак, в результате государственной монополизации музыкальной жизни к концу 1918 года МУЗО получил в свое подчинение 4 нотопечатни, 22 нотных и инструментальных магазина, 8 складов¹¹. Тогда же был организован издательский отдел в составе: А. С. Лурье, Б. В. Асафьев, Н. М. Стрельников и др. Они планировали приступить к работе по нотоиздательству¹². В течение 1919 года были выпущены пособия для музыкальной трудовой школы и другая справочная и учебная литература.

Но Артур Сергеевич не забывал печься и об издании собственных сочинений, что видно хотя бы по перечню музыкальных произведений, изданных в период его пребывания на начальственном посту. К подготовке этих изданий он привлекал по возможности поэтов и художников с именами. Только с 1918-го по 1920 год в Петрограде вышли «Наш марш» на слова В. Маяковского (1918), «Двенадцать» (на стихи А. Блока, только 3-я часть) для смешанного хора а cappella (1918), «Греческие песни на тексты Сафо в переводе Вячеслава Иванова для голоса с фортепьяно» (1919), «Четки»: десять песен из Анны Ахматовой (Пг.; М., 1919), «Рояль в детской» с иллюстрациями П. Митурича (1920), «Третья сонатина. Для рояля» (1920), кроме того, музыкальные произведения Лурье издавались и в Москве.

Рукодельный нотный альбом в качестве главного персонажа

Анненков после революции не пошел во власть, видимо, сознательно следуя своим склонностям — в течение всей жизни, нередко находясь в непосредственной близости от сильных мира сего, он тем не менее никогда не занимал государственных должностей, а его общественная деятельность была связана исключительно с профессиональными интересами¹³. К новой власти, нравилась она ему или нет, он был лоялен, к идеологии — равнодушен. Бестолковость советских чиновников и засилье бюрократии его все больше раздражали, жестокость правительства и разгул бандитизма пугали. К тому же быстро нараставшие голод и разруха формировали быт и поведение всех оставшихся в городе петроградцев, ведь жить им приходилось в предложенных обстоятельствах. Анненков активно участвовал в оформлении Петрограда к празднованию Первого мая в 1918 году, Москвы — к 1-й годовщине революции, с 1919 года состоял в Совете Дома искусств и т. д.

В 1919 году Лурье привлек художника для оформления сборника «Лад», вышедшего в издании Музыкального отдела Наркомпроса¹⁴. Как и все издания этого года, сборник выглядит довольно бледно — некачественные бумага и печать. На обложке — в стиле черно-белой контрастной графики рисованные буквы названия, образующие вместе с фоном нечто вроде крупной виньетки. Это максимум иллюстративного изыска, который позволило себе издательство, учитывая скромные возможности и общее положение вещей.

Затем Лурье предложил Анненкову оформить сборник песен собственного сочинения на тексты Верлена. Каким он мыслился, точно не известно. В 1919 году он не вышел, и вряд ли стоит искать для этого особые причины — Гражданская война была в разгаре, быт петроградцев стал невыносимо тяжел.

В списках сочинений Лурье фигурирует сборник «Верлен, вокальный цикл на стихи П. Верлена, для голоса и фортепьяно, 1912–1919»¹⁵ в следующем составе:

1. «Le Piano que baise...» («Целует клавиши прелестная рука...» — пер. В. Брюсова), 1912.
2. «Je devine, à travers...» («Начертания ветхой триоди...» — пер. И. Анненского), 1912.
3. «Un grand sommeil noir...» («Огромный, чёрный сон...» — пер. В. Брюсова), 1917.
4. «Dans l'interminable...» («Во мгле новолунья...» — пер. В. Брюсова), 1917.
5. Vendanges (Сбор винограда) («О, что в душе моей поёт...» — пер. Ф. Сологуба), 1917.
6. [Aquarelles:] A roog young shepherd («J'ai peur d'un baiser comme d'une abeille...») («Поцелуя боюсь, как пчелиного жала...» — пер. Ф. Сологуба), 1919¹⁶.

На базельском сайте даже сообщается место издания: Москва — Петроград, Государственное музыкальное издательство. Однако ни на одном из сайтов не указана дата издания, в каталогах библиотек этот сборник также обнаружить не удалось. Разумеется, все перечисленные песни на стихи Верлена были написаны еще до революции или в самом ее начале, не раз издавались (за исключением последней песни, которая впервые опубликована в сборнике 1920 года), исполнялись на вечерах, включались в программу «Привала комедиантов» и вошли в репертуар концертных выступлений. До 1919 года все они издавались по отдельности или попарно, но выходил ли из печати сборник в таком составе, с иллюстрациями или без них? Увы, этот вопрос остается пока открытым.

Для комплектования альбома-находки страницы с нотами были либо изъяты из каких-то предыдущих изданий, либо подготовка сборника в 1919 году продвинулась так далеко, что были отпечатаны пробные оттиски. Пагинация нотных тетрадей не сквозная, а в каждой песне — отдельная, причем нумерация страниц начинается с 5-й — это, как правило, шмуцтитул с названием вещи. Шмуцтитул 5-й песни напечатан на обороте последнего листа нот песни 4-й.

Для планировавшегося в 1919 году издания Анненков создал один из первых в своем творчестве портретов-иллюстраций, то есть таких, где работа с натуры была невозможна — следовало ориентироваться на имевшиеся изображения (рисованные или фотографии). Он представил хорошо всем знакомое лобастое лицо «бедного Лелиана»¹⁷ в ярко выраженной кубистической манере. В качестве отдаленной аналогии вспоминаются портрет Амбруаза Воллара (1909–1910) Пикассо, в том числе и потому, что внешность маршана относится к тому же типу, что и Верлена (мужчина лет 40–50, с куполообразной лысиной, нахмуренные брови, курносый нос, усы). Однако у Пикассо лицо и фигура модели как бы утоплены в чешуе из мелких кубиков, образующих фактуру всего полотна в целом, и из этого узора постепенно проступают узнаваемые зрителем черты. Кубизм здесь играет скорее декоративную роль, будто фильтр, искажающий видимую реальность.



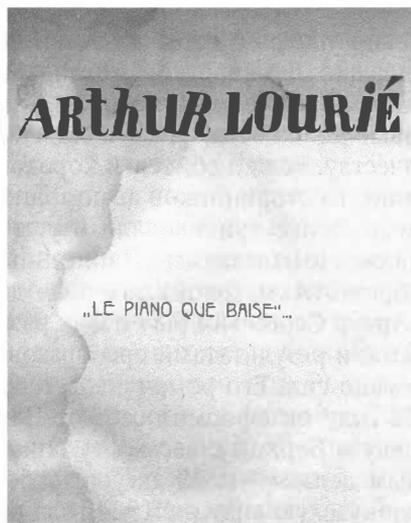
Ю. Анненков. Обложка
самодельного нотного альбома
(1919)

Анненков пошел иным путем. Приемы кубизма он применил для утрированно рельефной моделировки лица, как будто сложенного из скругленных геометрических объемов: большой и круглый купол лысой головы, одутловатые щеки, свисающие «моржовые» усы. Все это пересекается плоскостями и окружено французскими надписями, среди которых отчетливо просматривается характерный профиль поэта с гротескно перебитым носом. Примерно так же был решен ныне широко известный портрет фотохудожника М. Шерлинга¹⁸, где лицо в ракурсе 7/8 дополнительно дублировалось профилем на фоне парижского

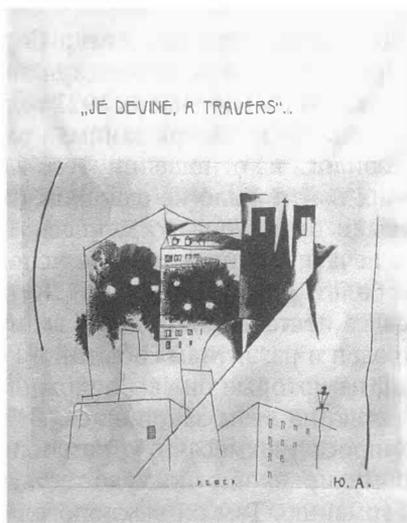
антуража (силуэт Эйфелевой башни, вывески с надписями и т. д.). Повторение приема несколько не уменьшило выразительности изображения, в обоих случаях он вполне органичен, лицо получилось характерным и живым. В портрете Верлена фон даже более «говорящий», поскольку иллюстрирует общеизвестную слабость поэта и его обычное времяпровождение: он сидит в ресторане за рюмкой абсента. Этот малоизвестный портрет — безусловная удача художника.

На шмуцтитule первой тетради с романсом «Le piano que baise» имеется наклейка с выполненным художественным шрифтом именем композитора: «Arthur Lourié». Шрифт своеобразный, явно изобретенный самим Анненковым, не придерживавшимся в таких случаях каких-либо норм или стандартов — в данном случае он сознательно смещает некоторые элементы букв, как будто «выбивая» их из ряда и «дорисовывая» в своей характерной манере. В. Воинов в дневнике того времени упоминает, что Анненков выполнил для планировавшегося сборника также знак музыкального издательства¹⁹, но в найденном экземпляре он отсутствует.

В качестве заставки во второй тетради («Je devine, à travers...») использован рисунок, возможно, делавшийся для какого-то советского издания. Сбившиеся в беспорядочную кучу дома с характерными для



Ю. Анненков. Шмуцтитул в самодельном нотном альбоме (1919)



Ю. Анненков. Заставка в самодельном нотном альбоме (1919)

парижской застройки архитектурными деталями (мансардные этажи, хорошо виден католический собор с двумя башнями и шпилем, старинный уличный фонарь), очерченными тонкими небрежными линиями. Рисунок исполосован и расчленен кубистскими сечениями. Внизу имеется подпись Р. С. Ф. С. Р. — к чему она относится, неясно.

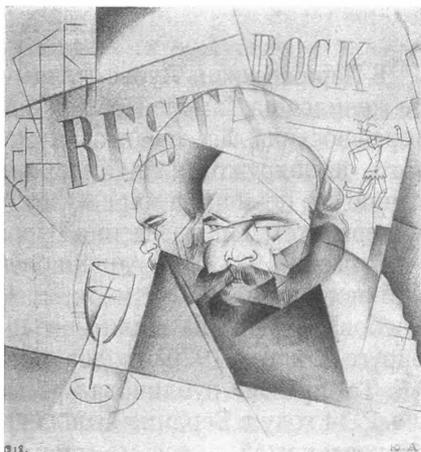
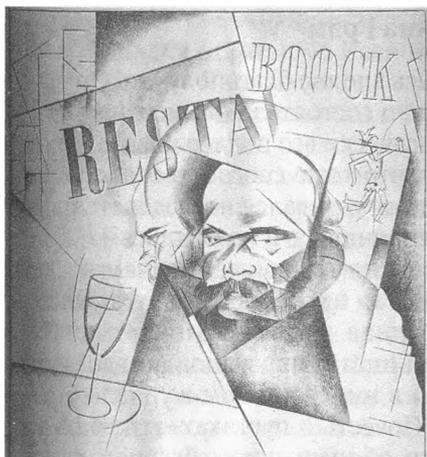
Еще один рисунок, меньшего размера, тоже с городским пейзажем, приклеен на шмуцтителе пятой тетради («Dans l'interminable...») и притом — боком! Тот, кто компоновал альбом-«макет», очевидно, этого не понял.

Если листы с обложкой и портретом Верлена, а также вставка с именем и фамилией композитора явно связаны с задуманным изданием, то два оттиска с рисунками Анненкова скорее всего просто были использованы здесь лишь потому, что, по мысли компоновщика альбома, подходили по теме. На обложке, как обычно, указан автор, название, иллюстратор, место и год издания.

Проставлен там и непонятного происхождения регистрационный номер, который дублируется также на одном из шмуцтителов. Остается открытым вопрос — когда и кем создавался этот «макет»? До отъезда Лурье из СССР или позже, когда он уже знал, что иллюстрированное Анненковым издание не состоялось, и хотел хотя бы в какой-то степени воспроизвести то, что задумывалось?

В течение двух лет Артур Сергеевич успешно отражал атаки недоброжелателей и, благодаря поддержке Луначарского, оставался во главе МУЗО до января 1921 года, когда ему все-таки пришлось уйти в отставку. Он теперь занимал рядовые должности, что существенно отразилось на отношении к его творчеству. Если любителей хорошего пения найти было не слишком сложно, то сторонников авангардной музыки было гораздо меньше. Теперь Лурье критиковали и устно, и в печати, сочинения реже исполнялись и издавались. Написанный им балет «Снежная маска» (на либретто Ахматовой) так и не дождался постановки. Судя по всему, Артур Сергеевич был очень разочарован и развитием событий в России, и результатами преобразований, на которые он сам положил немало сил. Его роман с советской властью на этом закончился. В 1922 году он оформил себе от Наркомпроса трехмесячную командировку в Берлин с весьма туманной формулировкой: «по художественным делам»²⁰ и 22 августа отбыл в Германию. Там он выхлопотал французскую визу и с 1924 года поселился в Париже.

В 1922 году в Петрограде вышел третий номер альманаха «Стрелец» под редакцией А. Беленсона. В нем помещены репродукции шести



*Сравнение портретов П. Верлена в самодельном нотном альбоме
и в альманахе «Стрелец» № 3, 1922*

графических работ Анненкова (в том числе портрет Верлена), а также заставка и концовки. Портрет Верлена, однако, в каких-то деталях отличается от того, который мы видим в найденном «макете» альбома. Иные пропорции, в надписи над головой только одно «О». Это мелочи, но авторские повторения Анненкова чаще всего точно совпадают с первоначальным вариантом, особенно в том, что касается пропорций. Датирован этот вариант 1918 годом. То есть был выполнен еще до того, как родился замысел издания песен? А в авторском каталоге альбома «Юрий Анненков. Портреты»²¹, вышедшем осенью 1922 года, портрет Верлена (какой из них?) датирован 1920 годом. На репродукции (пробный оттиск?) в найденном альбоме портрет не имеет датировки. К какому же году относится оригинал?

Альбом «Портреты», несмотря на все исторические перипетии, бережно хранился во многих семьях и был желанным гостем во многих библиофильских собраниях. Дважды издавался его репринт — в США и в послеперестроечной России. Таким образом, воспроизведенные в нем портреты (Ахматова, Пастернак, Ходасевич, Пяст, Горький, Замятин, Чуковский, Щеголев и многие другие) не канули в Лету. Портрету Верлена, который не был включен в его состав, повезло меньше — о нем забыли. Судьба оригинала, с которого он воспроизведен в «Стрельце», как и варианта из найденного нотного альбома, остаются неизвестными.

Те же и Ирина Грэм

В Париже жизнь Лурье складывалась вполне благополучно. Он вскоре женился на Тамаре Персиц, довольно состоятельной меценатке, которая восхищалась талантом мужа и всячески его поддерживала. Кроме того, он подружился со Стравинским, что тоже способствовало укреплению его позиции в мире музыки, где он оставался последовательным модернистом. Произведения Лурье исполнялись и издавались²².

С осени 1924 года Анненков тоже жил в Париже, причем во второй половине 1930-х и он, и Лурье, и их общая подруга Олечка Глебова-Судейкина жили на одной улице — авеню Моцарта в 16-м округе. В конце 1920-х годов он начал писать прозу, под псевдонимом «Б. Темиряев» публиковал рассказы в эмигрантском журнале *Звено*, а в 1934 году в Берлине вышла его «Повесть о пустяках», где в одном из персонажей — весьма иронически обрисованном бывшем тапере Дэви Шапкине — явно просматриваются черты Артура Сергеевича. Между прочим, после периода бурного комиссарства Дэви оказывается в Париже и в финале «Повести» произносит свою историческую фразу: «Я перерос Советов».

В Петрограде остались первая жена и дочь Артура Сергеевича. Когда в 1930 году бывшая жена умерла, он предлагал дочери приехать к нему, но она отказалась²³. В конце 1930-х Лурье женился в третий раз. Его жена Елизавета (Элла) состояла в каком-то отдаленном родстве или свойстве с семьей Романовых и тоже была готова беззаветно поддерживать талантливого мужа. С началом оккупации им удалось покинуть Францию — по устроенной С. Кусевицким американской визе. В США супруги Лурье прожили до конца жизни.

Музыкальная карьера этого талантливого человека на новом месте сложилась не слишком блестяще, в том смысле, что он не стал композитором первого ряда, как Стравинский или Рахманинов. Однако он сочинял, и пока был жив очень ценивший его Кусевицкий, его произведения время от времени звучали в самых престижных залах. Если бы Артур Сергеевич, подобно Рахманинову, сделал ставку на концертно-исполнительскую деятельность, то, несомненно, смог бы поправить свои дела — ведь он был мастером игры на фортепиано и мог вдохновенно импровизировать. Но Лурье жил без особого напряжения, сочиняя музыку только по настроению. Быт его был достаточно скромным, но условия для работы имелись (в основном благодаря дамам-меценаткам).

В 1946 году Артур Сергеевич познакомился с Ириной Александровной Грэм. Ее биография была вкратце изложена редактором-

составителем альманаха «Русские евреи в Америке» Э. Зальцбергом при публикации статьи Ф. Розинера о творчестве А. Лурье²⁴.

Грэм Ирина Александровна (1910–1996), журналистка, писательница. Родилась в Генуе. Отец — итальянец, мать — русская. После смерти отца вместе с матерью уехала в Китай, жила в Харбине и Шанхае. По окончании школы работала репортером в русскоязычных газетах. В середине 1930-х гг. вышла замуж за американца Томаса Грэма, много путешествовала по Америке и Европе. В 1942 г. Томас был интернирован японскими оккупационными властями в Китае и заключен в концентрационный лагерь; в 1944 г. туда же попала и Ирина. После войны И. Грэм уехала в США, где, после смерти мужа в 1949 г., некоторое время жила на оставшийся от мужа капитал. Потеряв его, работала в самых разных местах. Параллельно сотрудничала с «Голосом Америки» и Толстовским Фондом, печаталась в русско-американских и позднее в российских газетах и журналах.

По просьбе Лурье Ирина начала работать над либретто к опере «Арап Петра Великого», скомпонованным на основе неоконченной повести А. С. Пушкина с добавлением его стихов и текстов других русских классиков. Эта работа сблизила любвеобильного композитора и экзальтированную молодую женщину, тем более что жизнь в США казалась им (в особенности Артуру Сергеевичу) пресной и лишенной остроты ощущений. Они увлеклись работой над амбициозным проектом и друг другом.

Известие о внезапной смерти мужа потрясло Ирину, но она смогла сделать над собой усилие и продолжала работу над либретто. Артур Сергеевич наверняка служил ей утешением. Уникальная возможность познакомиться с ходом этого странного романа и чувствами Ирины Александровны представилась русским читателям благодаря документальной повести М. Кралина²⁵. Будучи студентом последнего курса университета, молодой ленинградец выбрал в качестве темы дипломной работы анализ творчества Анны Ахматовой и потому собирал материал о ее жизни во всех доступных ему источниках. В конце 1960-х у советских граждан еще была возможность беспрепятственно переписываться с представителями таких стран, как Франция и США. Поначалу студент, вероятно, не сознавал, на какой ценный источник информации он наткнулся. Ирина Александровна, тяжело переживавшая недавнюю утрату (А. С. Лурье скончался в 1966 году), жила воспоминаниями и страстно желала продвинуть творчество любимого человека. Для этой цели она использовала все пути и, судя

по всему, была уверена, что сможет переориентировать симпатичного ей студента на занятия творчеством Лурье. Переписка развивалась, однако страстная натура Ирины Грэм сослужила ей плохую службу. Она не смогла удержаться от инвектив не только по адресу Эллы, жены Пуссиката (этим прозвищем Ирина называла Артура Сергеевича), но и по адресу знакомой ей только заочно Ахматовой, образ которой стал с годами играть особую роль для Лурье. Убедить Кралина поменять объект своих научных интересов Ирине не удалось, и она обрвала переписку. Несмотря на это, Кралин продолжал интересоваться биографией Лурье и сумел найти еще один источник сведений — Нину Конге, в свое время знакомую с младшим братом Артура Сергеевича Яковом Лурье.

