

К л а р а М о р и ц

На орбите Стравинского

Русский Париж
и его рецепция
модернизма



Современная
западная русистика

История

«Современная западная русистика» /
«Contemporary Western Rusistika»

Клара Мориц

**На орбите Стравинского. Русский
Париж и его рецепция модернизма**

«Библиороссика»

2020

УДК 78.071.1
ББК 85.313(2)6-008.6

Мориц К.

На орбите Стравинского. Русский Париж и его рецепция
модернизма / К. Мориц — «Библиороссика»,
2020 — («Современная западная русистика» / «Contemporary
Western Rusistika»)

ISBN 978-5-907532-44-1

В этой книге Клара Мориц исследует транснациональное эмигрантское пространство, сложившееся вокруг Игоря Стравинского, Владимира Дукельского, Сергея Прокофьева, Николая Набокова и Артура Лурье в межвоенном Париже. Их музыка отражала конфликт между модернистским нарративом, требующим новаторства, и нарративом изгнания, связанным с сохранением дореволюционной русской культуры. Противоположные представления эмигрантов и большевиков о России и ее прошлом часто сталкивались во французской столице, где Советы демонстрировали свою политическую и художественную продукцию. Русским композиторам в Париже также приходилось считаться с непропорционально большим влиянием Стравинского: если они поддавались моде, диктуемой их знаменитым соотечественником, они рисковали стать эпигонами; если они оставались на прежних позициях, они рисковали стать неактуальными.

УДК 78.071.1
ББК 85.313(2)6-008.6

ISBN 978-5-907532-44-1

© Мориц К., 2020
© Библиороссика, 2020

Содержание

Список иллюстраций	7
Слова благодарности	9
Введение	11
Русский голос Парижа	18
Вне орбиты: Сабанеев	21
Сателлиты: Лурье	25
Конец ознакомительного фрагмента.	30

Клара Мориц

На орбите Стравинского. Русский Париж и его рецепция модернизма

Посвящается памяти моей матери и Нонны Барсковой

Майкл П. Рот и Сьюки Гарсетти спонсировали издание этой книги, чтобы почтить память своих родителей, Джулии и Гарри Рот, чью глубокую любовь к музыке они хотели бы разделить с другими.

Klára Móricz
In Stravinsky's Orbit
Responses to Modernism in Russian Paris

University of California Press
2020

Перевод с английского Натальи Бугаец



© Klara Moricz, text, 2020
© University of California Press, 2020
© Н. Бугаец, перевод с английского, 2022
© Academic Studies Press, 2022
© Оформление и макет. ООО «Библиороссика», 2022

Издательство и University of California Press Foundation (Издательский Фонд Калифорнийского университета) выражают искреннюю благодарность за щедрую поддержку фонду Roth Family Foundation Imprint in Music, созданному усилиями Сьюки и Гила Гарсетти и Майкла П. Рота.

Список иллюстраций

1.1 Фасад Исаакиевского собора с обрезанным текстом 20-го Псалма («силою Твоею возвеселится царь», Пс. 20:2) в немом фильме Всеволода Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» («Межрабпом», 1927) [7:33]

1.2a Исаакиевский собор в пелене тумана. Кадр из фильма «Конец Санкт-Петербурга» [7:38]

1.2b Дым из трубы завода. Кадр из фильма «Конец Санкт-Петербурга» [8:17]

1.3a Великолепный интерьер Зимнего дворца. Кадр из фильма «Конец Санкт-Петербурга» [1:26:32]

1.3b Пустое ведро в руке жены рабочего. Кадр из фильма «Конец Санкт-Петербурга» [1:26:41]

1.4 Деревенский парень и его мать, похожие на муравьев, взгляд с высоты Исаакиевского собора. Кадр из фильма «Конец Санкт-Петербурга» [16:52]

1.5 Первое изображение конной статуи Александра III. Кадр из фильма «Конец Санкт-Петербурга» [7:29]

1.6 Плачущая статуя. Кадр из фильма «Конец Санкт-Петербурга» [50:28]

1.7a Обрезанное изображение статуи Николая I. Кадр из фильма «Конец Санкт-Петербурга» [7:42]

1.7b Так показан Медный всадник в фильме «Конец Санкт-Петербурга» [8:03]

1.8a Тень статуи Александра III. Кадр из фильма «Конец Санкт-Петербурга» [16:17]

1.8b Иллюстрация Александра Бенуа к поэме «Медный всадник» А. С. Пушкина, 1905–1918 гг. (ГМИИ им. Пушкина, Москва, Россия / Bridgeman Images). © Общество прав художников (ARS), 2019, Нью-Йорк / ADAGP, Париж, используется с разрешения

1.9 Советский и германский павильоны, расположенные напротив друг друга. 1937 г., фотограф неизвестен

1.1 °Соперничество советского и немецкого павильонов. Карикатура в журнале «Кандид», 15 июля 1937 г.

2.1 Борьба Бабы-яги с крокодилом. Из книги Д. Ровинского «Русские народные картинки» (Изд. Р. Голике. Санкт-Петербург, 1900. Т. 1)

3.1 Светящийся треугольник в эскизе декорации Павла Челищева для сцены праздника в «Оде». Коллекция русского балета Сергея Дягилева Говарда Д. Ротшильда, Гарвардский университет

3.2 Эскиз декорации Павла Челищева к 3-й сцене из «Оды». Художественный музей Уодсворт Атенеум, Хартфорд, штат Коннектикут, Фонд коллекции Эллы Гэллап Самнер и Мэри Кэтлин Самнер, используется с разрешения

3.3 Павел Челищев, костюм звезды, ок. 1928 г. Национальная галерея Австралии, Канберра, используется с разрешения

4.1 Андре Бошан. Явление Аполлона пастухам, 1925 г. Художественный музей Уодсворт Атенеум, Хартфорд, Коннектикут, Фонд коллекции Эллы Гэллап Самнер и Мэри Кэтлин Самнер. © 2019 Artists Rights Society (ARS), New York IADAGP, Paris, используется с разрешения

4.2 Серж Лифарь в роли Аполлона, Александра Данилова, Фелия Дубровская и Любовь Чернышева в роли Муз в «Аполлоне Мусагете». Финальная поза, показывающая восхождение на Парнас. Неизвестный фотограф. Изображение предоставлено Нью-Йоркской публичной библиотекой, Отдел танца Джерома Роббинса

5.1 Афиша праздничного концерта в зале Плейель. Центр русской культуры Амхерстского колледжа

5.2 Изображение Сержа Лифаря с Пушкиным. *Augsbourg G. La Vie en images de Serge Lifar* (Paris: Correa, 1937). © 2019 Artists Rights Society (ARS), New York / ProLitteris, Zurich, используется с разрешения

5.3 Приглашение на Пушкинскую выставку Сержа Лифаря с рисунком Жана Кокто. Центр русской культуры Амхерстского колледжа

5.4 Пушкинские дни в Москве. Карикатура в «Последних новостях», 11 февраля 1937 г.

Слова благодарности

Множество людей вдохновляло меня и помогало в работе над этим проектом. Я выражаю искреннюю признательность архивистам и сотрудникам Библиотеки Конгресса, Нью-Йоркской публичной библиотеки, Библиотеки редких книг и рукописей Бейнеке Йельского университета. Особую помощь оказали Клод Лоренц из Национальной и Университетской библиотек Страсбурга, а также Флор Бугникур из Медиатеки Монако, Fonds Patrimonial; доктор Феликс Мейер и Изольда Деген из Фонда Пауля Захера в Базеле, Швейцария; Наталья Ермолаева из Архива Прокофьева в Библиотеке редких книг и рукописей Колумбийского университета. Неоценимую пользу принесли мне знания и отзывчивость Стэнли Рабиновица и Майкла Куничика из Центра русской культуры Амхерстского колледжа. Стивен Хейм из межбиблиотечного отдела Амхерстского колледжа выполнял самые сложные мои запросы, а библиотекарь отдела искусств и гуманитарных наук Сара Смит помогала в поиске иллюстраций в интернете. Мишель Фуркад, президент Cercle Maritain, предоставил мне доступ к фондам Национальной и Университетской библиотек Страсбурга, а Винсент Лалуа прислал копии писем его отца Луи Лалуа и Артура Лурье. Стефан Хюллигер снабдил меня ценной информацией из своей личной коллекции документов Лурье и всегда был готов ответить на мои вопросы. Олеся Бобрик тоже поделилась со мной транскрипцией переписки Лурье с Сергеем Кусевицким и Борисом де Шлецером, а также выдержками из дневников Лурье. Моя студентка Фейт Вен сделала качественные фотографии документов из Центра русской культуры Амхерстского колледжа.