В 1982 году Кралин составил документальный текст «романа» из адресованных ему писем И. А. Грэм, Н. М. Конге и обнаруженных им в архивах документов, снабдив все это своими краткими комментариями. Машинопись этого документального «романа» имела хождение в самиздате с 1982 году, а при первой же возможности была издана автором в Ленинграде. Это до сих пор один из основных источников по биографии А. Лурье, очень живой и эмоциональный. Спустя десять лет «роман» был переиздан²⁶. Добавим еще, что в 1990 году вышел двухтомник сочинений Ахматовой в великолепной редакции М. Кралина²⁷.

В начале 1990-х, когда в коллективной памяти русскоязычных читателей активно возрождались, казалось бы, канувшие в лету имена, можно было надеяться на возвращение в отечественную культуру творчества и Юрия Анненкова, и Артура Лурье. В первом случае надежды в чем-то оправдались. Широко известные за рубежом мемуары Анненкова «Дневник моих встреч» были несколько раз переизданы в постсоветской России большими тиражами. В 1992 году был издан репринт знаменитого альбома «Юрий Анненков. Портреты». Репродукции портретов писателей Серебряного века из этого альбома неоднократно маркировали обложки изданий их избранных произведений и собрания сочинений. С 2001 года регулярно издавались книги Анненкова, а его работы (главным образом, портреты) начали бить рекорды на аукционах Сотбис и Кристис. Наконец, в 2014 году в Государственном литературном музее в Москве прошла первая в России персональная выставка художника.

Творчество Лурье тоже как будто было на пути к признанию — в течение последних десятилетий можно зафиксировать всплески интереса к нему. В 1966 году, сразу после смерти композитора, в Париже вышел сборник его статей в переводе на французский язык. Однако

многочисленные статьи, публиковавшиеся в русскоязычной периодике во Франции и в США, так и не были собраны. В июне 1992 года в Кельне в концертном исполнении прозвучала опера «Арап Петра Великого»²⁸. Сюиту из оперы исполнил еще в 1961 году оркестр под управлением Л. Стоковского, а в России в начале 1990-х — под управлением В. Гергиева²⁹. Казалось, что все это предвещает оживление интереса широкой публики к творчеству А. Лурье и его признанию, но этого не произошло. В настоящее время самым активным проводником и популяризатором наследия композитора является Общество Артура Лурье (www.lurie.ch) в Базеле, где хранится архив Пауля Захера с перешедшими к нему документами. Там же в последнее время прошли наиболее значительные концерты музыки Лурье.

Ирина Грэм до конца жизни предпринимала попытки привлечь внимание общественности к творчеству своего друга. Она сделала его прототипом одного из персонажей повести «Орфический реквием»³⁰. В дальнейшем немалую лепту в изучение и популяризацию литературного наследия Артура Лурье внес альманах «Русские евреи в Америке», где были напечатаны уже упоминавшиеся статьи, посвященные его творчеству, и фрагменты дневников³¹. Однако, к сожалению, и музыкальное, и литературное наследие Артура Лурье остается пока не слишком востребованным и широкому читателю практически неизвестным.

Находка самодельного нотного альбома (макета?) позволила выявить неизвестные до сих пор рисунки Юрия Анненкова. Это его самая ценная часть, поскольку ноты с музыкой Лурье на стихи Верлена издавались, и даже неоднократно. Однако найденный нотный альбом представляет также историческую ценность. Как любой рукодельный артефакт, он уникален, а кроме того, позволяет включить еще один любопытный эпизод в творческую биографию как композитора, так и художника.

Примечания

¹ Автор выражает признательность М. В. Гоголину за помощь в подготовке статьи и М. В. Сеславинскому за предоставление иллюстраций и материалов из своего архива.

² Многие произведения А. Лурье до сих пор остаются неизданными. Первый в России список его произведений (изданных, а также упоминаемых в письмах и мемуарах) опубликован А. Тимофеичевым на сайте «Литсовет» (http://www.litsovet.ru/index.php/material.read?material_id=474809). См. также сайт Общества Артура Лурье в Базеле: Arthur Lourié. Werke (<http://www.lourie.ch/de/arthur-lourie/werke>).

³ В посемейных списках мещан-евреев в 1914 г. значился как Артур-Викентий Людовикович Лурье.

⁴ Биографические сведения о А. С. Лурье приведены в: *Розинер Ф.* Пионер музыкального авангарда: судьба Артура Лурье // РЕВА. Кн. 7 / Ред.-сост. Э. Зальцберг. Торонто; СПб.: Гиперион, 2013. С. 182–183.

⁵ *Иванов Г.* Собр. соч.: в 3 т. Т. 3. М.: Согласие, 1994. С. 413.

⁶ *Зиновьев Г.* Обязательное постановление о национализации нотных, музыкальных складов, нотопечатен и нотоиздательств // Северная коммуна. 1918. № 136. 22 окт. С. 2.

⁷ *Луначарский А.* Обязательное постановление о национализации инструментальных отделений национализированных нотных магазинов // Жизнь искусства. 1918. № 15. 16 нояб. С. 2.

⁸ *Крусанов А.* Русский авангард: в 3 т. Т. 2. Кн. 1. М., 2003. С. 617.

⁹ Театральная хроника // Утренние новости. 1918. № 1. 10 авг. С. 4.

¹⁰ *Луначарский А., Лурье А.* Распоряжение. По музыкальному отделу Народного комиссариата по просвещению // Петроградский голос. 1918. № 146. 2 авг. С. 1.

¹¹ *Крусанов А.* Русский авангард... Т. 2. Кн. 1. С. 617.

¹² В Музыкальном отделе // Жизнь искусства. 1918. № 20. 22 нояб. С. 4.

¹³ Напомним, что самый яркий эпизод такого рода — это организация Анненковым секции художников по костюму в кино в рамках Профсоюза работников кинематографии во Франции. Ранее такого профобъединения никогда не существовало. Анненков возглавлял его с момента учреждения в 1940 г. в течение 11 лет — до 1951 г.

¹⁴ Лад. Сборник 1-й. Пг.: Издание музыкального отд. Н. К. П., 1919. Экземпляр этого редкого издания находится в Государственном литературном музее (Москва).

¹⁵ См. список произведений А. Лурье на сайтах, указанных в примеч. 2.

¹⁶ Там же. См. также: *Тимофеевичев А.* Артур Лурье. Список произведений. http://www.litsovet.ru/index.php/material.read?material_id=474809.

¹⁷ Составленная поэтом из своего имени и фамилии (Paul Verlaine) анаграмма — *Pauvre Lelian*. Он использовал ее в цикле статей о проклятых поэтах, опубликованном в 1883 г. С тех пор его нередко называли этим псевдонимом.

¹⁸ Ю. Анненков. Портрет М. А. Шерлинга. 1917. Холст, масло. ГРМ.

¹⁹ *Воинов В.* Дневник // РО ГРМ. Ф. 70. Ед. хр. 581.

²⁰ *Крусанов А.* Русский авангард... Т. 2. Кн. 1. С. 646.

²¹ Список работ Ю. П. Анненкова // Юрий Анненков. Портреты. Текст Е. Замятина, М. Кузина, М. Бабенчикова. Пг.: Петрополис, 1922. С. 150.

²² Подробнее см.: *Корабельникова Л.* Там, за океаном... // РЕВА. Кн. 1 / Ред.-сост. Э. Зальцберг, М. Пархомовский. Иерусалим; Торонто; М., 2005. С. 125–142.

²³ *Тимофеевичев А.* Артур Лурье...

²⁴ *Розинер Ф.* Пионер музыкального авангарда... Опубликован текст первоначальной машинописи статьи с авторским заголовком и со сделанными от руки пометками И. А. Грэм.

²⁵ Кралин М. Артур и Анна. Л.: [издание автора], 1990.

²⁶ Кралин М. Артур и Анна. Томск: Водолей, 2000.

²⁷ Ахматова А. Соч.: в 2 т. / Сост. и подгот. текста М. Кралин. М.: Правда, 1990.

²⁸ В Кельне 9 декабря 1992 г. состоялась премьера в концертном исполнении (на русском языке) оперы *Aran Петра Великого*, а еще до того, в 1990 г., на английском языке было опубликовано либретто, подготовленное к печати известным германским музыковедом, специалистом по музыкальному авангарду Детлефом Гойовы (*The Blackamoog of Peter the Great / Ed. by Detlef Gojowy*). Он же является автором единственной монографии о композиторе: *Gojowy, Detlef. Arthur Lourié und der russische Futurismus*. Laaber: Laaber, 1993.

²⁹ *Корабельникова Л.* Там, за океаном... С. 135.

³⁰ *Грэм И.* Орфический реквием // Знамя. 1996. № 3. С. 27–82.

³¹ Помимо упоминавшихся выше Л. Корабельниковой и Ф. Розинера, были опубликованы фрагменты дневников А. Лурье: *Бобрин О.* (вступ. заметка, публ. и коммент.). Хроника памяти. Из американских дневников Артура Лурье // РЕВА. Кн. 8 / Ред.-сост. Э. Зальцберг. Торонто; СПб.: «Гиперион», 2013. С. 102–146.

Судьба музыканта¹

Яков Фрейдин (Сан-Диего, США)

Он ловко забросил свой нехитрый багаж на верхнюю полку, оставив внизу лишь кожаную походную сумку. Легкий стук, и, не дожидаясь ответа, дверь купе с рокотом соскользнула вбок. В проёме стоял хмурый проводник, исподлобья разглядывая единственного пассажира.

— Билетик предъявите...

Подумал: «Как они всё называют уменьшительно: билетик, тарелочка, кушеточка. Эдакая сервильность...» Пошарил в кармане дублёрки, вынул бумаги. Отдал.

— Чайку не желаете? — спросил проводник.

— Да, конечно, будьте любезны, — сказал Лев и протянул проводнику доллар.

Проводник удивлённо взглянул на странного интеллигента, но радостно схватил и упрятал драгоценную бумажку — в том 1993 году давали за неё аж 500 рублей!

— Да я мигом, вы пока устраивайтесь, — сказал он уже приветливее, — никого к вам не посажу, один поедете! Только вы вот что, дверь держите на запоре. Вот тут. А то сами знаете, времена нынче лихие, банды всякие гуляют. Наш поезд, бывает, грабят...

«Красная стрела» отошла от московского перрона и покатила на север, к Питеру, увозя гостя из Америки. Был он далеко не молод, перевалило за 75, но бодр, активен и непоседлив. Не был в России более 10 лет и приехал повидать родню и друзей. Он запер дверь, положил в чай шесть кусков сахара, размешал. С молодости пристрастился к сладости. Длинные тонкие пальцы музыканта обняли ажурные бока тёплого подстаканника, отогреваясь после московского мороза. Вынул из сумки чистый лист бумаги, карандаш. Задумался... Колёса весело

отстукивали ритм, совсем как тогда, давным-давно, в той далёкой стране, где он родился, где прошло детство и из которой он навсегда уехал пятьдесят семь лет назад.

* * *

В начале прошлого века, когда кровавыми волнами покатались по всей России еврейские погромы, многочисленную семью Тышковых подняло с мест, понесло по свету, закружило и разбросало по разным странам. Два брата, Арон и Борух, уплыли в Америку, за ними последовал их племянник Соломон с двумя сёстрами Софьей и Генриеттой. Генриетта в Америке вскоре вышла замуж за Джо Сутина, двоюродного брата художника Хаима Сутина. Третий брат Иосиф остался в России и стал известным актёром, взяв себе псевдоним «Посадов». Его вместе с женой и малолетними детьми в 1943 году убили немцы. А четвёртый брат Самуил уехал на Дальний Восток, в Харбин, небольшой тогда город на севере Китая. Там он женился, и 14 января 1917 года у них родился сын Лев.

Старая Россия в годы Гражданской войны и красного террора напоминала буйно помешанного самоубийцу. Побушевала в конвульсиях и померла. Однако её крохотный аппендикс, отделившийся от большого тела ещё до катастрофы, сохранился, даже расцвёл и зажил своей изолированной жизнью. Жизнью иной, особенной, но всё же так похожей на старое доброе время! Этот аппендикс существовал в Китае, а точнее в Харбине, куда хлынули, спасаясь от красных и белых, толпы разного люда: служащие КВЖД (Китайско-Восточной железной дороги), аристократы, ремесленники, врачи, музыканты — в массе народ образованный и предприимчивый. Впрочем, прибыли также уголовники и прохиндеи всех мастей. В Харбине эта криминальная публика селилась в районе под соответствующим названием «Нахаловка». Советская Россия открыла в Харбине генеральное консульство и торговое представительство, начиненные чекистами и шпионами, тесно кооперирующимися с населением «Нахаловки».

Город процветал. Работали магазины, фабрики, школы, был свой симфонический оркестр, опера, театр оперетты, музыкальная школа, выходили газеты. Китайский Харбин превратился в истинно русский город, каких в самой России к началу двадцатых не осталось вовсе. Китайцы жили на окраинах и приходили в центр только на работу. Русские не говорили по-китайски, а китайцы по-русски, однако все друг друга отлично понимали и жили в мире и согласии. Росла и еврейская община, которой руководил доктор Кауфман, построивший на свои деньги синагогу и больницу².

* * *

В конце 1923 года на Лёвиного отца напала блажь. Как алкоголика к бутылке, его безумно потянуло назад на родину. Впрочем, было тому и рациональное объяснение — хотел повидать оставшихся там сестёр, братьев, мать. Не понимал — страны, жившей лишь в его памяти, больше нет, и такая поездка может стоить жизни. Он взял отпуск в аптеке, где работал провизором, и семья двинулась на запад. Ехали долго, опасно и голодно. Где-то под Красноярском таёжные банды разобрали рельсы, и поезд пошёл под откос. Погибло много людей, но Тышковых спасло то, что их вагон был последним. В январе добрались до Москвы. Стоял лютый мороз. Семилетнего Лёву удивило странное красно-чёрное оформление столицы, духовые оркестры на перекрёстках играли медленную грустную музыку. Он не понимал, почему смерть какого-то начальника по имени Ленин так повсеместно отмечается. Впрочем, повидав родню и кое в чём всё же разобравшись, Тышковы решили возвращаться домой. Опять долгий и опасный путь, на этот раз на восток, и к концу февраля 1924 года счастливицы вернулись в родной Харбин.

Самуил был страстным любителем музыки и решил учить сына Лёву игре на скрипке. Отдали его местному педагогу не слишком высокого уровня, не надеясь, впрочем, на большой прогресс. Но неожиданно мальчик стал делать удивительные успехи. Уже через год занятий он выступил в концерте, исполняя сложные произведения «взрослого» репертуара. В 1927 году родители показали вундеркинда скрипачу Н. А. Шиферблату, ученику Ауэра, прекрасному музыканту и педагогу. Прослушав, тот согласился взять талантливого мальчика в свой класс. Через короткое время Лёва уже играл сложный концерт Бруха и виртуозную пьесу Венявского.

Однако через несколько лет Шиферблат покинул Харбин — он получил приглашение стать дирижёром симфонического оркестра национального радио в Токио. Пригласил его Хидемаро Каноз, младший брат премьер-министра Японии и сам великолепный музыкант и композитор. Прибыв в Токио, Шиферблат рассказал Каноз про необычно талантливого парнишку, и тот организовал официальное приглашение правительства на приезд Лёвы в Японию для учёбы.

В конце мая 1932 года отец усадил сына в роскошное одноместное купе поезда «Восточный экспресс», шедшего на Мукден, а сотрудник японского консульства, пришедший проводить «важного» пассажира, вручил необходимые документы за подписью премьер-министра. И вот застучали колёса, увозя 15-летнего Льва Тышкова всё дальше сначала



Л. Тышков. Харбин, 1928

на юг, потом на восток к морю. А затем на пароходе — к островам восходящего солнца, где ему предстояло четыре года жить и учиться в доме маэстро Шиферבלата. Все эти далёкие события он вспоминал, сидя у столика в купе «Красной стрелы», летевшей к Питеру, и всё, что помнил, записывал для своей будущей книги.

Было уже совсем поздно, и сон накрыл его своим заботливым одеялом. Он задремал под гипнотический стук колёс, положив голову на свои записи. Разбудила его внезапная и резкая остановка поезда. Выглянул в окно. Тьма, лишь снежинки бились об оконное стекло. За дверью послышались крики, беготня по коридору. Он заметил, что ручка дверного запора медленно поворачивается. Кто-то осторожно отпирал снаружи. Лев быстро погасил свет, притаился. Дверь приоткрылась, в проёме полыхнуло лезвие яркого света, протянулась чья-то рука и стала нащупывать выключатель. И вот тут проснулся в нём защитный инстинкт старого ээка. Своими музыкальными пальцами Лев схватил бутылку нарзана, ударом о край столика отбил горлышко и со всех сил вонзил осколок в руку, шарившую по стене. Раздался

воплъ, рука отдернулась. Опять крики, беготня по вагону. Потом всё стихло, поезд тронулся и уже без приключений докатил до Питера. Утром пришёл проводник и сказал:

— А нас ведь этой ночью опять хотели грабануть, но что-то их спугнуло...

* * *

Лёве отвели просторную комнату в роскошном особняке Шифер-блата на окраине Токио. Прислуживал и виртуозно колдовал на кухне китаец Чен-сан, владеющий французским, японским и английским языками. В строго определённые часы — колокольчик на завтрак, обед и ужин. А между ними — непрерывные изнурительные занятия. Как коршун, учитель прислушивался через стены к звукам Лёвиной скрипки, и если чем-то был недоволен, громко ругался, а то и приходил в ярость. Однажды так разбушевался, что спустил Лёву с лестницы, разломав на куски скрипку. Это была тяжёлая, но и увлекательная учёба. На отдых времени оставалось мало, но всё же учитель иногда давал деньги на карманные расходы, и услужливый Чен-сан возил его на машине по всему городу.

Лев делал большие успехи и уже через полгода стал выступать с симфоническим оркестром Японии и приезжавшими на гастроли оркестрами из Европы и Америки. Часто играл концерты в самых больших токийских залах. В газетах печатали хвалебные рецензии. На сольных концертах ему аккомпанировала миниатюрная и глянцевая, как фарфоровый божок, пианистка Мива Кай, ученица великого пианиста Лео Сироты. В те годы в Японии гастролировали многие знаменитые музыканты и артисты. Лёва бывал на концертах Вертинского, Шаляпина, Крейсера. Выдающийся скрипач Ефрем Цимбалист, услышав Лёвину игру, сказал, что ему надо ехать в Америку и продолжить там образование в филладельфийском институте Кёртиса. Вызвался всё организовать и помочь с переездом. Лев был в восторге, но его ревнивый учитель пришёл в ярость и сказал, что ни за что в Америку не отпустит. Лев всё же написал отцу в Харбин с просьбой позволить ему уехать с Цимбалистом.

В то время японцы захватили Манчжурию и Харбин. Они, как безумный самурай, полоснули ножом по крохотному русскому аппендиксу. Жизнь в городе стала приходиться в упадок. Бизнесы разорялись. Культурная жизнь затихла. Процветала лишь «Нахаловка», превратившись в сплошной публичный дом. Народ уезжал — кто перебирался в Шанхай, а у кого были деньги и связи — в Америку. Кое-кто даже подумывал о возврате в Советский Союз. Слухи из СССР были

тревожными, но никто толком не знал и не понимал, что там происходит. Лёвина подружка детства Рая Бочлен, чьи родители были родом из Одессы, написала Льву в Токио, что она с родителями и братом решила ехать в СССР. Лёвин отец к тому времени владел аптекой, и дела его под японской оккупацией шли к разорению. Он тоже подумывал об отъезде из Харбина. Идея переезда Лёвы в Филадельфию ему не нравилась совсем. Самуила опять тянуло на родину, и он боялся, что никогда больше не увидит сына, если тот уедет в Америку. Он ответил Лёве отказом.



Н. Шиферблат, 1929

* * *

Весной 1936 года советский посол в Японии Юренев пригласил Лёву на первомайский банкет в посольстве. Шиферблат был категорически против любых контактов с советскими, но строптивый Лёва приглашение принял. На банкете посол поднял тост за его здоровье и сказал, что, по мнению советского правительства (подразумевая Сталина), такой талант, как Лев Тышков, должен продолжить своё образование в Московской консерватории, и посольство готово в этом оказать всяческое содействие.

Лев написал об этом отцу, и тот воспринял идею возвращения в Россию с большим энтузиазмом. Учитель был возмущён, называл это самоубийством и предрекал всяческие ужасы и беды, но всё же дал рекомендательные письма к профессорам Московской консерватории. Лёва вернулся из Японии в Харбин, и советский консул выдал ему и всей семье бесплатные билеты на проезд до Москвы.

Как и 12 лет назад, они опять двинулись на запад с куда большим комфортом, радужными надеждами, но и с какой-то неясной тревогой в душе... Вместе со Львом в Москву ехал его двоюродный брат и друг детства Ананий (Нана) Шварцбург, талантливый пианист, большой весельчак и гуляка.

Московская консерватория в те годы переживала расцвет. Лёву сразу приняли в класс профессора Абрама Ильича Ямпольского, выдающегося скрипичного педагога, а Нану — в класс профессора Игумнова. Нана, однако, в отличие от своего двоюродного брата, больше

интересовался поэзией, новыми друзьями, девочками. А вот Лёва полностью погрузился в занятия и готовился к сольному концерту в Большом зале Консерватории. И всё же это была весёлая студенческая жизнь. Им было по 20, и молодые люди, выросшие в другой стране, вне атмосферы террора, не видели и не понимали окружающей их зловещей обстановки, были беззаботны, самоуверенны и наивны. Рано или поздно это должно было себя проявить. И проявилось.

Однажды, было это летом 1937 года, Льву принесли телеграмму от Мивы Кай, которая планировала остановиться в Москве на пару дней, проездом из Варшавы в Японию. Она хотела повидаться с Лёвой. Тёплым вечером, в назначенный час он ждал её у входа в консерваторию. Подкатила машина с флажками, на которых было изображено оранжевое лучистое солнце. Оттуда вышли несколько японских дипломатов во фраках и крохотная белолицая Мива в традиционном кимоно — неслабое зрелище для Москвы тех лет. Молодые люди бросились друг к другу и обнялись под ошарашенными взорами прохожих. Японцы направлялись на концерт Гилельса и пригласили Льва в свою дипломатическую ложу. Потом, после концерта, он проводил Миву до посольской машины и просил передать письмо своему учителю в Токио. Никто не обратил внимания, что их фотографируют.

Его взяли 1 декабря, среди бела дня, прямо в консерватории. Два чекиста с цинковыми физиономиями быстро обыскали и повели Льва вниз к выходу, под испуганными взглядами студентов. Привезли на Лубянку и впахнули в камеру, до предела набитую арестантами, отловленными по Москве за день. На другой день ему дали лист бумаги, ручку и велели написать автобиографию. Показали фото с Мивой у посольской машины, а затем увезли в тюрьму на Таганке, откуда и начались все его круги ада.

* * *

Чтобы сломать эмоционально, сначала его бросили в одиночку, где на кандалах висел прикованный к стене окровавленный человек с безумными глазами, ещё живой. Стоял невыносимый смрад. На другой день перевели в общую камеру, в которой людей было как сельдей в бочке. Ещё повезло — арестанты были сплошь политические, а уголовник только один. Место новичка было у параша. Шёл нескончаемый человеческий круговорот. Одних уводили, других добавляли. Ежовская мельница перемалывала людей 24 часа в сутки. Он ждал вызова на допрос несколько дней. Но дни эти оказались бесценной школой, спасшей ему жизнь. Опытные сокамерники учили: будут бить — защищай почки, кланяйся, чтоб не изуродовали, а главное — подписывай всё.

Не подпишешь — той же ночью получишь пулю в затылок. Такие вот правила игры.

Первый допрос. Тёмный кабинет. На столе зелёная лампа, в углу занавеска, у которой на стуле сидит полуголый угрожающего вида детина. Льва усаживают перед столом. Одноглазый, с черной пиратской повязкой следователь поднимается, медленно снимает ремень и наотмашь бьёт Льва пряжкой по лицу:

— Японская сволочь!

Детина у занавески поднимается со стула.

— Ничего, — говорит ему следователь, — я с этим сосунком сам управлюсь. — Будешь признаваться, что шпионил в пользу Японии, или мне с тобой по-другому поговорить?

Памятуя камерные уроки, Лев, утирая кровь с лица, вяло отвечает:

— Пишите, что хотите...

— Вот так-то лучше, — довольно говорит следователь и после очередной порции мата сочиняет «признание», что Лев был завербован в Японии врагом советской власти Шиферблатом и передавал ему секретные сведения через связную Миву Кай. Лев всё подписывает, его уводят в камеру, а на следующий день объявляют приговор — десять лет лагеря и четыре года ссылки. Везунчик.

В те дни по приказу Ежова брали многих харбинцев и шанхайцев. Молоденькая Рая Бочлен, её брат и отец себя шпионами не признали и после зверских истязаний были отвезены на Бутовский полигон и там расстреляны. Та же участь постигла тысячи других возвращенцев.

А потом был долгий изнурительный этап на восток. На свердловской пересылке его ждал сюрприз — в камеру ввели партию новых зэков, и среди них он узнал своего двоюродного брата Нану. Нану жестоко истязали и заставили признаться, что он тоже был японским шпионом. Встреча друзей на пересылке была недолгой — Нану отправили на Колыму, а Льва в Ивдельлаг, что на севере Свердловской области. Снова им довелось увидеться, когда Лев стал доцентом Свердловской консерватории, а Нана — художественным руководителем Красноярской филармонии. Но до этого надо было ещё выжить и прожить почти двадцать лет.

В лагере Лев был отправлен на общие работы, так что вместо смычка и скрипки держал в руках кирку и тачку. Сил физических не хватало, норму часто выполнить не мог, а потому получал заниженную пайку. В лютые морозы трижды был брошен в ледяной карцер, откуда его с обмороженными ногами и без сознания выволакивали зэки, отпаивали кипятком. Кличка ему была «скрипач-придурак», ибо, чтобы не сойти с ума, занимался самогипнозом и постоянно проигрывал

то в уме, то веткой на полене скрипичные партии. В те самые дни, когда он уж совсем доходил от обморожений и голода, получил от отца посылку с весьма «нужными» в лагере вещами: выходной костюм, белоснежные рубашки, лаковые концертные туфли и шёлковые платки. Наивность отца была безгранична. Сволоч он эти ценности в лагерную швейную мастерскую, за что схлопотал ещё двадцать дней карцера. И не выжить бы ему там, но повезло — начальнице КВЧ (культурно-воспитательной части) приглянулся красавчик-интеллигент. Она договорилась с начальством, чтобы снизили ему карцер до десяти дней, сняли с общих работ и направили работать «по специальности» на престижную должность — чистить картошку, дрова колоть, воду для кухни носить. Синекура! Тридцать пять лет спустя автор этих строк был поражён, как его тесть виртуозно колот дрова для шашлычного огня. Колот, как на скрипке играл.

Между тем, Самуил отчаянно боролся за сына — писал письма, прошения, взятки давал, стоял в бесконечных тюремных очередях. И ведь совпало удачно — его бесчисленные прошения плюс кампания нового главы НКВД Берии по исправлению «ошибок» расстрелянного Ежова. Репрессии пошли на убыль, многих освободили из лагерей. В декабре 1940 года Льву сократили срок с десяти до пяти лет, а через два года он вышел на «свободу». Вышел-то он вышел, но оставалось ещё четыре года ссылки, и уехать из Ивдельлага ему не позволили. Стал он там вольнонаёмным руководителем художественной самодеятельности. Лишь после войны, в 1946 году, то есть через девять лет после ареста, получил он разрешение съездить по делам в посёлок Тавда на Урале, проездом через Свердловск.

* * *

В лагерной телогрейке, со следами от споротого номера на спине, с судимостью в паспорте по 58-й статье, до Тавды он не доехал, а в нарушение всех правил сошёл с поезда в Свердловске. Прямоком с вокзала, прячась по подворотням, направился в филармонию, к главному дирижёру оркестра Марку Израилевичу Паверману. Тот дал Льву скрипку и попросил что-нибудь сыграть. И ведь не пропали даром занятия на полене — услышав его игру, Паверман и директор филармонии Л. Р. Листовский немедленно зачислили Льва в группу первых скрипок, а директор велел в своём кабинете поставить для него раскладушку. Люди эти с риском для себя покрывали «врага народа» — потом ещё лет пять ежемесячно получали они грозные предписания, чтобы Тышков в течение 24 часов покинул Свердловск. Кто знает, как удавалось им это всё улаживать?

А дальше жизнь стала потихоньку устраиваться. В Свердловск перебрались родители, Лев окончил консерваторию, получил диплом и впоследствии стал доцентом в той же консерватории. Женился, родились дети: дочь Ира и сын Миша. В 1955 году он получил бумаги о полной реабилитации. Вместе с друзьями-музыкантами Мирчиным, Цомыком и Терей Лев Тышков основал струнный квартет имени Мяскового и объездил с ним всю страну — от Прибалтики до Колымы, хотя за границу их пускали на гастроли только в соцстраны. Ну и разумеется, много преподавал в консерватории. Ученики нежно любили его. Их умиляла его деликатность, артистизм и при каждом случае — поклоны по-японски. Свердловский босс Борис Ельцин вручил ему диплом заслуженного артиста РСФСР.

Одна из учениц Льва вышла замуж за большого начальника, что-то вроде партийного секретаря Киргизского крайкома. Однажды, был это уже год 1975-й, он получил от неё письмо: «Лев Самойлович, дорогой, приезжайте в гости. У нас в горах Тянь-Шаня своя дача. Горные пастбища. Приезжайте, попьёте кумыс, подышите горным воздухом. Окрепните. Что Вам всё время работать?»

А и в самом деле, почему бы не поехать, подумал Лев и отправился покупать билет на самолёт.

Но билета ему не продали, сказали, что это считается приграничной зоной (с Китаем), а потому сначала надо взять разрешение в управлении милиции. Пошёл он в милицию, подал заявление. Вежливо там объяснили, что в течение месяца он получит ответ. В милиции люди точные, и действительно, ровно через месяц он получил от них открытку: «Отказать». Ошарашенный Лев бросился на приём к начальнику. Сказали: ждать. Ждал, но не принял его начальник. Снова записался на приём. И опять не принял. На четвёртый или пятый раз милицмейская секретарша сказала:

— Ну что вы всё ходите! Не разрешат же вам. Какие вы все наивные, ну прям как дети малые! Не понимаете, что ли, сами: вы же репрессированный, ну как вас можно к границе подпускать?

Лев оторопел:

— Но ведь в 55-м меня полностью реабилитировали!

— Ну да, — сказала девица, — в 37-м всех репрессировали, в 55-м всех реабилитировали. Верить вам всё равно нельзя.

На том и кончилось.

* * *

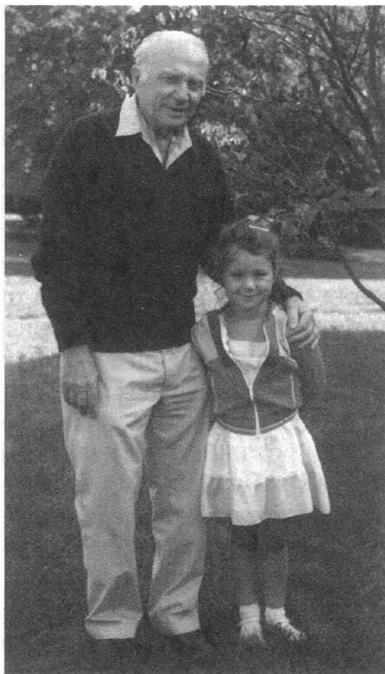
В 1977 году мне невероятно повезло — я с женой Ирой, дочкой Льва Тышкова, тоже скрипачкой, и малолетним сыном Ромой смог уехать

из СССР. Через пару лет поселились в американском штате Коннектикут, знаменитом усадьбой Марка Твена и Йельским университетом. Много сил мы приложили, чтобы вытащить Льва Самойловича с женой и сыном к нам. Не стоит тут об этом писать — другая тема. Сами они прекрасно понимали, что из Свердловска их не выпустят. После аварии с сибирской язвой в секретной лаборатории и афганской авантюры этот уральский город вообще закрыли и для выезда, и для въезда. Пришлось Тышковым переехать в глухой, Богом забытый городок Мга, что недалеко от Питера. Культуры меньше, зато шансов на выпуск больше. Там и заявление в ОВИР подали. Сработало. В 1982 году им разрешили выехать по израильской визе. Когда ехали через границу, на таможене отобрали всё, что имело хоть какую-то ценность, — скрипку, ноты... Мстить надо неблагодарным, что покидали чудную страну, давшую им такую счастливую жизнь!

Лев приехал в Америку, когда было ему уже 65 лет — время, когда многие выходят на пенсию. Эта перспектива его совершенно не устраивала. Ему виделась совсем другая жизнь, полная работы и музыки, и он был счастлив. В нём росло не совсем осознанное чувство, что надо догнать и наверстать те девять лет молодости, что были жестоко вычеркнуты из жизни. Тюрьма разрушила его карьеру как солиста, но не убила в нём музыканта, и без музыки он жить не мог. Ирина отдала ему свою запасную скрипку, и он в своей квартире занимался каждую свободную минуту, хотел быть в форме. Лев не пропускал ни одного концерта, что часто проходили на музыкальном факультете Йельского университета, ни одной трансляции классической музыки по ТВ, искал и находил контакты с коллегами. Английский язык вернулся к нему, хоть не говорил он на нём без малого полвека, со времён японской жизни.

Скрипка была его существом с детства, и даже в лагере, как мы помним, он мысленно продолжал играть, ну и, разумеется, в Америке мечтал выйти на сцену и творить, делать музыку. Вместе со Львом приехала в Америку пианистка Маша, жена его сына Миши. Таким образом, у нас под одной крышей собрались три музыканта, а значит, образовалось естественное трио — две скрипки и рояль. Они подобрали репертуар, долго под бескомпромиссным руководством Льва репетировали и стали давать концерты в разных городах Коннектикута и Нью-Йорка, в основном в еврейских культурных центрах.

Профессиональных связей в Америке у Льва не было, в музыкальном мире Запада его имени никто не знал, но нашлись старые знакомые и друзья по прошлой жизни. Он восстановил контакты с ранее уехавшими в Америку замечательными музыкантами Ниной Бейлиной, Бэллой Давидович, Альбертом Марковым, которые жили в Нью-Йорке.



*Л. Тышков с внучкой Джулией.
США, 1986*

Ездил к ним в гости, они приезжали к нему в Коннектикут. Иногда вместе музицировали. Друзья его ободряли и говорили, что пока есть силы и светлая голова — надо двигаться вперёд. Шутили даже, что по статистике ведущая причина смертности — это выход на пенсию.

Ирина в те годы много играла, в том числе и в симфоническом оркестре Бриджпорта. Она рекомендовала отца главному дирижёру Густаву Мейеру. Маэстро Мейер дирижировал многими оркестрами — от его родного Цюриха до Пекина и Сан-Паулу, так что знал толк в хороших музыкантах. Он встретился со Львом и был совершенно им очарован сначала как человеком, а прослушав его игру, и как скрипачом. Дирижёр предложил Льву работать в его оркестре, и в течение последующих нескольких лет, отправляясь на репетицию или концерт, Ирина на своей машине заезжала за отцом, и они вместе ехали в Бриджпорт или другие города, где они выступали.

В оркестре появились у него новые друзья. Однажды вечером я зашёл ко Льву домой и увидел, что он сидит за столом и пьёт чай

с каким-то приятным господином, моложе его лет на десять. Лев представил гостя как своего друга-скрипача Николая Игоревича, хорошо говорившего по-русски, хотя и с лёгким акцентом. Это оказался родившийся в Америке сын знаменитого авиаконструктора и изобретателя вертолёта Игоря Сикорского. Лев и Николай Сикорский играли за одним пультом в оркестре Густава Мейера и там сдружились.

Вскоре Лев заявил, что раз он в Америке, то должен жить как американец, а потому ему нужен автомобиль, и он намерен сам его водить. На заработанные в оркестре деньги он купил себе подержанный «Форд» и стал сдавать на права. Это оказалось непростой задачей, так как в штате Коннектикут к лицам пенсионного возраста, которые до тех пор прав не имели, при сдаче экзамена на вождение придирались особенно серьёзно. Однако Льва эта трудность не оставила — бывали в жизни препятствия и посложнее. Мы все с ним подолгу занимались, тренировали его на дорогах и пустых паркингах, и вскоре он успешно сдал на права. Стал везде ездить сам — возил жену за покупками и ездил на репетиции и концерты. Вождение машины для него было очень важно психологически — он чувствовал, что ещё может преодолевать трудности.

Ирине пришла в голову идея, чтоб Лев помогал музыкантам в нескольких камерных ансамблях, в которых играла она сама или её коллеги. Лев за эту идею ухватился — преподавать он любил и умел. Были ведь у него не только большой талант и опыт, но и уникальная школа. Всё же его учителями были такие выдающиеся педагоги, как Ямпольский и Шиферблат. Так он стал педагогом-репетитором. Занимался с музыкантами, репетировал, объяснял, а если было надо, брал в руки скрипку и показывал, как следует играть самые сложные отрывки.

Льва тянуло посмотреть мир, и вместе с женой он стал путешествовать. Первой страной, куда он поехал, был Израиль, а потом уже по Европе — Лондон, Париж, Мадрид. Перед приездом в Америку из СССР он несколько месяцев жил в Риме, так что Италию тоже повидал. А когда СССР развалился, дважды съездил в Россию — скучал по друзьям, коллегам и родным. Мечтал он поехать и в Японию. Ему казалось, что вот приедет он туда, пройдёт по тем самым улицам, зайдёт в знакомые дома и так сможет вернуться в молодость. Однако поехать туда было ему много сложнее, и он так и не собрался. В те годы мне по делам работы приходилось летать в Токио, и Лев мне советовал, что в городе посмотреть и куда пойти. Там я делал много фотографий и по возвращении ему показывал и рассказывал, что видел и какая она, Япония, сейчас. Но он мало что на снимках узнавал — с того далёкого 36-го года, пройдя через разрушительную войну и модернизацию, японская

столица сильно изменилась и почти ни одного здания, которое он помнил, я не нашёл, за исключением старого концертного зала Согакудо, где он когда-то выступал с концертами. Наверное, хорошо, что сам туда не поехал, — в молодость вернуться у него бы не получилось...

Однажды кто-то сказал ему, что в Нью-Йоркской библиотеке, что на 5-й Авеню, работает волонтером старая японская пианистка Мива Кай. Что-то там делала в нотном отделе. Лев страшно разволновался, жена Люба наутюжила его лучший костюм, надел он галстук-бабочку, сел на поезд и поехал в Нью-Йорк. Там от станции до библиотеки пешком минут десять. Пришёл. Распросил, где можно найти мисс Кай. Указали ему на маленькую японку, похожую на постаревшего Будду. Лев подошёл, тронул её за плечо. Она оглянулась:

— Мива, — сказал Лев, — ты меня помнишь?

Подняла голову, внимательно взгляделась. Не узнала.

— Мива, посмотри на меня, вспомни! Это я, Лев. Лев Тышков. Мы с тобой много вместе играли в Японии. Вспомни в Москве концерт Гилельса в 37-м году, когда ты из Варшавы возвращалась.

Смотрела, смотрела, но так и не вспомнила. Много что помнила — как концерты в Японии давала, как на конкурс в Варшаву ездила, даже как в Москве остановку делала и на концерте Гилельса была. А вот его вспомнить не смогла...

Вернулся Лев домой потрясённый, заперся один в спальне, долго об этом говорить не мог...

А когда подошла к концу его непростая жизнь, в мае 2003 года он тяжело умирал в клинике Йельского университета. В его воспалённом мозгу смешались страны, времена, языки. Он кидался к запертому окну, чтоб вырваться на свободу, и кричал на милых американских медсестёр, что пытались его удержать:

— Прочь, вертухаи!

Вот такая жизнь...

Примечания

¹ Сокращённый вариант статьи под этим же заголовком опубликован в <http://7iskusstv.com/2015/Nomer12/JFraden1.php>.

В настоящей статье использованы следующие публикации: *Тышков Лев*. Воспоминания музыканта. Екатеринбург, 1992; *Тышков Лев*. На четырёх струнах. Воспоминания музыканта. Hurricane Books, San Diego, California, 1996.

² О русско-еврейском Харбине см.: *Пархомовская Р., Резник И.* (ред.-сост.). Через Дальний Восток — на Ближний // Русское еврейство в Зарубежье. Т. 19. Иерусалим, 2009. *Примеч. ред.-сост.*

СПОРТ

Российские евреи в американском спорте

Ури Миллер (Иерусалим)

Прежде чем перейти непосредственно к теме нашего рассказа, представляется необходимым кратко остановиться на развитии еврейского спорта в США, шедшего несколько специфическими путями, равно как и на путях интеграции в него вновь прибывших. Без этого понимание темы было бы очевидно затруднительным.