На разных этапах работы мне помогали и другие люди, которым я хотела бы выразить благодарность за оказанную поддержку. Саймон Моррисон консультировал меня в начале моего проекта и любезно поделился со мной имеющимися у него копиями переписки между Верноном Дюком и Сергеем Прокофьевым. Кэрил Эмерсон всегда с готовностью давала комментарии к моим работам о Лурье и прислала стенограмму интервью, которое она взяла у Джозефа Линча, в прошлом адвоката Лурье в Принстоне. Стэнли Рабиновиц ознакомился с одной из глав моей книги и помог мне с переводом трудных фрагментов на русском языке. Майкл Куничика пригласил меня выступить с презентацией одной из глав моей книги в Амхерстском центре русской культуры. Эрик Соьер высказал замечания по введению и одобрил мою работу. Анна В. Нисневич любезно прочитала и подвергла критическому анализу две главы из моей книги. Ее мнение было особенно важным для написания главы, посвященной Прокофьеву. Сергей Глебов давал мне советы по архивным источникам и был всегда готов ответить на мои вопросы. Полина Барскова вдохновила меня в отношении многих интерпретационных моментов. Она прочитала несколько глав, сделала ценные замечания и всегда была готова к мозговому штурму и плодотворным дискуссиям. Мы время от времени встречались с ней за чашкой кофе, и эти встречи помогали мне сосредоточиться и служили интеллектуальным стимулом. Нонна Барскова привила мне любовь к русскому языку, поэзии и культуре. Она по несколько раз перечитывала все главы моей книги, указывала на ошибки и критиковала меня без всякой жалости. Ее постоянная поддержка, одобрение и вера в мою работу были незаменимы для завершения этого проекта. Линн Гарафола пригласила меня выступить с двумя лекциями в Колумбийском университете, благодаря чему я получила ценные отзывы. Кроме того, она указала мне на источники, имеющие решающее значение для моего исследования, и великодушно поделилась со мной двумя главами из своей будущей книги о Брониславе Нижинской. Стивен Баллок и другой читатель рукописи не жалели усилий, чтобы сделать мою книгу лучше. Я воспользовалась многими их советами и очень признательна им. Свою самую большую благодарность я хотела бы выразить Ричарду Тарускину, который дважды внимательно прочитал рукопись, подвергнув книгу самому тщательному редактированию. Я глубоко признательна ему за неоценимую помощь и честную критику.

Мое исследование проводилось при поддержке гранта в рамках программы Amherst College Faculty Research Award Program, финансируемой фондом Н. Axel Schupf '57 Fund for Intellectual Life. Я также получила финансовую поддержку от офиса проректора и декана факультета Амхерстского колледжа. Я выражаю благодарность Райне Поливке из UCPress за помощь в процессе публикации; Мэдисон Ветцелл за то, что она своевременно отвечала на все мои вопросы по подготовке рукописи; Сьюзен Хигман Ларсен за тщательную редактуру; Бену Айотт за подбор музыкальных примеров для моей книги.

Этот список был бы неполным без благодарностей моей семье, моей дочери Эмме Шнайдер, моим брату и сестре, которые всегда были готовы морально поддержать меня. Мой муж, Дэвид Э. Шнайдер, был тем человеком, который всегда первым выслушивал мои идеи. Без его постоянной поддержки, ободрения, терпения, квалифицированной редакторской помощи и честной критики я бы не смогла завершить свой труд. Я посвящаю эту книгу памяти моей матери Эммы Пайор и Нонны Барсковой – двух самых важных людей в моей судьбе, которые ушли из жизни в то время, когда я работала над этой книгой. Мне всегда будет их не хватать.

Также я выражаю благодарность European American Music Distributors Company (EAM) за предоставленное мне право опубликовать отрывки из произведения Стравинского «Симфония in C».