Спорт как организованное общественное явление появился на североамериканском континенте в 1840-х — 1850-х годах, когда еврейское население страны насчитывало около 50 000 человек, в основном потомков первой «волны» еврейской иммиграции в США из Великобритании, Германии и Австрии. Затем к ним присоединились «свежие» иммигранты из Российской империи, в том числе из Царства Польского. Эти две группы достаточно сильно отличались друг от друга, прежде всего тем, что первые тяготели к реформистскому течению в иудаизме, в то время как вторые были последовательными ортодоксами. Это принципиальное различие, естественно, накладывало разительный отпечаток на устои повседневной жизни обеих групп еврейской общины, а также на взаимоотношения между обеими группами. Немецкие евреи смотрели свысока на своих единоверцев из Восточной Европы и старались по возможности отгородиться от них.

Кроме того, подавляющим большинством новоприбывших двигало в первую очередь стремление обрести экономический фундамент, а потому у них не оставалось времени на спортивные занятия. К тому же они оседали преимущественно в городах и были абсолютно не искушены и отнюдь не увлекались такими столь популярными в среде потомков первых поселенцев на североамериканском континенте «молodeцкими забавами», как петушиные бои, медвежья охота или метание томагавка. Нечастые минуты отдыха они отдавали привычным для них катанию на коньках, гребле, стрельбе, рыбной ловле.

В 1820-х — 1880-х годах в среде американского еврейства преобладали выходцы из германских земель, которые и задавали тон в атлетических увлечениях общины, в частности в зарождении популярности гимнастики. Именно они начали организовывать в середине XIX века еврейские молодежные клубы, в программах деятельности которых значительное место уделялось физической подготовке. В этих клубах, ставших прототипами столь популярных городских клубов, стали впервые открываться гимнастические залы, бильярдные, кегельбаны, а впоследствии — гораздо лучше оснащенные спортивные залы.

Еврейские спортсмены, занимавшиеся не только в клубах *Young Men's Hebrew Association* (УМНА), но и в нееврейских клубах (таких как нью-йоркский «Ирландско-Американский атлетический клуб» или сан-францисский «Олимпийский клуб»), уже к началу XX века достигли впечатляющих успехов, завоевав чемпионские титулы на национальных соревнованиях в различных видах спорта и войдя в национальные сборные США на Олимпийских играх 1900 и 1904 годов.

Эти несколько десятилетий XIX века стали периодом не только значительного подъема еврейского спорта в Соединенных Штатах, но и появления евреев на лидирующих позициях в общеамериканском спорте. Особенно преуспели в ту пору (примерно с Гражданской войны в США 1860-х годов до конца второго десятилетия нашего века) евреи — выходцы из Германии. Это относится как к развитию спорта в Соединенных Штатах в целом (здесь следует особо выделить их роль в развитии гимнастики, а также в вопросах спортивного управления и финансирования), так и к созданию еврейских спортивных организаций, которое стало особенно актуально с середины 1880-х годов, когда в спортивных клубах наблюдался рост антисемитских настроений, приведший к ограничениям участия евреев в общеамериканском спортивном движении.

Однако открытие немецкими евреями собственных элитарных спортивных клубов преследовало не только цель поощрить физическое совершенствование молодежи, но и подчеркнуть свой прогресс в восприятии чисто американских ценностей. Евреи — выходцы из Германии стремились таким образом обособиться от хлынувших в Соединенные Штаты еврейских иммигрантов — выходцев из Российской империи (как центральных районов, так и Царства Польского).

Российские евреи стремились не только укорениться на новом пристанище, но и занять достойное место в обретенной стране. Каждый использовал для этого доступные ему и разрешенные религией способы; молодежь в значительной мере опиралась на свои физические возможности, поскольку соревновательный спорт является одним из самых

надежных и распространенных методов социализации — включения индивидуума в окружающий его социум. При этом следует учитывать, что в англоязычных государствах (Великобритании, Соединенных Штатах, Канаде, Австралии) спорт на протяжении XIX века (да и впоследствии) имел весьма четкую социальную структуру, подразделяясь на «спорт для аристократов», «спорт для среднего класса» и «спорт для рабочих» не только по обособленным местам занятий, но и по самим видам спорта.

Достаточно обратиться к истории спортивной деятельности евреев диаспоры, чтобы заметить, что их активность в этой сфере имела одну из двух ярко выраженных тенденций: либо они проявляли себя в, можно сказать, «танахически признанных» видах спорта (фехтование, борьба, бокс, тяжелая атлетика, стрельба), либо выделялись в спортивных дисциплинах, наиболее социально значимых в стране обитания (в Соединенных Штатах — бейсбол, бокс, баскетбол, американский футбол). Иногда эти тенденции совпадали, иногда нет, однако трудно не заметить в ряде случаев наличия такой обусловленной многовековыми привязанностями традиции.

Как справедливо отметил специалист в области истории и социологии спорта Эрик Соломон, для взрослого европейского еврея, ступившего на заокеанскую землю, бейсбол был объективным критерием постижения американского ритма жизни и американских грез. Такое отношение было отнюдь не беспочвенным или уникальным, поскольку и крайне правые националисты из «Американского легиона» настаивали на «американизирующих» функциях игры в бейсбол¹. И, как продолжает Э. Соломон, пусть великий еврейский писатель, нобелевский лауреат Исаак Башевис Зингер ощутил от лицемерия бейсбола только шок, было и множество таких, которые, подобно прославленному пианисту Владимиру Горовицу, стали фанатичными приверженцами этого вида спорта. Не случайно ему посвящены многие страницы произведений американских писателей-евреев². О бейсболе как американской «национальной религии» писали многие авторы³.

Любопытно в этом смысле свидетельство американского новеллиста еврейского происхождения Макса Эппла, который очень образно нарисовал схему «конфликта поколений» в среде еврейских иммигрантов на примере своей собственной семьи: если дедушка надеялся, что Макс станет знатоком Торы, бабушка видела внука удачливым предпринимателем, а мать грезила о сыне-адвокате, то лишь отец, простой рабочий, знал, о чем воистину мечтал юноша — добиться почетного места в составе прославленной бейсбольной команды⁴! Да и это было не всегда: иные отцы непонимающе спрашивали у своих отпрысков: «В чем смысл

этой дикой игры?», предваряя явно риторический вопрос сентенцией о желании увидеть свое чадо «человеком, а не каким-то диким американским бегуном». Точно так же прославившийся на ниве американского шоу-бизнеса Эдди Кантор вспоминал, что в детстве для его бабушки не было худшего выражения для своего негодования поведением внука, чем «Эй, ты, бейсбольщик!», поскольку для любого религиозного обитателя гетто Ист-Сайда играющий в бейсбол не просто «гонял лодыря», а был, вне всякого сомнения, королем лодырей⁵. (А гротос замечу, что психологическая подоплека образования уничижительного прозвища «бейсбольщик» идентична возникновению слова «лодырь», ведущего происхождение от искаженной в просторечии фамилии лейб-медика императора Александра I Христиана Лодера, практиковавшего быструю оздоровительную ходьбу, казавшуюся поджидавшим своих сановных пациентов кучерам абсолютно бессмысленным времяпрепровождением.) Да и вошедший в историю американского бейсбола один из величайших мастеров этого вида спорта Генри Бенджамэн («Хэнк») Гринберг, уже вступив на стезю спортивной славы, вспоминал в 1934 году тот трепет, который охватывал его, носившегося с мячом подростка, при одной мысли о родительском гневе за «безделье».

Вместе с тем позитивное отношение к физическим упражнениям постепенно проникало в еврейскую среду, включая ортодоксальные круги американского еврейства. Это выразилось не только в рекомендациях ученикам некоторых крупнейших раввинских семинарий уделять досуг укреплению тела, но и в создании в ряде еврейских религиозных университетов и колледжей собственных спортивных, чаще всего баскетбольных, команд. Лучше всего сложившуюся ситуацию иллюстрируют слова, которые молва еще с 1920-х годов приписывала президенту американского Еврейского теологического семинара доктору Соломону Шехтеру: «Если вы не играете в бейсбол, вам никогда не удастся стать в Америке раввином»⁶. Косвенным подтверждением подобного апокрифа может служить тот факт, что один раввин был даже членом американской Ассоциации профессионального гольфа!

Для многих евреев спорт представлялся тем заветным «золотым ключиком», который открыл бы перед ними двери в местное общество, позволил бы слиться с ним, избавиться от своей маргинальности. Кроме того, он помогал им поступать в более престижные учебные заведения, которые в ином случае были для них недоступны⁷. С другой стороны, не следует считать их всех ассимиляционистами; наряду со стремлением «войти в общество» еврейской молодежью зачастую двигало явное желание снискать в этом обществе уважение именно как *еврейских* спортсменов, заставить то общество, в которое они хотели

войти, принять их такими, как они есть, подавить своими достижениями имевшиеся в социуме антисемитские тенденции. Как заметил уже на склоне лет тот же «Хэнк» Гринберг, если поначалу он просто стремился прославиться как великий игрок, то позднее обнаружил, что еще более ему хотелось войти в историю в качестве именно великого **еврейского** бейсболиста.

Наличие евреев — «звезд» в американском бейсболе, как то: «Хэнка» Гринберга или Джекки Робинсона, — свидетельствовало об отступлении институционального антисемитизма. Во главу угла ставились реальные достижения, и добившийся их еврей воспринимался неевреями — коллегами по спорту вполне адекватно своим заслугам. Что же до вербальных оскорблений, то они пресекались стародавним способом — обещанием привести обидчика в чувство вполне доходчивым силовым методом, и в большинстве случаев это оказывало достаточно отрезвляющее воздействие. И все же определенные административные преграды на пути евреев в некоторые спортивные организации существовали до начала 1970-х годов. По проведенному в 1962 году Антидиффамационной лигой Бней Брит обследованию, из 803 американских кантри-клубов (атлетических клубов для массовых физических занятий и активного отдыха) только 224 не закрывали двери перед евреями, 89 принимали евреев по квоте и 416 не принимали евреев ни при каких обстоятельствах.

Предубеждение против евреев как в профессиональном, так и в любительском спорте выражалось различными способами, в зависимости от исторического периода и социального престижа того или иного вида спорта. Временная амплитуда антисемитизма в Соединенных Штатах выглядит, по мнению исследователей, следующим образом. Он начал расти сразу после Гражданской войны между Севером и Югом, достиг своего апогея в 1930-е годы и, постепенно спадая после Второй мировой войны, находится на нынешнем весьма невысоком уровне. Что до престижности, то евреям было намного легче стать профессиональными боксерами, бейсболистами или баскетболистами, чем вступить в члены того или иного клуба. Но и на профессиональной арене некоторые евреи меняли имена в надежде скрыть своих предков. Особенно часто такое явление встречалось в высшей лиге американского бейсбола.

До тех пор, пока евреи не начали организовывать свои собственные клубы, их участие в развитии тенниса и гольфа было относительно мало заметно, поскольку двери нееврейских клубов оставались для них закрыты. Та же ситуация наблюдалась в яхт-клубах, ипподромах и кантри-клубах.

Проникновение евреев в наиболее популярные виды спорта не могло не породить антагонистических настроений в конкурирующей нееврейской спортивной среде. Там усмотрели явную опасность «этнической чистоте» (с точки зрения WASP⁸) истинно американских видов спорта, каким, к примеру, издавна считался бейсбол, и своим экономическим интересам. Апогеем такого противостояния стал скандал, разразившийся в 1919 году в высшей бейсбольной лиге и связанный с обвинением ряда игроков и менеджеров в подкупе игроков перед решающими матчами. Подозрения в том, что в эти махинации были, помимо всех прочих, замешаны евреи, привели к потоку антисемитской брани и огульных обвинений на страницах прессы, прежде всего принадлежавшей великому реформатору мировой экономики и одновременно одному из самых разнузданных антисемитов своего времени Генри Форду-старшему. Несмотря на то, что в этом деле фигурировали лица самых различных национальностей, Форд счел необходимым во всеуслышание возложить всю ответственность за нечистоплотные приемы в спорте на евреев, озаглавив в 1921 году одну из своих статей «Еврейские спекулянты развращают американский бейсбол!»

В этом смысле следует особо выделить появление в 1930 году в американском профессиональном бейсболе «Хэнка» Гринберга (первого еврея, включенного в бейсбольный «Зал славы»). Это событие стало яркой вехой именно в еврейской главе истории американского спорта, поскольку «Хэнк» Гринберг не только не скрывал свое происхождение, но и отстаивал право оставаться евреем. Так, в Йом Кипур (Судный День) он отпралялся не на стадион, где выступала его команда, а в синагогу — и моментально становился героем первых полос всех газет. Именно его заслугой следует признать то, что с течением времени подобное поведение перестало являться сенсацией, этаким «скупом», автоматически привлекавшим внимание средств массовой информации, а перешло в разряд норм спортивного общежития, и графики выступлений спортсменов составляются с учетом требований их религий и традиций.

Бывшая до вполне недавнего времени «пропуском» в истинно высшее общество Соединенных Штатов принадлежность к WASP продолжала делать евреев объектом суровой дискриминации. Восхождение Огюста Бельмонта-старшего, ставшего первым президентом Американского клуба жокеев в 1930-х годах, к вершинам элиты американского спортивного истеблишмента следует считать скорее исключением из правил. История антисемитизма в США хранит такое чисто анекдотическое свидетельство: в 1893 году в основанный евреями нью-йоркский «Юнион лиг клуб» не был принят сын еврея — вице-президента клуба. Отказ был объяснен четко и без каких-либо

экивоков: решение не имело никаких личностных мотивов по отношению к отцу либо сыну, а было продиктовано исключительно расовыми причинами! Число высокопоставленных американских евреев, перед носами которых захлопывались двери элитарных спортивных клубов, можно было бы продолжать весьма долго. Так, например, в городской клуб жокеев Нью-Йорка первый еврей был избран только в 1951 году. И это был не простой еврей, а представитель прославленного богатейшего семейства финансистов и филантропов, бывший в свое время американским послом на Кубе, Гарри Гуггенхайм!

Более того, спортивные успехи отнюдь не всегда гарантировали толерантное отношение к мастерам еврейского происхождения. Выдающиеся боксеры Эйб Эттл, Барни Росс и Бенни Леонард навсегда запомнили выкрики с трибун: «Грязный еврей!» или «Еврейчик!». В 1932 году на зимней Олимпиаде в Лейк-Плэсиде один из величайших конькобежцев в истории американского спорта Ирвинг Джаффи подвергался не только словесному, но даже и физическому насилию со стороны своих коллег по команде. Спустя всего четыре года истовый радетель интересов нацистской Германии в международном олимпийском движении и руководитель олимпийского движения США Эвери Брэндэдж отстранил от участия в Берлинской олимпиаде кандидатов на участие в эстафетном беге на 400 м Марти Гликмана и Сэмюэля Столлера, а еще через год того же Гликмана «вежливо» попросили убраться из нью-йоркского атлетического клуба, куда его пригласил потренироваться один из друзей-спортсменов, все по той же причине еврейского происхождения. Прошло три с лишним десятилетия, и в 1968 году великий Марк Спиц сталкивается с препонами совершенно не связанного со спортом характера при отборе на первые в его спортивной карьере Олимпийские игры, когда его же товарищи старались «выбить» будущую олимпийскую «сверхзвезду» из сборной команды США. Увы, история продолжается....

Хотя в этой волне иммигрантов, обрушившейся на североамериканский континент, пусть крайне редко, но встречались люди, не уступавшие американским евреям немецкого происхождения ни в богатстве, ни в причастности к ценностям культуры (в том числе и к спортивным ристалищам), в целом недавние обитатели восточноевропейских местечек и в самом деле весьма отличались от немецких евреев как по части спортивного опыта, так и по отношению к нему. Они были далеки от спорта, считая его «нееврейским делом», странной и не подходящей для них выдумкой «янки». К тому же подавляющее большинство их было настолько бедно, что не могло и помыслить о спорте как виде здорового досуга.

Однако если первое поколение перебравшихся за океан восточно-европейских евреев с большой охотой и, быть может, даже некоторым злорадством поднимало на смех «помешанных» на бейсболе и боксе коренных жителей Соединенных Штатов, их дети отнеслись к спорту прямо противоположно. Одни из них видели в нем неотъемлемый элемент вызывавшей у них благоговение не знакомой, но не менее от того притягательной, культуры, другие понимали, что именно достижения в спорте могут быстрее всего сбить спесивое отношение к вновь прибывшим со стороны «аборигенов» и уже укоренившихся на американской почве бывших переселенцев.

Именно стимулы социализации в первую очередь двигали молодыми евреями, в том или ином возрасте перенесшимися из «черты оседлости» Российской империи на просторы североамериканского континента. Естественно, дети гетто не могли поначалу заниматься на специальных площадках, которых не было в районах их обитания, да и инвентарь был им не по карману. Дворы, выбитые дверные окна да мусорные баки — таков был удел подростков из числа новых иммигрантов, а потому их первые успехи относились к тем видам спорта, которые не требовали значительных по размерам или специальных площадок, прежде всего боксу. Помимо всего прочего, боксерское мастерство гарантировало безопасность в кишевших уличными бандами районах бедноты. Так возрождалось древнее еврейское искусство кулачного боя.

Надо заметить, что, несмотря на уже отмеченную ранее напряженность в отношениях между двумя группами еврейского населения Соединенных Штатов, определенную помощь в «американизации через спорт» недавним выходцам из Восточной Европы оказали контролировавшиеся в основном немецкими евреями еврейские благотворительные организации, а также богатые филантропы из числа тех же немецких евреев — Джейкоб Шифф, Айзек Гуггенхейм, Исидор Штраус, открывавшие на свои средства в еврейских гетто общинные дома, где можно было учить английский язык, американское законодательство, обретать навыки самообороны. В некоторых из этих общинных домов были и спортивные залы, что не могло не способствовать развитию среди новоприбывших (особенно во втором поколении) тяги к физическому воспитанию и спортивным соревнованиям.

С течением времени (особенно после Первой мировой войны), когда еврейские иммигранты начали покидать большие городские гетто, переселяться в пригороды и посылать детей учиться в школы и колледжи, еврейские подростки стали быстро выделяться и занимать ведущие места в сборных командах своих учебных заведений по американскому футболу, а также блистать на легкоатлетических аренах и теннисных

кортах, в плавательных бассейнах и полях для хоккея на траве. Многие преуспели на всеамериканских соревнованиях, а лучшие стали профессиональными спортсменами.

И надо признать, что их достижения на этом поприще впечатляют! Издававшийся в США ежегодный еврейский альманах отмечал, что к 1986 году в скрижали американского профессионального бейсбола были вписаны имена 125 евреев, профессионального баскетбола — 81, профессионального американского футбола — 48, бокса международного класса (как профессионального, так и любительского) — 67, в том числе 27 чемпионов мира, 7 чемпионов и призеров Олимпийских игр и 7 тренеров, менеджеров и иных деятелей спорта.

Да и сегодня Соединенные Штаты не оскудели поистине великими спортсменами, в чьих жилах течет еврейская кровь.

Говоря же об евреях с российскими «корнями», следует отметить и их значительный вклад в развитие американского спорта. Достаточно напомнить, что именно Эдвард Готлиб и Морис Подолофф стояли у колыбели и по сей день делающей погоду в мировом баскетболе профессиональной Национальной баскетбольной ассоциации США, а созданная Э. Готлибом, Г. Пэссоном и Х. Блэком команда СФХА («Сауз Филадельфия Хиброу Ассошиэйшн») под руководством Э. Готлиба не только стала семикратным чемпионом Американской баскетбольной лиги в течение одиннадцати лет (с 1934 по 1945 год) и ведущей профессиональной командой, но и полностью изменила сущность профессионального баскетбола! Да и женский баскетбол в США обязан своему появлению на свет Сенде Беренсон, не только написавшей первую книгу правил женского баскетбола⁹, но и длительное время возглавлявшей Комитет женского баскетбола США. Более того, в 1920-х — 1940-х годах, по свидетельствам современников, евреи, составлявшие заметную часть городского населения Соединенных Штатов, играли «первую скрипку» и в основной игре «городской Америки» — баскетболе. Чуть позднее, когда в него пришли темнокожие мастера, начался период еврейско-афро-американского противостояния, вызывавший большой и не вполне здоровый интерес болельщиков из числа англосаксов. Любопытно, что уже в самом конце 1980-х годов болельщики вспоминали команду СФХА как «умную», в то время как ее постоянный соперник, нью-йоркский «Ренессанс», в подавляющем большинстве состоявший из чернокожих игроков, ассоциировался с «быстрой» командой. Согласитесь, что трудно не заметить влияние расовых стереотипов.

Морис Подолофф отличился не только на ниве баскетбола, но и внес свою весомую лепту в американский профессиональный хоккей, став одним из основателей Национальной хоккейной лиги и «отцом» системы соревнований.

Звездами профессионального бокса стали чемпионы мира Льюис Каплан (признанный одним из десяти лучших профессиональных боксеров второго полупрофессионального веса всех времен) и Бенни Басс. Легенду американского спорта, единственного тяжеловеса в истории профессионального бокса, ушедшего с ринга непобежденным, великого Рокки Марчиано воспитал тренер Чарльз Гольдман. Да и ныне еврейские бойцы заставляют говорить о себе: достаточно назвать «восходящую звезду» профессионального ринга недавнего эмигранта с Украины Дмитрия Салиту, кстати, ортодоксального верующего, не выходящего на бой ни по субботам, ни по праздникам.

Четырежды (в 1900 году в Париже, два раза в 1904 году в Сент-Луисе и в 1908 году в Афинах) поднимался на высшую ступень олимпийского пьедестала победитель в соревнованиях по прыжкам в длину и тройному прыжку Меир Принштейн. Чемпионом Олимпийских игр 1932 года в Лос-Анджелесе по спортивной гимнастике стал Джордж Гулак.

Наконец, историю истинно национального вида спорта США — американского футбола — нельзя считать сколько-нибудь полной без упоминания таких любимцев публики, как Чарльз Гольденберг и Джо-зеф Магидсон.

Следует отметить, что в Канаде евреи также отнюдь не чурались спорта, однако в течение долгого времени они не создавали собственных спортивных организаций, участвуя в деятельности уже существовавших клубов. Специфика Канады состояла в том, что здесь (прежде всего в провинции Квебек) клубы делились по конфессиональному признаку — на англо-канадские протестантские и франко-канадские католические. Евреи в подавляющем большинстве присоединялись к англо-канадским клубам и оставили свой след в спортивной истории страны. Достаточно напомнить уроженку украинского города Екатеринослава (ныне Днепр) многостороннюю спортсменку Фанни Розенфельд (о которой как-то с юмором было сказано, что наилучшим образом суммировать ее достижения в спорте могла бы одна фраза: «Она была не сильна только в плавании»), выбранную в ходе журналистского опроса в 1950 году лучшей спортсменкой Канады первой половины XX века.

Сейчас я хочу представить лишь несколько наиболее выдающихся спортсменов — выходцев из Российской империи, Советского Союза и СНГ, выступавших на самых престижных международных соревнованиях, прославивших не только российский, советский, украинский и белорусский, но и североамериканский спорт и внесших весомый вклад в его развитие.

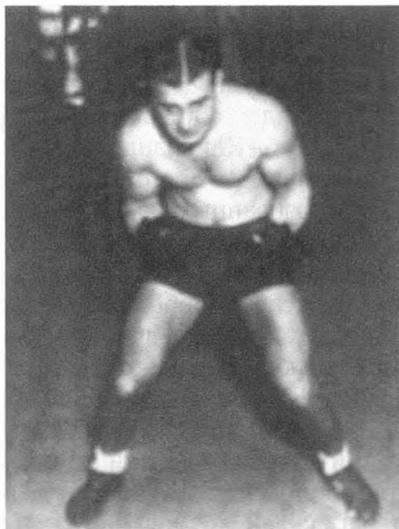


Аллен Мэл (Allen Israel Melvin; 1913, Бирмингэм, США — 1996, Стэмфорд, США). Один из крупнейших американских бейсбольных радиокомментаторов. Родился в семье иммигрантов из России. Начал журналистскую деятельность еще в университете Алабамы, где получил юридическое образование. Прославился тем, что на протяжении более четверти века (с 1939 по 1964 год) комментировал буквально все матчи популярнейшей команды «Нью-Йорк Янкиз», став ее символом в средствах радио- и телеинформации и даже получив прозвище «Голос “Нью-Йорк Янкиз”». За свою карьеру вел репортажи 20 матчей «Мировых серий», 24 матчей «Всех звезд» и многих других престижнейших поединков. Многие из его фраз, брошенных во время репортажей, стали неотъемлемой частью бейсбольного жаргона. Был активистом Центра христианско-еврейского взаимопонимания; удостоен множества профессиональных призов. Его имя включено во всеамериканский «Зал славы спортивных журналистов и радиокомментаторов», во всеамериканский «Зал славы спортивных комментаторов», в вашингтонский «Зал славы еврейского спорта» Национального еврейского музея Бней Брит, в «Национальный Еврейский зал славы и музей спорта» США и в находящийся в Институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта (Израиль) «Международный зал славы еврейского спорта».

Ауэрбах Арнольд (Auerbach Arnold; 1917, Нью-Йорк — 2006, Вашингтон). Один из выдающихся тренеров в истории американского профессионального баскетбола. Родился в семье иммигранта из России. В качестве игрока добился определенных успехов в студенческих соревнованиях, в частности в 1937–1940 годах в команде Вашингтонского университета. В 1941 году окончил его и стал дипломированным специалистом по физическому воспитанию. В 1943–1946 годах служил в военно-морском флоте США. В 1946–1949 годах стоял у истоков создания и был главным тренером профессиональной команды «Вашингтон Кэпиталз», добившейся больших успехов в чемпионатах Баскетбольной ассоциации Америки (предшественницы Национальной баскетбольной ассоциации). За 16 лет (1950–1966) пребывания на посту главного тренера команды «Бостон Селтикс» сделал ее одной из сильнейших в НБА (команда 9 раз становилась чемпионом НБА, из них 8 раз подряд, с сезона 1958–1959 годов по сезон 1965–1966 годов и 11 раз — победительницей дивизиона). Обладатель исключительного для тренеров показателя успеха в истории НБА: под его руководством «Бостон

Селтикс» одержала 938 побед! В 1966–1984 годах был генеральным директором, а с 1984 года стал президентом «Бостон Селтикс». В 1968, 1969, 1974, 1980 и 1981 годах избирался в НБА «Менеджером года». В 1981 году был назван лучшим тренером в истории НБА. В результате проведенного к пятидесятилетию НБА опроса был включен в десятку лучших тренеров, а руководимая им команда «Бостон Селтикс» сезона 1964–1965 годов — в десятку лучших команд в истории НБА. Получил от болельщиков прозвище «Рэд» («Рыжий»). Его имя включено во всеамериканский «Зал баскетбольной славы», в вашингтонский «Зал славы еврейского спорта» Национального еврейского музея Бней Брит, в «Национальный еврейский зал славы и музей спорта» США и в находящийся в Институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта (Израиль) «Международный зал славы еврейского спорта».

Басс Бенни (Bass Benny; 1904, Киев — 1975, Филадельфия). Выдающийся американский боксер. На профессиональный ринг выходил в 1922–1940 годах. В 1927–1928 годах был чемпионом мира в наилегчайшем весе, а в 1929–1931 годах — чемпионом мира в полулегком весе. За свою профессиональную карьеру провел 227 боев, из которых победил в 172 (в 63 — нокаутом). Получил от болельщиков прозвище «Литтл Фиш» («Рыбешка»). Его имя включено в «Международный зал боксерской славы», в филадельфийский «Зал славы еврейского спорта» и в находящийся в Институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта (Израиль) «Международный зал славы еврейского спорта».





Баул Оксана (Baiul Oksana; род. 1977, Днепропетровск, СССР (ныне Днепр, Украина). Выдающаяся украинская фигуристка (одиночное катание). Чемпионка Олимпийских игр 1994 года в Лиллехаммере (первая олимпийская чемпионка в истории независимой Украины). Чемпионка мира 1993 года. Серебряный призер чемпионатов Европы 1993 и 1994 годов. После победы на Олимпийских играх перешла в профессиональный спорт. В настоящее время живет в США.

Белиц-Гейман Семен (Belitz-Geiman Semyon; род. 1945, Москва). Выдающийся советский пловец. Заслуженный мастер спорта СССР. Серебряный призер Олимпийских игр 1968 года в Мехико в эстафете 4×100 м вольным стилем. Бронзовый призер Олимпийских игр 1968 года в Мехико в эстафете 4×200 м вольным стилем. Многократный победитель и призер чемпионатов Европы и СССР в личном и эстафетном плавании вольным стилем. Рекордсмен мира на дистанции 800 м. Многократный рекордсмен Европы на различных дистанциях. В настоящее время живет и работает в США. Муж Н. Дубовой.



Берг Моррис («Мо») (Berg Morris («Мое»); 1902, Нью-Йорк — 1972, Бельвилль, США, прах развеян на горе Скопус в Иерусалиме). Один из крупнейших мастеров американского профессионального бейсбола. Родился в семье иммигрантов с Украины. Выступал в 1923–1939 годах за известнейшие американские команды «Бруклин Доджерс», «Чикаго Уайт Сокс», «Кливлэнд Индиэнз», «Вашингтон Сенаторз» и «Бостон Рэд Сокс». Считался самым образованным из всех спортсменов, когда-либо

выступавших в американском профессиональном бейсболе (окончил один из самых престижных в США Принстонский университет, затем стажировался в парижской Сорбонне по романской филологии, в 1928 году окончил Колумбийскую школу права; знал двенадцать языков, в том числе японский, испанский, португальский, немецкий и латинский). С началом Второй мировой войны стал кадровым сотрудником американской разведки, активно участвовал в осуществлении секретных операций против Германии и Японии, в частности против германского атомного проекта. В 1945 году за выдающиеся заслуги перед страной был награжден высшей наградой США — Медалью

свободы, но спустя пару месяцев вернул награду, объяснив, что «не ловко себя с ней чувствует» (вторично был награжден ею посмертно). Позже работал в группе советников НАТО. Его жизни посвящено несколько книг¹⁰, а также песня американского барда Ч. Бродского «Мо Берг». Его имя включено в «Национальный еврейский зал славы и музей спорта» США, в «Храм Вечности» организации *Baseball Reliquium*¹¹ и в находящийся в Институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта (Израиль) «Международный зал славы еврейского спорта».

Беренсон-Эббот (Валвроженская) Сенда

(Berenson-Abbot (Valvrojenski) Senda; 1868, Вильно, Россия (ныне Вильнюс, Литва) — 1954, Санта-Барбара, США). Основоположница женского баскетбола. В 1893 году, являясь первым руководителем физического воспитания в «Смит-колледж» (г. Норсэмптон, штат Массачусетс), стала первопроходцем женского баскетбола в США. В 1901 году опубликовала первую книгу правил женского баскетбола.



В 1905–1917 годах являлась председателем Комитета женского баскетбола США. Получила прозвище «Мать женского баскетбола». Ее имя включено в «Международный зал баскетбольной славы», во всеамериканский «Зал баскетбольной славы», в «Национальный еврейский зал славы и музей спорта» США и в находящийся в Институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта (Израиль) «Международный зал славы еврейского спорта».

Биндлер Вадим (Bindler Vadim; род. 1958, Минск). Выдающийся советский мастер акробатики. Заслуженный мастер спорта СССР. В 1974 году впервые в истории выполнил на дорожке тройное сальто назад. Абсолютный чемпион мира 1980 года. Чемпион мира в отдельных упражнениях 1976 и 1979 годов, чемпион Европы (1978). Многократный победитель и призер чемпионатов СССР. Обладатель Кубка СССР. В настоящее время живет и работает в США.

Витебский Иосиф (Vitebsky Iosif; род. 1938, Киев). Известный советский мастер фехтования на шпагах. Мастер спорта СССР международного класса. Серебряный призер Олимпийских игр 1968 года в Мехико в командных соревнованиях. Чемпион мира 1967–1969 годов в командных соревнованиях. Обладатель Кубка Европы 1967–1970 годов в командных соревнованиях. После ухода со спортивной арены занялся тренерской работой, в частности со сборной командой Украины. В настоящее время живет и работает в США.



Гамарник Григорий (Gamarnik Grigoriy; род. 1929, Кировоград, СССР (ныне Кропивницкий, Украина)). Один из лучших советских мастеров греко-римской борьбы 1950-х годов (легкий вес). Заслуженный мастер спорта СССР. Заслуженный тренер Украины. Судья международной категории. Чемпион мира 1955 года. Серебряный призер чемпионата мира 1958 года. Чемпион СССР 1953, 1956–1958 годов. Неоднократный серебряный и бронзовый призер чемпионатов СССР. В настоящее время живет в США.

Герсон Самюэль Нортон («Сэм») (Gerson Samuel Norton («Sam»); 1895, Тимки, Россия (ныне Украина) — 1972, Филадельфия). Известный американский борец. Серебряный призер Олимпийских игр 1920 года в Антверпене по вольной борьбе в наилегчайшем весе. По словам одного из судей после окончания соревнований, именно национальность помешала ему получить золотую медаль. Был хорошим шахматистом и выиграл несколько студенческих турниров. По окончании университета работал инженером. Был одним из основателей клуба «Маккаби» в Филадельфии. Скончался от сердечного приступа вскоре после гибели израильских спортсменов на Олимпиаде в Мюнхене. Его имя включено в филадельфийский «Зал славы еврейского спорта».



Гольдберг Маршалл (Goldberg Marshall; 1917, Элкинс — 2006, Чикаго). Известный мастер профессионального американского футбола. Родился в семье иммигрантов из России. В 1934 году был одновременно капитаном сборных штата Западная Вирджиния по баскетболу и американскому футболу, а также известным легкоатлетом. После успешных выступлений за студенческие команды, по результатам которых дважды (в 1937 и 1938 годах) избирался в сборные «всех звезд» студенческо-

го американского футбола, в 1939 году стал профессиональным футболистом, выступая в 1939–1943 и 1946–1948 годах за команду «Чикаго Кардиналз». В 1941 и 1946–1948 годах включался в символическую сборную Национальной футбольной лиги. В 1944–1945 годах служил офицером американских военно-морских сил в Атлантике и на Тихом океане. После ухода из профессионального спорта занялся бизнесом. Получил от болельщиков прозвище «Бигги» («Шишка»). Его имя включено в «Зал славы студенческого американского футбола»,

в вашингтонский «Зал славы еврейского спорта» Национального еврейского музея Бней Брит, в «Национальный еврейский зал славы и музей спорта» США и в находящийся в Институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта (Израиль) «Международный зал славы еврейского спорта».

Гольденберг Чарльз Роберт (Goldenberg Charles Robert; 1910 (по некоторым данным — 1911), Одесса — 1986, Глэндэйл, США). Один из известнейших защитников в профессиональном американском футболе своего времени. Трижды (1936, 1939, 1944) в составе команды «Грин Бэй Пэкерз» становился чемпионом США. В 1969 году во время полувекового юбилея Национальной футбольной лиги был включен в символическую сборную команду 1930-х годов. Получил от болельщиков прозвище «Бакэтс» («Лопасты», «Черпак»).



Его имя включено в «Зал спортивной славы» штата Висконсин и в находящийся в Институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта (Израиль) «Международный зал славы еврейского спорта».

Гольдман Чарли (Израэль) (Goldman Charley (Israel); 1888, Варшава — 1968, Теанек, США). Известный американский боксер и прославленный тренер. В США с младенчества. На профессиональном ринге с 1904 года. Провел более 400 боев в первом полулегком весе. В 1914–1963 годах занимался тренерской работой, воспитал нескольких выдающихся мастеров ринга, в том числе великого Р. Марчиано и еще четверых чемпионов мира среди профессионалов. Его имя

включено в «Международный зал боксерской славы» и в находящийся в Институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта (Израиль) «Международный зал славы еврейского спорта».



Готтлиб Эдвард (Исидор) («Эдди») (Gottlieb Edward; 1898, Киев – 1979, Филадельфия). Один из родоначальников современного американского профессионального баскетбола и создателей Национальной баскетбольной ассоциации США. Начал профессиональную баскетбольную игровую и одновременно тренерскую карьеру в 1917 году в созданной им вместе с двумя друзьями легендарной баскетбольной команде СФХА («Сауз Филадельфия Хиброу Ассошиэйшн»), ставшей под его руководством не только семикратным (1934, 1936, 1937, 1940, 1941, 1943, 1945) чемпионом Американской баскетбольной лиги и ведущей профессиональной командой, но и полностью изменившей сущность профессионального баскетбола. В 1947–1955 годах тренировал команду «Филадельфия Ворриорз», сразу же ставшую чемпионом Баскетбольной ассоциации Америки. В 1952 году приобрел команду за 25 000 долларов и тем самым спас профессиональный баскетбол в Филадельфии. В 1956 году «Филадельфия Ворриорз» стала чемпионом НБА. За время владения командой разработал новую схему соревнований НБА. В 1952–1979 годах составлял графики игр НБА. В 1962 году продал команду за рекордную по тем временам сумму в 850 000 долларов, но до 1964 года оставался ее генеральным директором. Среди болельщиков получил прозвища «Могоул» и «Мистер Баскетбол». Его имя включено во всеамериканский «Зал баскетбольной славы», в вашингтонский «Зал славы еврейского спорта» Национального еврейского музея Бней Брит, в филадельфийский «Зал славы еврейского спорта» и в находящийся в Институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта (Израиль) «Международный зал славы еврейского спорта».

Гулак Джордж Джулиус (Gulack George Julius; 1905, Рига – 1987, Бока Рэйтон, США). Известный американский гимнаст и спортивный деятель. Начал заниматься гимнастикой в одиннадцатилетнем возрасте. До 1918 года совмещал гимнастику и прыжки с шестом. В 1921 года стал чемпионом Латвии в гимнастическом многоборье. С 1922 года в США. Чемпион Олимпийских игр 1932 года в Лос-Анджелесе по гимнастике (упражнения на кольцах). В период между 1928 и 1935 годами четырежды завоевывал звание чемпиона США среди любителей (дважды в упражнениях на кольцах и по одному разу – в упражне-

ниях на брусьях и в вольных упражнениях). После ухода в 1935 году из активного спорта занял ведущее место в руководстве американской гимнастикой. В 1948 году способствовал введению в США международных правил любительских гимнастических соревнований. Член судейской коллегии на Олимпийских играх 1952 года в Хельсинки. Был членом исполкома, а затем вице-президентом Международной федерации гимнастики, членом Олимпийского комитета США, председателем Национального комитета любительской гимнастики, руководителем сборной команды гимнастов США на Олимпийских играх 1948 года в Лондоне. Его имя включено в находящийся в Институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта (Израиль) «Международный зал славы еврейского спорта».

Гуревич Борис (Михайлович) (Gurevich Boris (Michailovich); род. 1937, Киев). Выдающийся советский мастер вольной борьбы. Заслуженный мастер спорта СССР. Чемпион Олимпийских игр 1968 года в Мехико по вольной борьбе в среднем весе. Чемпион мира 1967 года в среднем весе и 1969 года во втором среднем весе. Чемпион Европы 1967 года в среднем весе и 1970 года во втором среднем весе. Серебряный призер чемпионата мира 1961 года. Неоднократный победитель и призер чемпионатов СССР. Был моделью при создании Е. В. Вучетичем скульптуры «Перекуем мечи на орала», установленной перед зданием ООН в Нью-Йорке. В настоящее время живет в США. Его имя включено в находящийся в Институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта (Израиль) «Международный зал славы еврейского спорта».