Кроме того, я хотела бы высказать слова признательности за финансовую поддержку, предоставленную через офис проректора и декана факультета Амхерстского колледжа для перевода этой книги на русский язык. Я благодарна своей переводчице Наталье Бугаец, которая, помимо того, что перевела текст точно и с фантазией, уловила и исправила ошибки в примечаниях.

Введение

*За все, за все спасибо. За войну,
За революцию и за изгнание.
За равнодушно-светлую страну,
Где мы теперь «влачим существование».*

*Нет доли сладостей – все потерять.
Нет радостей судьбы – скитальцем стать,
И никогда ты к небу не был ближе,
Чем здесь, устав скучать,
Устав дышать,
Без сил, без денег,
Без любви,
В Париже...
1928*

Георгий Адамович [Адамович 2005: 77]

Перед отъездом в Америку в 1918 году Сергей Прокофьев побывал у Анатолия Луначарского, первого советского наркома просвещения. Как следует из краткой автобиографии Прокофьева, написанной в 1941 году для читателей журнала «Советская музыка», Луначарский, который был энтузиастом современного искусства, пытался уговорить его остаться: «Вы революционер в музыке, а мы в жизни – нам надо работать вместе»¹. Убеждение Луначарского в том, что русские деятели искусства с прогрессивными взглядами должны служить самому прогрессивному в политическом отношении государству, не соотносилось с намерением Прокофьева заняться на Западе модернистским искусством, которое представлялось новому Советскому государству политически регрессивным. Для Советов новаторская составляющая западного модернизма была не более чем удовлетворением требований рынка, инновацией ради инновации². В 1930-х годах, когда власть Сталина окрепла, государственная поддержка модернистского искусства трансформировалась в ужесточение цензуры и в конечном итоге в травлю его представителей; однако уже в 1920-е годы русских эмигрантов – приверженцев модернистского искусства – преследовало обвинение в том, что, решив покинуть Россию, они пошли «против истории, а значит, и против искусства, и будут наказаны творческим бесплодием и смертью» [Maguire 1968: 72]. Миф о бесплодности русского искусства за рубежом был важным инструментом пропаганды на страницах «Красной нови» (1921–1941), первого советского «толстого» литературного журнала, созданного в ответ на появление в Париже эмигрантского издания «Современные записки» (1920–1940). Настойчивое стремление советской власти разделить русскую культуру на «старое», «умирающее» эмигрантское искусство и «молодое», «бурно развивающееся» советское было еще более очевидно в силу того, что ничем не подкреплялось в действительности, где модернизм, вопреки ранним попыткам футуристов

¹ Цит. по: [Мартынов 1974: 155]. В своем дневнике Прокофьев описывает встречу несколько иначе: «Когда я пришел во дворец к Штернбергу, то оказалось, что меня желает видеть Луначарский. Его слова о Маяковском и чрезвычайно любезный прием. “Оставайтесь, зачем вам ехать в Америку”. Я проработал год, а теперь хочу глотнуть свежего воздуха. “У нас в России и так много свежего воздуха”. Это в моральном отношении, а я сейчас гонюсь чисто за физическим воздухом. Подумайте, пересечь великий океан по диагонали! “Хорошо, напишите на бумажке, мы дадим вам необходимые документы”» (7 (20) апреля 1918 года [Прокофьев 2002а: 696]).

² «От своего развлекателя [позолоченная толпа] требует постоянно новых ощущений и их комбинаций» [Луначарский 1971: 341] (впервые в: Вечерняя Москва. 1927. № 141. 25 июня).

найти точки соприкосновения с революцией, никогда не процветал, а в ходе антимодернистских кампаний сталинского режима фактически был поставлен на грань исчезновения. Как показывает Леонид Ливак, концепция и культурная традиция модернизма оказались весьма проблематичны как в Советском Союзе, так и в контексте русской эмиграции [Livak2018: 114,119]³.