Джаффи Ирвинг Уоррен (Jaffee Irving Warren; 1906, Нью-Йорк — 1981, Сан-Диего, США). Выдающийся американский конькобежец. Родился в семье иммигрантов из России. С детства мечтал стать «звездой» бейсбола, и, потерпев фиаско в организации школьной команды, попросту бросил школу. Занимаясь поначалу коньками без особого интереса, со временем преуспел в этом виде спорта. В 1927 году не только выиграл забег на 5 миль на чемпионате США, но и установил мировой рекорд. На зимней Олимпиаде 1928 года в Сент-Морице занял четвертое место на дистанции 5000 м, что явилось наивысшим на ту пору достижением в истории американского конькобежного спорта. Однако на дистанции 10 000 м, где забеги проводились с раздельным стартом и где он лидировал с лучшим



результатом, соревнования были прерваны по погодным условиям, и три конькобежца остались за их бортом. Поначалу ему была присуждена золотая медаль, однако по требованию Международной федерации конькобежного спорта все результаты на этой дистанции были аннулированы, и он остался без медали. На зимней Олимпиаде 1932 года в Лэйк-Плэсиде завоевал две золотые медали — на дистанциях 5000 и 10 000 м. В 1934 году, никогда до того не выступая на сверхдлинных дистанциях, установил мировой рекорд в забеге на 25 миль. В 1932 году во время «Великой депрессии» по финансовым соображениям был вынужден сдать свои две золотые олимпийские медали вместе с четырьмя сотнями прочих в один из гарлемских ломбардов за 2000 долларов. Спустя тридцать с лишним лет, накануне Олимпийских игр в Монреале, компания ABC в качестве примера нелегкого положения, в которое могут попасть профессиональные спортсмены, рассказала об этом случае, но проведенные по всей стране поиски наград ни к чему не привели. Его имя включено во всеамериканский «Зал конькобежной славы» и в находящийся в Институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта (Израиль) «Международный зал славы еврейского спорта».

Дубова (Бах) Наталья (Dubova (Bach) Natalia; род. 1948, Москва). Выдающийся советский и российский тренер по фигурному катанию. Мастер спорта СССР международного класса. Заслуженный тренер СССР. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Судья международной категории. Среди ее учеников — чемпионы Олимпиады 1992 года в Альбертвилле, серебряные призеры Олимпиады 1988 года в Калгари и бронзовые призеры Олимпиады 1984 года в Сараево, неоднократные победители и призеры чемпионатов мира и Европы в спортивных танцах на льду М. Климова и С. Пономаренко, серебряные призеры Олимпиады 1994 года в Лиллехаммере, бронзовые призеры Олимпиады 1992 года в Альбертвилле, победители и призеры чемпионатов мира и Европы в спортивных танцах на льду М. Усова и А. Жулин и др. В настоящее время живет в США. Жена С. Белиц-Геймана.

Каневский Виктор (Kanevsky Viktor; род. 1936, Киев). Выдающийся советский футболист конца 1950-х — 1960-х годов. Один из лучших нападающих страны своего времени. Мастер спорта СССР. Заслуженный тренер Узбекистана. Чемпион СССР 1961 года и обладатель Кубка СССР 1964 года (в составе команды «Динамо» (Киев)). Неоднократно

выступал за национальную сборную СССР (в том числе на чемпионате мира 1962 года в Чили). Дважды включался в число тридцати трех лучших футболистов страны. В 1953–1965 годах играл в команде «Динамо» (Киев), в 1955–1961 годах — капитан команды. В 1965–1967 годах выступал в одесском «Черноморце». В чемпионатах СССР провел двести семнадцать матчей, забив восемьдесят шесть голов. С 1967 году на тренерской работе в командах «Металлург» (Харьков), «Таврия» (Симферополь), «Днепр» (Днепропетровск), «Пахтакор» (Ташкент). В 1979 году после подачи заявления на выезд из СССР был подвергнут остракизму и гонениям со стороны властей. С 1989 года живет в США, работал тренером.

Каплан Льюис (Kaplan Louis; 1901, Киев — 1970, Норвич, США). В США с 1907 года. В 1921–1933 годах был профессиональным боксером. Признан одним из десяти лучших боксеров второго полулегкого веса всех времен. Его победный бой за звание чемпиона мира против Д. Крамера (январь 1925 года) считается десятым в списке самых красивых поединков первой половины XX века. После перехода в легкую весовую категорию часто именовался «некоронованным чемпионом среди легковесов», поскольку ведущие профессиональные боксеры этой весовой категории отказывались выходить против него на ринг. В 1933 году закончил спортивную карьеру непобежденным. Из проведенных 150 боев победил в 108 (26 — нокаутом). Получил от болельщиков прозвище «Малыш». Его имя включено в «Международный зал славы бокса» и в находящийся в Институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта (Израиль) «Международный зал славы еврейского спорта».

Карпоносов Геннадий (Karponosov Gennadiy; род. 1950, Москва). Выдающийся советский мастер фигурного катания (спортивные танцы на льду, выступал вместе с Н. Линничук). Заслуженный мастер спорта СССР. Заслуженный тренер России. Чемпион зимних Олимпийских игр 1980 года в Лейк-Плэсиде и обладатель четвертого места на зимних Олимпийских играх 1976 года в Иннсбруке. Чемпион мира 1978 и 1979 годов. Бронзовый призер чемпионатов мира 1974 и 1977 годов. Чемпион Европы 1978 года. Серебряный призер чемпионата Европы 1978 года. Бронзовый призер чемпионатов Европы 1974–1977 годов. Чемпион СССР 1976 и 1979 годов. Среди его воспитанников — чемпионы Олимпийских игр и многократные чемпионы мира и Европы О. Грищук и Е. Платов, серебряные призеры Олимпийских игр и чемпионы мира и Европы А. Крылова и О. Овсянников, серебряные призеры Олимпийских игр и призеры

чемпионатов мира и Европы М. Лобачева и И. Авербух и др. В настоящее время живет и работает в США. Его имя включено в находящийся в Институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта (Израиль) «Международный зал славы еврейского спорта».

Крайзельбург Лэнни (Леонид) (Krayzelburg Lenny (Leonid); род. 1975, Одесса). Выдающийся американский пловец. В США с 1989 года. Чемпион Олимпийских игр 2000 года в Сиднее в плавании на дистанциях 100 и 200 м на спине и 400 м в комплексном эстафетном плавании и Олимпийских игр 2004 года в Афинах на дистанции 400 м в комплексном эстафетном плавании. Чемпион мира 1998 года в плавании на дистанциях 100 и 200 м на спине. Серебряный призер чемпионата мира 1998 года на дистанции 400 м в комплексном эстафетном плавании. В 1997–2000 годах назван в США «Пловцом года». Его имя включено в «Международный зал славы плавания», в «Национальный еврейский зал славы и музей спорта» США, в «Зал славы еврейского спорта Южной Калифорнии» и в находящийся в Институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта (Израиль) «Международный зал славы еврейского спорта».

Лысенко Татьяна (Lysenko Tatiana; род. 1975, Херсон). Выдающаяся украинская гимнастка. Чемпионка Олимпийских игр 1992 года в Барселоне в командных соревнованиях и в соревнованиях на бревне. Бронзовый призер Олимпийских игр 1992 года в Барселоне в опорных прыжках. Чемпионка мира 1991 года в командных соревнованиях. Серебряный призер чемпионата Европы 1992 года в соревнованиях на брусьях. Бронзовый призер чемпионата мира 1992 года в вольных упражнениях. Бронзовый призер чемпионата мира 1993 года в командных соревнованиях. В настоящее время живет в США, ведет адвокатскую практику. Ее имя включено в находящийся в Институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта (Израиль) «Международный зал славы еврейского спорта».

Магидсон Джозеф (Magidson Joseph; 1888, Туккум, Россия (ныне Туккумс, Латвия) — 1969, Окленд, США). Известный мастер студенческого американского футбола 1900–1910-х годов. После завершения спортивной карьеры долгие годы был судьей «Большой десятки» (спортивного объединения десяти крупнейших вузов США). Стал первым еврейским спортсменом, отказавшимся выступать в дни религиозных праздников. Его имя включено в «Зал славы еврейского спорта штата Мичиган» и в находящийся в Институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта (Израиль) «Международный зал славы еврейского спорта».

Подолофф Морис (Podoloff Maurice; 1890, Елизаветград, Россия (ныне — Кропивницкий, Украина) — 1985, Нью-Хэйвен, США). Выдающийся деятель американского баскетбола и хоккея с шайбой. В США с шестилетнего возраста. Окончил Йельский университет и Йельскую школу права. В 1935–1936 годах был секретарем-казначеем, а в 1936–1940 годах — президентом Канадско-Американской хоккейной лиги, в которую в 1938 году влилась Международная хоккейная лига. В 1940–1952 годах был президентом вновь созданной Американской хоккейной лиги. В 1946–1949 годах одновременно был президентом Баскетбольной ассоциации Америки, а в 1949 году стал инициатором создания Национальной баскетбольной ассоциации США (НБА) и до 1963 года был ее первым главой. Внес существенные изменения в правила, оказавшие влияние на расцвет американского профессионального баскетбола. Его имя включено во всеамериканский «Зал баскетбольной славы» и в находящийся в Институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта (Израиль) «Международный зал славы еврейского спорта».



Принштейн Меир (Prinstein Myer (Meyer); 1878, Щучин, Россия (ныне Беларусь) — 1925, Нью-Йорк, США). Выдающийся американский легкоатлет. Единственный спортсмен в истории легкой атлетики, завоевавший золотые олимпийские медали в прыжках в длину и в тройном прыжке. Чемпион Олимпийских игр 1900 года в Париже в тройном прыжке, 1904 года в Сент-Луисе в прыжках в длину и в тройном прыжке и 1908 года в Лондоне в прыжках в длину. Серебряный призер Олимпийских игр 1900 года в Париже в прыжках в длину. Чемпион «промежуточных» Олимпийских игр 1906 года в Афинах в прыжках в длину. Обладатель нескольких мировых рекордов. Многократный чемпион США. После завершения спортивной карьеры стал юристом. Его имя включено во всеамериканский «Зал славы легкоатлетов» и в находящийся в Институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта (Израиль) «Международный зал славы еврейского спорта».



Рабинович Петр (Rabinovich Petr; 1937, Киев — 2000, Нью-Йорк). Выдающийся советский тренер по акробатике. Заслуженный тренер СССР. Родоначальник украинской школы акробатики. Воспитал множество победителей и призеров чемпионатов мира, Европы и СССР. Особенно проявил себя в подготовке акробатических пар. В 1990-х годах жил и работал в США.

Розенфельд Фанни (Rosenfeld Fanny; 1903, Екатеринослав, Россия (ныне Днепр, Украина) — 1969, Торонто, Канада). Выдающаяся канадская спортсменка. В раннем детстве вместе с родителями эмигрировала в Канаду. Являясь многосторонней спортсменкой (играла в баскетбол, теннис, хоккей с шайбой, софтбол), в 1922 году остановилась на легкой атлетике. Чемпионка Олимпийских игр 1928 года в Амстердаме в эстафетном беге 4×400 м. Серебряный призер тех же игр в беге на 100 м. Установила несколько мировых и национальных рекордов в различных видах легкой атлетики — прыжках в длину с места и с разбега, метании диска и копья, толкании ядра. В 1924 году стала чемпионкой Канады по теннису на травяных кортах. В 1932 году оставила активный спорт. Среди болельщиков была известна под прозвищем «Бобби». В 1937–1966 годах была спортивным обозревателем газеты *Глоб Энд Мэйл*. В 1950 году канадские спортивные журналисты избрали Розенфельд лучшей спортсменкой Канады первой половины XX века. Ее имя включено в «Канадский зал спортивной славы» и в находящийся в Институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта (Израиль) «Международный зал славы еврейского спорта». Изображена на одной из пяти марок, выпущенных в Канаде в 1996 году к столетию Олимпийских игр и изображающих лучших канадских олимпийцев.

Росс Барни (Росовский Бэрил Дэвид) (Ross Barney (Rosofsky Beril David); 1909, Нью-Йорк — 1967, Чикаго). Выдающийся американский боксер. Родился в ортодоксальной семье иммигрантов из России, приехавших в начале XX века в США. В 1933–1935 годах был чемпионом мира по боксу в легком весе среди взрослых и чемпионом мира во втором полусреднем весе среди юниоров, а в 1934–1938 годах — чемпионом мира во втором полусреднем весе среди взрослых. Таким образом, был первым в истории боксером, обладавшим одновременно тремя званиями чемпиона мира и званиями чемпиона мира в двух весовых категориях. Из 82 боев, проведенных на профессиональном ринге, победил в 74 (22 — нокаутом) и ни разу не был нокаутирован. Считался вторым (после Б. Леонарда) в списке величайших еврейских боксеров всех времен. Был удостоен прозвища

«Гордость гетто». Со вступлением США во Вторую мировую войну отказался от предложенной должности армейского тренера по боксу и пошел в морскую пехоту. Был удостоен ряда боевых наград, включая орден «Серебряная Звезда». Его имя включено во всеамериканский «Зал боксерской славы», в «Международный зал боксерской славы», во «Всемирный зал боксерской славы», в вашингтонский «Зал славы еврейского спорта» Национального еврейского музея Бней Брит, в «Национальный зал славы и музей еврейского спорта» США и в находящийся в Институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта (Израиль) «Международный зал славы еврейского спорта». Автор книги воспоминаний¹².

Рудман Давид (Rudman David; род. 1943, Куйбышев, СССР (ныне Самара, Россия)). Выдающийся советский мастер дзюдо и самбо. Заслуженный мастер спорта СССР. Заслуженный тренер СССР. Чемпион мира 1973 года по самбо в первом полусреднем весе. Бронзовый призер чемпионата мира 1969 года по дзюдо в полусреднем весе. Чемпион Европы 1969 года по дзюдо в полусреднем весе в личных соревнованиях и в 1970 году — в командных соревнованиях. Чемпион СССР 1965–1969 и 1973 годов по самбо. Серебряный призер чемпионатов СССР 1970–1972 годов по самбо. После окончания спортивной карьеры занялся тренерской работой среди московских подростков; создатель знаменитой спортивной школы «Самбо-70». В настоящее время живет в США. Руководитель Федерации дзюдо и самбо США.

Сидрэн (Сидранский) Барни (Sedran (Sedransky) Barney; 1891, Нью-Йорк — 1969, Нью-Йорк). Один из величайших американских баскетболистов и тренеров. Родился в семье иммигрантов из России. Выступал сначала за нью-йоркскую команду «Джутика», а затем, в 1919–1921 годах, за созданную при его непосредственном участии «Нью-Йорк Уирлуиндз», снискавшую, несмотря на свою короткую историю, славу одной из лучших команд всех времен. Вместе с М. Фридманом составил прославленную пару, получившую среди болельщиков прозвище «Небесных близнецов». Его имя включено во всеамериканский «Зал баскетбольной славы» и в находящийся в Институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта (Израиль) «Международный зал славы еврейского спорта».



Спэллмэн Фрэнк Исаак (Spellman Frank Isaac; род. 1922, Мальверн, США). Известный американский тяжелоатлет. Родился в семье выходца с Украины и эмигрантки из Австрии. Чемпион Олимпийских игр 1948 года в Лондоне в полусреднем весе (с новым олимпийским рекордом). Серебряный призер чемпионата мира 1947 года. Бронзовый призер чемпионата мира 1946 года. Многократный победитель и призер чемпионатов США. Его имя включено во всеамериканский «Зал славы тяжелоатлетов», в «Зал славы еврейского спорта Южной Калифорнии», в филладельфийский «Зал славы еврейского спорта» и в находящийся в Институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта (Израиль) «Международный зал славы еврейского спорта».

В нашу выборку попали 33 человека (один — М. Подолофф — отличился сразу в двух видах спорта), из которых 13 уже приехали прославленными мастерами, а 20 добились всего на американской земле.

Первые отличились в следующих видах спорта: фигурном катании (3), акробатике (2), гимнастике (2), классической борьбе (1), вольной борьбе (1), дзюдо и самбо (1), футболе (1), фехтовании (1), плавании (1).

Вторые прославились в баскетболе (5), боксе (4), американском футболе (3), бейсболе (2), легкой атлетике (2), тяжелой атлетике (1), хоккее с шайбой (1), конькобежном спорте (1), плавании (1).

Думается, приведенные цифры вполне убедительно подтверждают успешную социализацию вновь прибывающих на североамериканский континент и подчеркивают роль уже состоявшихся приехавших мастеров в развитии североамериканского спорта. При этом необходимо помнить, что в последние десятилетия на американский континент из рухнувшего СССР приехало множество спортсменов и тренеров, чьи профессиональные достижения более скромны, нежели тех, о ком написано выше, но которые, тем не менее, сыграли важную роль в укреплении фундамента американского массового спорта, без которого нет и не может быть спорта олимпийского уровня.

Примечания

¹ О важности спорта в освоении «американских ценностей» см., например: *Levine, P. Ellis Island to Ebbets Field: sport and the American Jewish experience.* N. Y.: Oxford Univ. Press, 1992. P. 13.

² *Solomon, E. Jews and baseball: a cultural love story // Eisen, G. and Wiggins, D. K. (Eds). Ethnicity and sport in North American history and culture.* Westport, Conn.: Greenwood Press, 1994. P. 77–78.

³ *Gilman, S. K.* Thoughts on the Jewish body, baseball and the problem of integration // Mendelsohn, E. (ed.). *Jews and the sporting life*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2008. P. 9.

⁴ *Apple, M.* My love affair with English // *New York Times* book review. 1981, November 22. P. 9. Цит. по: *Solomon, E.* *Jews and baseball: a cultural love story*. P. 80.

⁵ См.: *Gilman, S. K.* Thoughts on the Jewish body, baseball and the problem of integration.

⁶ *Abramowitz, M.* Foreward // *Jews and Baseball: Vol. I: Entering the American Mainstream: 1871–1948*. Jefferson, N. C.: McFarland & Co, 2007.

⁷ По тому же пути пошли и представители других этнических групп — афроамериканцы, итальянцы.

⁸ WASP («White, Anglo-Saxon, Protestant», «Белый, англосакс, протестант») — распространенное в США в первой половине XX в. клише «стопроцентного американца».

⁹ *Berenson, S.* (Ed.). *Basketball for Women as Adopted by the Conference on Physical Training, held in June 1899, at Springfield, Mass.* N. Y.: American Sports Publ. Co., 1903.

¹⁰ *Kaufman, L., Fitzgerald, B., Sewell, T.* *Moe Berg: Athlete, Scholar, Spy*. Boston: Little, Brown, 1974; *Dawidoff, N.* *The Catcher Was a Spy: The Mysterious Life of Moe Berg*. N. Y.: Vintage Books, 1994; *Andryszewski, T.* *The Amazing Life of Moe Berg: Catcher, Scholar, Spy*. Brookfield, Conn.: Millbrook Press, 1996; *Grey, V.* *Moe Berg: the Spy Behind Home Plate*. Philadelphia: Jewish Publication Society, 1996.

¹¹ *Baseball Reliquum* — просветительное учреждение в Калифорнии, призванное распространять американскую историю и культуру сквозь призму развития бейсбола.

¹² *Ross, B.* *No man stands alone: the true story of Barney Ross*. Philadelphia: Lippincott, 1957.

Об авторах и редакторах

Лиана Алавердова — уроженка города Баку. Закончила исторический факультет Азербайджанского государственного университета. Работала в Институте философии и права Академии наук Азербайджана. В 1991 г. была премирована Корчаковским Обществом Азербайджана за цикл стихотворений о Яноше Корчаке. Ее стихи, эссе, статьи, переводы с английского и азербайджанского языков неоднократно публиковались в журналах, газетах и альманахах в Азербайджане, России и США, включая *Знамя*, *Дружба народов*, *Литературный Азербайджан* и др. Лиана Алавердова — автор поэтических сборников «Рифмы», «Эмигрантская тетрадь», «Из Баку в Бруклин» (с английскими переводами Л. Р. Стоун), «Иерихонская Роза», а также книг по психологии: «Самоубийство: до и после»; «Брат мой, брат мой...» и сборника статей «Наши за границей: Русские эмигранты в США». В 2010 г. была награждена *Mariner Award* американским журналом *Bewildering Stories*. Живет в Нью-Йорке, где заведует библиотекой Kings Bay (Бруклинская публичная библиотека).

Ксения Гамарник — художница, театровед, журналистка. Родилась в Киеве. Окончила художественное училище по специальности «художник театра» и факультет театроведения Киевского национального университета театра, кино и телевидения. С 1994 г. живет в Филадельфии. Сотрудничает с газетами и журналами в США и на Украине. Персональные художественные выставки в Киеве и Санкт-Петербурге, участница нескольких групповых художественных выставок в США. Работает в театральных студиях Филадельфии в качестве художника-сценографа.

Евгений Деменок (род. 1969, Одесса) — писатель, журналист, культуролог. Член Национального Союза журналистов Украины, Союза европейских журналистов, Южнорусского союза писателей, Союза русскоязычных писателей Чешской республики, член Президентского совета Всемирного клуба одесситов. Автор многочисленных публикаций в газетах и журналах Украины, России, Израиля, США, Чехии, Греции, Кипра. Автор книг

«Ловец слов», «Новое о Бурлюках», «Занимательно об увлекательном», «Казус Бени Крика. Рассказы об Одессе и одесситах», «Вся Одесса очень велика»; соавтор книг «3 + 3», «Легенда о черном антикваре и другие рассказы не только для детей», «Пять». Лауреат премии Корнея Чуковского (2013) и Одесской муниципальной премии имени Паустовского (2014). Один из организаторов «Форума одесской интеллигенции». По инициативе и за счет Евгения в Одессе установлены мемориальные доски Юрию Олеше, Кириаку Костанди и Михаилу Врубелю.

Эрнст Зальцберг (род. 1937, Ленинград, ныне Санкт-Петербург) окончил Ленинградский горный институт в 1960 г. и Ленинградскую консерваторию в 1967 г. Кандидат геолого-минералогических наук (1971). Автор многочисленных статей и книг в области гидрогеологии. Опубликовал ряд статей о выдающихся исполнителях и российских деятелях культуры в газетах *Новое русское слово* (Нью-Йорк), *Экзодус* (Торонто), американских и английских журналах *Clavier, Journal of the Conductor Guild, East European Jewish Affairs, Strad*, а также в сериях «Евреи в культуре русского Зарубежья» и «Русские евреи в Зарубежье», изданных Научно-исследовательским центром «Русское еврейство в Зарубежье» (основатель Центра М. Пархомовский). Автор книги *Great Russian Musicians: From Rubinstein to Richter* (Oakville: Mosaic Press, 2002). Редактор-составитель и спонсор сборников «Русские евреи в Америке».

Бер Котлерман (род. 1971, Иркутск) — профессор университета Бар-Илан (Рамат-Ган, Израиль), переводчик, прозаик. В 1992 г. окончил факультет журналистики МГУ, в 2000 г. — докторантуру отделения литературы народа Израиля университета Бар-Илан, где преподает с 1998 г. Среди его научных интересов — литература на идиш и иврите, средневековый идиш, еврейский театр и кинематограф, история евреев Восточной Европы, России и Дальнего Востока. Автор десятков научных статей и ряда монографий, среди них *Broken Heart / Broken Wholeness: The Post-Holocaust Plea for Jewish Reconstruction of the Soviet Yiddish Writer Der Nister* (Boston, MA, 2017); *Disenchanted Tailor in "Illusion": Sholem Aleichem behind the Scenes of Early Jewish Cinema* (Bloomington, IN, 2014); *In Search of Milk and Honey: The Theater of "Soviet Jewish Statehood"* (Bloomington, IN, 2009); *Bauhaus in Birobidzhan* (Tel Aviv, 2008). Его рассказы на идиш публиковались во многих современных изданиях в США, Израиле, Польше и Франции. Живет с семьей в поселке Неве-Цуф в Самарии.

Готтфрид Кратц (Gottfried Kratz) — научный сотрудник библиотеки университета в г. Мюнстере (Германия). Иностраный член редколлегии Московского научного журнала *Библиография и книговедение*, член Бюро

Секции книги Дома ученых РАН в Москве. Автор многочисленных работ о культурных связях Германии с Россией, прежде всего в книгоиздательском деле.

Анатолий Либерман (род. 1937, Ленинград, ныне Санкт-Петербург) — доктор филологических наук. В США с 1975 г., профессор Миннесотского университета. Основные области исследования: языкознание, средневековая германская и русская литература, фольклор, поэтический перевод. Автор около 600 публикаций, в том числе 17 книг.

Ури Миллер (род. 1947, Москва) окончил исторический факультет МГУ (1970); кандидат педагогических наук (1978); работал в Институте научной информации по общественным наукам АН СССР, Всеизраильском институте физического воспитания и спорта им. О. Ч. Уингейта, Еврейском Агентстве. В настоящее время преподает в Иерусалимском педагогическом колледже им. Д. Елина; занимается проблемами истории еврейского спорта и российского еврейства, а также построения информационно-поисковых языков. Автор двух монографий — «Методологические проблемы предметизации» (М.: Наука, 1980) и «Спорт в истории евреев и евреи в истории спорта» (Ростов-на-Дону: Феникс, 2000) и нескольких десятков научных статей на иврите, русском и английском языках.

Ирина Обухова-Зелиньска — кандидат искусствоведения. Родилась в Москве, с 1988 г. живет в Варшаве, с 1991 г. работала в Германии, Швейцарии, Москве, Иркутске. Автор более 100 публикаций по истории эмиграции. С 1995 г. — постоянный автор выпусков «Русские евреи в Зарубежье» (9 статей), где с 2000 г. редактировала отдел театра и искусства. Автор очерков и соредатор книг «Евреи России в Зарубежье. Очерки истории» (2008, гл. ред. М. Пархомовский) и «Русские евреи в Польше» (2014). С 2000 г. — руководитель издательско-исследовательского проекта «Юрий Анненков, жизнь и творчество», председатель Общества друзей Анненкова и редактор бюллетеня «Вопросы анненковедения». В рамках проекта издано 4 книги Ю. Анненкова, каталог его персональной выставки 2014 г., сборник статей «Юрий Анненков на перекрестках XX века» (2015). Член Научного совета ИКЦ «Русское Зарубежье», эксперт Фонда им. Д. С. Лихачева (СПб.), аукционных домов Sotheby's and Christie's.

Даниэль Сойер (Daniel Soyer; род. 1959) — профессор истории в Fordham University, Нью-Йорк. Автор книги «Jewish Immigrant Associations and American Identity in New York, 1880–1939» (Harvard University Press, 1997). В 2014 г. покинул программу американских исследований университета в знак протеста против его антиизраильской политики.

Вадим Телицын (род. 1966) — доктор исторических наук, профессор. В 1990 г. окончил исторический факультет Уральского государственного университета. Работал в Институте истории и археологии Уральского отделения Российской академии наук (РАН, Екатеринбург), Институте экономики РАН, Институте российской истории РАН (Москва). С 1990 г. — научный сотрудник РАН. В настоящее время — ведущий научный сотрудник Института всеобщей истории РАН и старший научный сотрудник Библиотеки-фонда «Русское зарубежье». Автор и автор-составитель более 30 научных и научно-популярных книг. Сфера научных интересов: история России конца XIX — первой половины XX в., русские революции и Гражданская война, история русской эмиграции. Живет в Москве.

Яков Фрейдин (Jacob Fraden; род. 1945, Свердловск) — кандидат технических наук. Окончил радиофак Уральского политехнического института и стал специализироваться в медицинской электронике и биокибернетике. Проводил эксперименты по парапсихологии с Розой Кулешовой и Вольфом Мессингом. Работал корреспондентом на телевидении, снимал короткометражные фильмы, писал статьи в местной печати и был капитаном Свердловской команды КВН. В 1977 г. эмигрировал в США, где работал исследователем в университете г. Кливленда (CWRU) и ряде американских компаний. Основал 4 компании и преподавал в Калифорнийском университете. Автор более 90 научных статей и популярного учебника по датчикам «Handbook of Modern Sensors», который выдержал 5 изданий. Автор 60 изобретений, среди которых такие широко известные, как домашний аппарат для измерения артериального давления, выключатель света с датчиком движений и медицинский термометр для уха. Написал книгу воспоминаний (на английском) «Adventures of an Inventor» («Приключения изобретателя»). Публиковал статьи в газете *Новое Русское Слово*. Его сюрреалистические картины выставлялись в Сан-Диего.

Указатель имен

А

Абрамович Альберт 5, 142–148
Авербух И. 240
Аверин М. 83
Аделл Эвелин 150
Адлер Яков (Джейкоб) 117–119, 140
Азрикан Д. 79
Айзек Э. 130
Алавердова Л. 5, 55, 246
Аладжалов К. 51
Алдрич 16
Александр I 223
Александр III 114
Александра, королева 165
Аллен Мэл 230
Аллер В. 182, 186
Альтман Зиг 98
Альтшулер М. 164
Андерсон Гилберт (наст. Аронсон Макс, «Бронко Билли») 94
Андреев Л. 119
Анисфельд Б. 152, 158
Анненков Юрий (Тимирязев Б.) 111, 187–191, 194–200, 202–204, 248
Анненский И. 109, 195
Аннинский Лев 64, 87
Ан-ский С. 121, 122
Апдайк Дж. 51
Аполлинер Г. 107

Аренский А. 164, 166
Аристофан 85
Аронсон Борис (Борух) 5, 104–113, 118–125, 127–140
Аронсон Лиза 112
Аронсон Шломо 105, 111
Архипенко А. П. 111
Асафьев Б. 194
Асеев Н. 30
Аткинсон Д. Б. 131
Ауэр Л. 208
Ауэрбах Арнольд 230
Ахматова А. 194, 198, 199, 201, 202, 205

Б

Бакст Л. С. 83
Балакирев М. 173, 176
Бальмонт К. 53
Бара Тэда 92
Барбиролли Д. 181
Баринова М. 189
Барковская О. М. 157
Басс Бенни 229, 231
Батшев В. 74
Бах И.-С. 162, 164, 169
Баюл Оксана 232
Безруков С. 83
Бейлина Н. 216
Беленсон А. 198

Белиц-Гейман Семен 232, 238
 Беллер Вильям 171, 185
 Бельмонт Огюст 225
 Бен-Ами М. 21
 Бенуа А. 83
 Бер Т. 166
 Берг Моррис («Мо») 232, 233
 Беренсон-Эббот (Валвроженская)
 Сенда 228, 233
 Берия Л. П. 214
 Беркович Ицхок-Дов 90
 Беркович Эрнестина (Тиси) 90, 93,
 94, 99, 100, 102, 103
 Берман Ханна 102
 Бетховен Л. ван 161–165 167, 169,
 170, 175, 176
 Биндлер Вадим 233
 Бинков Аарон 94, 103
 Бисмарк Отто фон 95
 Блок А. 194
 Блэк Х. 228
 Бобрик О. 205
 Бобрицкий В. 51
 Боков Николай 63, 87
 Бородин 164
 Бочлен Р. 211, 213
 Брайнин Р. 11, 15, 22, 24
 Брак Ж. 107
 Брамс Й. 169–171, 175, 176
 Браун Джон Мейсон 130, 131
 Брейгель Ян 107
 Бречер Э. 137
 Бродские Ольга и Нина 108
 Бродский И. 65, 83
 Бродский Лазарь 109
 Бродский Ч. 233
 Брокгауз Ф. А. 104
 Брух М. 208
 Брэндэдждж Эвери 226
 Брюсов В. 30, 35, 37, 54, 195
 Бругро Адольф 149

Бузони Ф. 164, 182
 Буконтас А. 67, 87
 Булоф Дж. 140
 Бурлюк Давид 5, 28–30, 32–41, 43,
 45–48, 50, 51
 Бурлюк Мария 30, 32, 34, 38, 39, 41,
 45, 48, 50

В

Вагинов К. 30
 Вагнер Р. 161, 166
 Вайзман Г. 126
 Вайнпер З. 52
 Вайнштейн Мэрион 99
 Вальтер Б. 173
 Вебер К.-М. 165, 173, 175
 Вейсинберг А. 184
 Венгерова И. 160
 Венявский Г. 208
 Верещагин В. В. 150
 Верлен П. 6, 187, 195–199, 203
 Вессель Марк 178, 186
 Вигдорчук 93
 Вид Густав 137
 Виктюк В. 84
 Вин В. ван 177
 Винер Меир 98
 Винчевский М. (наст. Новехович
 Бенцион-Липа Зусьевич) 17, 24
 Витебский Иосиф 233
 Вишневецкая Софья 108
 Владек Борух Черни 22, 27
 Воинов В. 197, 204
 Врубель М. 83, 247
 Вучетич Е. В. 237
 Высоцкая С. 108
 Высоцкий В. 82

Г

Габлер Нил 91
 Габрилович И. 160, 164, 175

- Гай Валерий 86
Галли-Курчи А. 184
Гамарник Григорий 234
Гамарник Ксения 5, 104, 158, 246
Гаспар Леон Максимович (Шульман Лейб) 5, 149–154, 158
Гауптман Г. 119, 166
Гафт В. 82
Геда С. 87
Гендерсон В. 174
Генке Нина и Маргарита 108
Гергиев В. 203
Герсон Самуэль Нортона («Сэм») 234
Гершкович Нафтали 72
Гете И. В. 64, 119
Гилельс Э. 212, 219
Гитлер А. 22, 137
Гладштейн Яков 9, 23
Глазман Б. 15, 26
Глазунов А. 52, 189
Глебова-Судейкина О. 200
Гликман Марти 226
Гог Винсент ван 189
Гоголин М. В. 203
Годинер С. 135
Годовский Л. 164, 175, 183
Гойовы Детлер 205
Голд А. 168, 184
Гольдберг Маршалл 234
Гольдберг Мэри (Маруся) 91
Гольденберг Чарльз Роберт 229, 235
Гольдман Чарли (Израэль) 229, 235
Гольдман Эмма 23, 27
Гольдфаден А. 114, 115, 117, 127, 128, 130
Гольдштейн Дженни 118
Гольшман Владимир 178, 186
Гордин Яков 92, 118, 119
Гордон Иешуа 140
Горки Арчил 28
Горвиц В. 160, 171, 175, 181, 222
Городницкий Саша 171, 183, 185
Горький М. 28, 51, 53, 56, 59, 75, 119, 126, 150, 199
Готлиб Эдвард (Исидор, «Эдди») 228, 236
Готтесфельд Ч. 132
Готшалк 161
Гофман В. В. 35–37, 53
Гофман И. 160, 175
Гребенщиков Г. Д. 33, 52, 53
Григорьев Б. 28, 152
Грин А. 84
Грин Дж. 140
Гринберг Генри Бенджамэн («Хэнк») В. 223–225
Грищук О. 239
Гроппер У. 144
Гросс Хаим 28
Грэм Ирина Александровна 187, 200–205
Грэхем Джон 28
Гуггенхейм Айзек 227
Гуггенхейм Гарри 226
Гулак Джордж Джулиус 229, 236
Гурвиц Мойше (Мозес) 117, 118
Гуревич Борис Михайлович 237
Гуркина Н. С. 157
Гутьерес Г. 185
Гэг В. 144
Гюго В. 119
- Д**
Д'Альбер Э. 163, 164
Давидович Б. 216
Даль О. 82
Данилова И. Е. 157
Дантон В. Г. 153
Даунес Олин 175
Дебюсси К. 167, 169, 171, 175, 178–180, 182, 186
Деменок Е. 5, 28, 51, 157, 246

Денцель К.-С. 153
 Джанис Б. 185
 Джаффи Ирвинг Уоррен 237
 Джигарханян А. 82
 Джиральдони Э. 163
 Димент Г. 158
 Донелайтис К. 60
 Дохнани 177
 Дрейер Кэтрин 28
 Дубинский Д. 11, 25
 Дубова (Бах) Наталия 232, 238
 Дымов О. 123, 124, 131
 Дымшиц Валерий 104, 139
 Дэвис Д. 185
 Дюма А. 119
 Дягилев С. 83, 109

Е

Евреинов Н. 51, 108, 190
 Ежов Н. 213, 214
 Езерская Б. 68, 69, 74, 88
 Ельцин Б. 215
 Есенин С. 28, 34
 Есипова А. 163
 Ефремов М. 83
 Ефремов О. 83
 Ефрон И. А. 104

Ж

Жулин А. 238

З

Зальцберг Эрнст 5, 6, 23, 24, 27, 51,
 140, 157, 158, 160, 184, 185, 201,
 204, 205, 247
 Замятин Е. 68, 199, 204
 Зангвилл Израиль 119
 Зауэр Э. 164, 183
 Захер Пауль 203
 Зельцман Эльвина 85
 Зилоти А. 160

Зингер И. Б. 222
 Зиновьев Г. 204
 Золотов Григорий (Гарри) 5, 154–
 157
 Золотов Морис 154, 159
 Золотов Стив 159
 Золотов Шарлотта 159
 Золотов Эллен («Crescent Dragon-
 wagon») 159

И

Ибсен Г. 119, 126, 166
 Иванов Всеволод 58, 59, 77, 80, 81,
 87, 89
 Иванов Георгий 192, 204
 Иванова Е. 157
 Игумнов К. 211
 Иззи Э. 164
 Иллингворс Элен 174
 Ицкович Семен 69

К

Каган Абрам (Эйб) 11, 13, 14, 18, 21,
 22, 24, 125
 Кадисон Люба 140
 Казовский Гилель (Григорий) 105,
 106, 110, 111, 113, 119, 139, 140
 Кай Мива 210, 212, 213, 219
 Кайзерштейн Давид 94, 98, 103
 Каль К. Н. 149, 158
 Каменский В. 30
 Каминская Дора (Дебора) 149, 152,
 153
 Кандинский 121
 Каневский Виктор 238
 Каноз Хидемаро 208
 Кантор Эдди 223
 Канфер С. 135
 Капелл В. 184
 Каплан Льюис 229, 239
 Карпоносов Геннадий 239

- Каррено Т. 163, 164
Кассиль Л. 69, 78, 89
Кастальский А. Д. 193
Катков М. Н. 75
Каушанский Борис (псевд. Агадати Барух) 111
Кацов Г. 87
Кашкин Н. 162, 163
Кесслер Давид (Дэйвид) 117, 118, 125
Киндлер 174
Кипнис Игорь 176, 186
Клементи М. 161
Климова М. 238
Коваленко Георгий 108, 109, 139
Ковтун Павло 108
Козаков М. 82
Козинцев Г. 108
Козинцева Л. 108
Колодзей Н. 157
Конге Нина 202
Конделл Хайнц 125
Констант Джордж 28
Константин, вел. кн. 161
Корабельникова Л. 204, 205
Короленко В. 75
Кософски Рейца 72
Костанди К. 149, 247
Котлерман Бер 5, 90, 247
Краевский А. А. 75
Крайзельбург Лэнни (Леонид) 240
Кралин М. 201, 202, 205
Крамер Д. 239
Краснощекова Елена 68, 88
Кратц Г. 6, 247
Крейслер Ф. 164, 210
Кривин Ф. 79, 81, 89
Кривулин Виктор 64, 88
Кризандер Нильс 161, 162
Крусанов А. 204
Кручёных А. 30
Крылова А. 239
Кузмин М. 30, 204
Куксин И. 27
Кусевичкий Сергей 174, 200
Кустодиев Б. 151
Кушнер Борис 74
Кэррингтон Джеймс 150
Кюи Ц. 52, 164
- Л**
Лайт Гари 69
Ланверг Семен (наст. Грин Семен) 82–84
Ланг Гарри 22, 27
Ланг Фриц 136
Ланской Андрей 108
Лаплант А. 185
Ларионов М. Ф. 37
Латайнер Иосиф 117, 118
Левин А. Л. 160, 161
Левин Г. 158
Левин Иосиф Аркадьевич 5, 160–185
Левина (Бесси) Розина 5, 160, 164, 166–168, 171–173, 175, 176, 178–184
Левина Фанни 160
Левчин Рафаэль 85, 86
Леже Ф. 107
Лейвик Г. (наст. Гальперн или Гальперин Левик) 11, 24, 52, 132
Лейкинд О. Л. 157, 158
Лемстер М. 140
Лентулов А. 106
Леонард Бенни 226, 242
Лесин А. 52
Либерман А. 6, 64, 72, 87, 88, 248
Лившиц Б. 50, 108
Линдер Н. Б. (Блиндер Нафтали) 95, 96, 100
Линничук Н. 239
Лисицкий Э. 111

Лиссим Семен 108
 Лист Ф. 161–164, 166, 167, 169, 171,
 175–178, 182
 Лист Юджин 184
 Листовский Л. Р. 214
 Литваков Моисей (Мойше) 19, 26
 Лобачева М. 240
 Лодер Христиан 223
 Лозовик Л. 28, 144
 Луначарский А. 30, 143, 157, 191,
 192, 198, 204
 Лурье (Лурия) Артур Сергеевич
 (Наум Израилевич, Артур-Вин-
 цент, Артур-Викентий Людови-
 кович) 6, 187–195, 198, 200–205
 Лурье Яков Сергеевич 202
 Лысенко Татьяна 240
 Любимов Ю. 82
 Любин Зигмунд 99
 Люхан М. Д. 153
 Лядов А. 162

М

Магидсон Джозеф 229, 240
 Макгован К. 130
 Маковецкий С. 83
 Максимов 163
 Малевич К. 107, 111, 121, 132
 Мандельштам О. 76, 108
 Мани Лейб 52
 Маркиш Перец 95
 Марков А. 216
 Маркс К. 136
 Маркус Адель 170, 171, 185
 Марчиано Рокки 229, 235
 Маршак С. 69, 78, 89
 Матис Д. 103
 Махров К. В. 157, 158
 Маяковский В. 29, 30, 35–37, 191,
 194
 Медем Дж. 11, 16, 20, 21, 25

Мейер Г. 217, 218
 Мейербер Д. 161, 182
 Мейерхольд В. 110, 120, 136, 191
 Меллер Вадим 108
 Мендельсон М. О. 28, 51
 Меньшиков О. 83
 Мережковский Д. С. 67
 Миллер Ури 6, 220, 248
 Минковский П. 52
 Минчин Абрам 108
 Мирчин 215
 Митуруч П. 194
 Михалков С. 80
 Михоэлс Соломон 82, 95, 98
 Мише Аб (Кардаш Анатолий) 69,
 74
 Могулеско Зигмунд 117
 Модарелли 174
 Модильяни А. 149
 Мойхер-Сфорим М. 19
 Молотов В. 137
 Монро М. 159
 Морански Ева 10
 Моцарт В.-А. 164, 166–168, 170,
 175, 178, 181, 200
 Мурашко А. 105
 Мурашко Н. И. 142
 Мэтьюс Дж. Б. 22
 Мясковский Н. Я. 215

Н

Надир М. (наст. Рейз Ицтак) 11, 14,
 16, 17, 19, 21, 24, 131
 Народный Иван Иванович (наст.
 Sibbul Jaan) 28, 51
 Нашон Эдна 115, 117, 131, 135
 Некрасов Н. А. 75
 Немирович-Данченко В. И. 59
 Нивинский И. 121
 Нижинская Б. 108, 139
 Нижинский В. 83, 108

Никифоров Николай 29, 41
 Никифорович Ванкарем 69, 82
 Никритин Соломон 108
 Новик Пол (Пейсах Хаймович) 11,
 13, 15, 25
 Нотик Шмуель 72, 88

О

Образцова Е. 82
 Обухова-Зелиньска И. 5, 187, 248
 Овсянников О. 239
 Олссон Г. 185
 Ольгин М. (наст. Новомисский
 Мойше Иосиф) 11, 13, 16, 18,
 21–23, 25
 Опалов (Подоксик) Давид (псевд.
 Опалов Леонид, Опалов Лео-
 нард) 5, 28–43, 45–51, 53, 54
 Опатошу Дж. (наст. Опатовский
 Иосиф Меир) 11, 15, 19, 24
 Оржевский Петр 114
 Островский Н. 64
 Ошерович М. 11, 13, 15, 20–22, 25

П

Паверман М. И. 214
 Павлов И. 64
 Павлова А. 83
 Павловская Я. А. 149, 158
 Павловский А. А. 142
 Паганини Н. 175, 176
 Падеревский И. 164, 165
 Паркер Д. К. 185
 Пархомовская Р. 204, 219, 247,
 248
 Парыгин А. Б. 157
 Паскин Ж. 149
 Пастернак Б. 199
 Пашуканис В. В. 54
 Пейсины Даниил и Нина 72
 Перетц И. Л. 19, 26

Персиц Тамара 200
 Петринский А. 108
 Печников А. 164
 Пикассо П. 106, 107, 196
 Пикон Молли 140
 Пинский Д. 11, 15, 18, 24, 121
 Платов Е. 239
 Подолофф Морис 228, 241, 244
 Пономаренко С. 238
 Принштейн Меир 229, 241
 Прокофьев С. 167
 Пронин Борис 189
 Пулитцер Джозеф 99
 Пунин 191
 Пуччини Д. 150
 Пушкин А. С. 55, 75, 148, 157, 171,
 201
 Пэн Ю. М. 149, 150, 158
 Пэссон Г. 228
 Пюньо Р. 164
 Пяст В. 199

Р

Рабин Иосиф 66
 Рабинович Алик 187
 Рабинович Берл (Бернард) 94, 103
 Рабинович Исаак 108
 Рабинович Петр 242
 Рабичев Исаак 108
 Раеф Джозеф 181, 186
 Райкин К. 83
 Рамсей Харрисон Мария 51
 Рамсей Чарльз 51
 Рапопорт Джо 20
 Рахманинов С. 160, 162, 163, 175,
 178, 200
 Рахманинова Наталья 178, 186
 Редько К. 108
 Резник И. 219
 Резник Семен 69, 73
 Рейзен А. 11, 21, 24, 52

- Рейнхардт М. 166
 Ремизов А. 53
 Рерих Н. 28, 53, 152
 Рефрежье А. 144
 Риббентроп Иоахим фон 24, 137
 Робак Авраам-Аарон 96
 Робинсон Джеки 224
 Роговцева А. 84
 Розенталь 164
 Розенфельд М. 52
 Розенфельд Фанни 229, 242
 Розинер Феликс 201, 204, 205
 Романовский Д. 152
 Романовы 53, 200
 Росс (Росовский) Барни (Бэрил Дэ-вид) 226, 242
 Рохлина Вера 108
 Рубина Д. 61, 64, 65, 72, 87, 88
 Рубинчик 93
 Рубинштейн Антон 160, 162–165, 170, 175, 182
 Рубинштейн Артур 166, 177, 183
 Рудман Давид 243
 Ружанский С. 88
 Рузвельт Т. 166
 Рузвельт Ф. Д. 25, 146
 Рутберг Ю. 83
 Рушева Надя 61
 Рыбак Иссахар-Бер 106, 108
 Рязанов Э. 83
- С**
- Салита Д. 229
 Салмонд Аделаид 175, 185, 186
 Салмонд Феликс 175, 185
 Салтыков-Щедрин М. Е. 75
 Самарофф О. 168, 183, 184
 Самуэльс Г. 168, 184
 Сандеров А. 33
 Сафонов В. 161–166, 168, 178
 Светлов М. 89
- Северюхин Д. Я. 157, 158
 Северянин И. 29, 30, 48, 49
 Сенковский О. И. 75
 Сеннет Мак 98
 Сен-Санс К. 164
 Сеславинский М. В. 187, 203
 Сигел Аманда 116
 Сидрэн (Сидранский) Барни 243
 Сикорский И. 53, 218
 Сикорский Н. 218
 Синклер Эптон 102
 Сирота Лео 210
 Скрябин А. 162, 163, 165, 173, 176
 Смит Брукс 180, 186
 Сойер Даниэль 5, 9, 248
 Сойеры Р. и М. 28, 51, 144, 157
 Соколов Н. 52
 Соколовский С. 33
 Сологуб Ф. 30, 195
 Соломон Эрик 222
 Сорин Дж. 114, 117
 Сорин С. 152, 158, 190
 Спилберг Стивен 29
 Спиц Марк 226
 Спур Джордж 94
 Спэллмэн Фрэнк Исаак 244
 Сталин И. В. 19, 22, 211
 Станиславский К. С. 126
 Старк Л. 153
 Стейнбек Дж. 51
 Сток Ф. 174
 Стоковский Л. 203
 Столлер Самуэл 226
 Стонов Л. Д. 73
 Стравинский И. 83, 200
 Стрельников Н. 194
 Стриндберг А. 119
 Ступка Б. 84
 Судейкин С. 152
 Сутин Джо 207
 Сутин Хаим 207

Т

- Табачков О. 82
Таиров А. 108–110, 120
Тамузьян Э. 185
Танеев С. 161
Таузиг К. 169, 184
Твен Марк 51, 52, 99, 216
Телицын В. 5, 142, 249
Теллер-Джонсон Шарлотта 51
Теря 215
Тимофеичев А. 203, 204
Томашевский Борис 115, 117, 119
Томпсон О. 171, 181
Тосканини А. 175
Третьяков С. 30
Триггс Гарольд 171, 185
Трифонов Ю. 70
Трокмортон К. 131
Тугендхольд Я. 108
Тудуз Эдуард 149
Тулузакова Г. П. 158
Тургенев И. С. 118
Турек В. 184
Турмен 174
Тышков Лев 207, 208, 211, 214–216,
219
Тышков Самуил 207, 208, 211, 214
Тышлер А. 108

У

- Уайльд О. 109
Уитмен У. 51
Уолден Джошуа 134
Уотерс Франк 152, 154
Усова М. 238
Утрилло М. 149

Ф

- Фаллер Яков 91–93, 102
Фешин Н. 28, 151, 152, 158
Фиалковская Я. 185

- Физдейл Роберт 184
Финкель Виктор 67, 88
Флорковская А. К. 157
Фокин М. 129, 135
Фокс Уильям (Велвеле) 91–93, 102
Фолкнер У. 51
Форд Генри 225
Форелл Р. 184
Фрадкина Елена 108
Фраерман Р. 78
Франс А. 150
Фрейдин Яков 6, 206, 249

Х

- Хазан В. 140
Хазина (Мандельштам) Надежда
108
Ханин Н. 11, 13–15, 20, 21, 25
Харик Дина 66
Хатчисон Э. 168, 184
Хейфец Яша 186
Хелд Адольф 14
Хемингуэй Э. 51
Херст В. Р. 22, 27
Хиллман С. 11, 25
Хиршбейн П. 20, 22, 26
Хлебников В. 30
Ходасевич В. 53, 54, 199
Холландер П. 12

Ц

- Цейтлин Е. Л. 5, 55–77, 82, 85, 87–
89
Цейтлин Л. Г. 56
Цейтлина Н. Е. 56
Цимбалист Ефрем 210
Цицковский (Циковский) Николай
28, 41
Цомык 215
Цыбульская Ядвига 189
Цыбульский 189

Ч

Чайков Иосиф 108
 Чайковская И. И. 87
 Чайковский П. И. 163, 166, 171, 174,
 175, 177, 183
 Чаплин Чарли 90, 95–103
 Чейни Шелдон 131
 Чекрыгин Василий 108
 Челищев Павел 108
 Чен-сан 210
 Чеповецкий Ефим 69, 77–89
 Чехов А. П. 59
 Чугунов Виктор 60
 Чуковский К. 78, 80, 199, 247

Ш

Шагал М. 106, 110–112, 121, 127,
 133, 149
 Шаляпин Ф. 53, 150, 210
 Шварц (Беркинблит) Нехама 73
 Шварц Морис 119, 125–127, 131–
 134, 137
 Шварцбург Ананий (Нана) 211
 Шекспир В. 119, 126, 130
 Шенгели Г. 30
 Шерлинг М. 196, 204
 Шехтер Соломон 223
 Шиллер Ф. 119
 Шило А. 158
 Шильдкраут Рудольф 123
 Шиф Бецалел 72
 Шиферблат Н. А. 208, 209, 211, 213,
 218
 Шифрин Н. 108
 Шифф Джейкоб 227
 Шкловский Виктор 58, 108
 Шмаров П. 152
 Шнабель А. 164, 166, 185
 Шолом-Алейхем (Рабинович) 5, 19,
 90–102, 111, 133, 134

Шопен Ф. 162, 164, 165, 169, 171,
 174–178, 180–183, 185
 Шопенгауэр 189
 Шор С. 108.
 Штейнзальц А. 56, 67
 Штеренберг Д. 191
 Штраус Йоган 166
 Штраус Исидор 227
 Штраус Рихард 166
 Штрук Г. 111
 Шуб Д. Н. 18, 26
 Шульман А. С. 149
 Шульман П. М. 149
 Шульц-Эвлер Адольф 184
 Шуман К. 185
 Шуман Р. 164, 169, 170, 176–178,
 181, 182
 Шухаев В. 152

Щ

Щеголев 199

Э

Эдвард VII 165
 Эйснер Г. 12, 14
 Эккерман И. П. 64
 Экстер А. 106–113, 138, 139
 Энгофф Ч. 22, 27
 Эппл Макс 222
 Эпштейн Марк 108
 Эпштейн Шахно 21
 Эренбург И. 108
 Эссенхай Инка 155
 Эстрайх Г. 25
 Эттл Эйб 226
 Эфрос А. 82

Ю

Юренив 211
 Юрьенен С. 88
 Юткевич Сергей 108

Я

Яворская Н. В. 157
 Яковлев А. 152
 Ямпольский А. И. 211, 218
 Янг-Хантер Д. 153
 Яр Ангелина 87
 Ясиновский Пинхас 33, 52
 Яффе Л. Н. 126

А

Abramovitz Albert 158
 Abramowitz M. 245
 Allen Israel Melvin 230
 Aller Victor 186
 Altman Sig 103
 Andryszewski T. 245
 Angoff Charles 27
 Apple M. 245
 Aronson Boris 139
 Aronson Lisa 139–141
 Auerbach Arnold 230

В

Baiul Oksana 232
 Bass Benny 231
 Belitz-Geiman Semyon 232
 Beller William 185
 Berenson-Abbot (Valvrojenski) Senda
 233, 245
 Berg Morris («Мо») 232, 245
 Berkovitch Yitskhok-Dov 102, 103
 Bernstein Roslyn 140
 Bindler Vadim 233
 Brainin Reuben ben Mordecai 24, 26
 Bukontas A. 87
 Burluk David 31–33, 52
 Burluk Marussia 31–33

С

Cahan Ab (Abraham) 24, 26, 27

Campbell L. 159
 Carrington J. 158
 Chanin Nachum 25–27
 Chaplin Charles 103

Д

Dawidoff N. 245
 Dentzel C. S. 159
 Dorfman J. 159
 Dubova (Bach) Natalia 238

Е

Epstein M. 25, 27
 Essenhig I. 155

Ф

Fitzgerald B. 245
 Fizdale Robert 184
 Fowler Douglas 140
 Fox William 102

Г

Gabler Neal 102
 Gamarnik Grigoriy 234
 Gaspard Leon Schulman (Gaspard
 Leon S., Gaspard Leon) 150, 158,
 159
 Geda S. 87
 Geiger Ruth 186
 Gerson Samuel Norton («Sam») 234
 Gilman S. K. 245
 Gitelman Zvi 26
 Gladstein Jacob 23
 Glazman Baruch 26
 Gojowy Detlef 205
 Gold Arthur 184
 Goldberg David 26
 Goldberg Marshall 234
 Goldenberg Charles Robert 235
 Goldman Charley (Israel) 235
 Goldman Emma 27

Golschman Vladimir 186
 Goodman Theodosia 92
 Gottlieb Edward 236
 Grafstein M. 103
 Grey V. 245
 Gulack George Julius 236

H

Hearst William Randolph 27
 Held Adolf 26
 Hillman Sidney 25
 Hirshbein Peretz 26
 Hoberman J. 103
 Hohman Valleri J. 141
 Hollander P. 25, 26
 Hutcheson Ernest 184

J

Jaffee Irving Warren 237
 Jassinowsky Pinchas 52
 Jellico J. 158

K

Kanevsky Victor 238
 Kanfer S. 140, 141
 Kaplan Louis 239
 Karponosov Gennadiy 239
 Kaufman L. 245
 Kipnis Igor 186
 Krayzelburg Lenny (Leonid) 240
 Kriwulin Victor von 88

L

Lang Garry 27
 Levine (Lhevinne) Rosina 169, 184,
 186
 Leyvick H. 24
 Lhevinne Joseph (Josef) 169, 184–186
 Lourié Arthur 197, 203, 205
 Lozowick L. 157
 Lysenko Tatiana 240

M

Marcus Adele 185
 Margulies S. 25, 27
 Markish Peretz 103
 Matis D. 103
 Medem Gina 25, 26
 Mendelsohn E. 245
 Miller Tom 140
 Morawska Ewa 24

N

Nadir Moyshe 24, 26, 27
 Nahshon Edna 139–140
 Novick P. 25, 26

O

Olgin M. 26
 Opatoshu Joseph 24
 Osherowitch Mendel 25, 27

P

Pinsky Dovid 24
 Podoksik (Opalov) D. 34, 36, 49
 Podoloff Maurice 241
 Prinstein Myer (Meyer) 241
 Prosser Sue 185

R

Rabinovich Petr 242
 Rachmaninoff Natalie 186
 Raieff Joseph 186
 Rayz Yitzchak 24
 Reyzen Avrom (Reisen Abraham) 24
 Rich Frank 139–140
 Rischin Moses 24
 Ritman Lois 158
 Robak A. A. 103
 Rosenfeld Fanny 242
 Ross Barney (Rosofsky Beril David)
 242
 Rudman David 243

S

Salmond Adelaide 185, 186
Salmond Felix Adrian Norman 185
Samaroff (Hikenlooper) Olga 184
Samuels Homer David 184
Sandrow Nahma 139
Schulz-Evler Adolf 184
Sedran (Sedransky) Barney 243
Seigel Amanda 140
Sewell T. 245
Shandler J. 103
Shockley Jay 139
Sholom Aleichem 102, 103, 140
Sinclair Upton 102
Smith Brooks 186
Solomon E. 244, 245
Sorin Gerald 139, 140
Soyer Daniel 23, 248
Spellman Frank Isaak 244
Szajkowski Z. 27

T

Triggs Harold Melvin 185

V

Verlaine Paul 204
Viner Meir 103
Vitebsky Iosif 233
Vladeck Baruch Cherny 27

W

Waife-Goldberg Marie 102
Walden Joshua 140
Waldinger Albert 24
Wallace R. K. 169, 184
Waters F. 159
Wessel Mark 186
Winchevsky Morris 24

Y

Young V. 159

Z

Zolotow Harry 159

Содержание

| | |
|---------------------------------------|---|
| <i>Зальцберг Э.</i> Предисловие | 5 |
|---------------------------------------|---|

ИСТОРИЯ

| | |
|---------------------------------------|---|
| <i>Сойер Д.</i> Назад в будущее | 9 |
|---------------------------------------|---|

ЛИТЕРАТУРА

| | |
|---|----|
| <i>Деменов Е.</i> Леонард Опалов, поэт из круга Давида Бурлюка | 28 |
| <i>Алавердова Л.</i> Евсей Цейтлин: «Меня притягивает загадка человеческой судьбы...» | 55 |

ИСКУССТВО

| | |
|---|-----|
| <i>Котлерман Б.</i> «Играть так, чтобы было ясно, что это игра»: Шолом-Алейхем и Чарли Чаплин в Америке | 90 |
| <i>Гамарник К.</i> Борис Аронсон в еврейских театрах Нью-Йорка | 104 |
| <i>Телицын В.</i> Российские еврей-художники в США | 142 |
| <i>Зальцберг Э.</i> Иосиф Левин — «пианист-аристократ» | 160 |
| <i>Обухова-Зелиньска И.</i> История с нотным альбомом, или Нотный альбом с историей | 187 |
| <i>Фрейдин Я.</i> Судьба музыканта | 206 |

СПОРТ

| | |
|---|-----|
| <i>Миллер У.</i> Российские евреи в американском спорте | 220 |
| Об авторах и редакторах | 246 |
| Указатель имен | 250 |

РУССКИЕ ЕВРЕИ
В АМЕРИКЕ

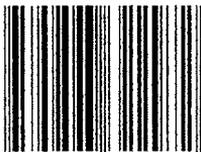
Книга 16

Редактор-составитель
Эрнст Зальцберг

Ответственный редактор *С. В. Смоляков*
Художник *П. П. Лосев*
Технический редактор, оригинал-макет *А. Б. Левкина*
Корректор *А. А. Нотик*

Издательский Дом «Гиперион»,
199178 Санкт-Петербург, пр. Просвещения 69-263.
Тел./факс +7 (812) 315-44-92, +7 (812) 591-28-53
E-mail: hyp55@yandex.ru
www.hyperion.spb.ru
Интернет-магазин: www.hyperion-book.ru

ISBN 978-5-89332-297-2



9 785893 322972

Подписано в печать 05.09.2017. Усл. печ. л. 16,6.
Формат 60×88 ¹/₁₆. Тираж 300 экз. Заказ № 6260.

Отпечатано в АО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1.
Сайт: www.chpd.ru. E-mail: sales@chpd.ru, тел. 8 (499) 270-73-59