Понимая, что Прокофьев настроен решительно, Луначарский разрешил композитору покинуть страну «по делам искусства и для поправки здоровья». Либеральное отношение Луначарского к творческой интеллигенции, представители которой хотели уехать из Советского Союза, невольно способствовало становлению культурного феномена, получившего название «первая волна» эмиграции и приведшего к разделению русской культуры на две части: одна на родине, другая в изгнании. Вероятно, под влиянием литературоведа Глеба Струве, Марк Раев назвал эту эмигрантскую культуру «Россия за рубежом» [Раев 1994]⁴. Выражение, используемое Струве, как и его вариации («Россия вне России» и «зарубежная Россия»), указывает на уверенность в том, что после революции культура дореволюционной России продолжала существовать за пределами Советского Союза. В отличие от слова «эмиграция», выражение Струве было призвано обозначить русских изгнанников как некую общность, лишенную возможности возвращения. На протяжении всей книги я использую понятия «Россия за рубежом» и «эмигрантская культура» как синонимы, чтобы показать, что для русских в Париже надежда на то, что советский эксперимент в конце концов провалится и они смогут вернуться домой, стала центральным элементом культурного самосознания⁵.

Нельзя сказать, что культура русского зарубежья была однородной: она охватывала обширные с географической точки зрения территории, и в середине 1920-х годов, когда Берлин, в силу экономических причин, уступил ведущую роль, сосредоточилась в Париже. Уделяя особое внимание литературе эмиграции, Мария Рубине осмысляет экстерриториальную русскую культуру как архипелаг – внешне независимую, обособленную, но культурно взаимосвязанную группу островов, находящихся в постоянном движении, центры которых перемещаются, а происхождение «обусловлено серией вулканических извержений». В большинстве своем русские эмигранты первой волны в Париже продолжали придерживаться того, что Рубине называет «традицией жертвы» в изгнании, что замедляло их интеграцию и взаимодействие со страной пребывания [Rubins 2019: 23–24].

Деятели искусства и представители интеллигенции спасались бегством от большевистской утопии, причем порой при ужасающих обстоятельствах. Один из героев этой книги, Борис де Шлёцер (1881–1969), музыкальный критик и шурин Александра Скрябина, в 1918 году вместе с сестрой и тремя ее детьми переехал из голодающего Петрограда в оккупированный немцами Киев, а затем в Ялту, где его призвали в Белую армию. На фронт его не отправили только потому, что он заболел брюшным тифом⁶. Молодой композитор Владимир Дукельский (1903–1969) бежал из Одессы на последнем переполненном грузовом судне, которое успело покинуть порт до того, как в город вошла Красная армия [Duke 1955: 65–66]. Даже Николаю Набокову (1903–1978), двоюродному брату писателя Владимира Набокова, эмиграции которого во многом способствовали влиятельные родственные связи, довелось пережить лишения после того, как он бежал вместе с семьей, пытаясь обосноваться сначала в Афинах, затем в

³ Ливак также прослеживает этот разрыв в исследованиях советского модернизма, которые склонны рассматривать атмосферу в СССР 1920-х годов как «более восприимчивую к модернистской чувствительности, чем Россия за рубежом» [Livak: 111].

⁴ См. также [Струве 1956; Taruskin 2016b: 159–161].

⁵ Ливак поясняет, что русские беженцы во Франции настаивали на том, чтобы их называли «эмигрантами», еще и потому, что этот термин имел лестную отсылку к известным изгнанным французским интеллектуалам, таким как Жермена де Сталь или Франсуа-Рене де Шатобриан [Livak 2003: 5].

⁶ См.: Николай Слонимский, «Предисловие переводчика» к книге Бориса Шлёцера «Скрябин: Артист и мистик» [Schloezer 1987: vii].

Гааге, а потом в Штутгарте и Берлине, где продолжил свое музыкальное образование вплоть до переезда в Париж в 1923 году [Giroud 2015; особенно 24–52]. Игорь Стравинский и Сергей Дягилев, уже жившие за границей до революции, в 1921 году оказались в положении апатридов после того, как по решению Ленина экспатрианты были лишены гражданства. 28 сентября 1922 года Ленин выслал из страны более ста представителей русской интеллигенции, заподозренных в отсутствии симпатии к новому режиму, на немецком судне «Oberbürgermeister Наскеп», вошедшем в историю под названием «философский пароход» [Chamberlain 2007]. Композитор Артур Лурье (1892–1966), доверенное лицо Стравинского в Париже в 1920-х годах, добровольно уехал на том же корабле месяцем ранее. К 1926 году, когда в Париж приехал советский музыкальный критик Леонид Сабанеев (1881–1968), во Франции проживало около 80 000 русских, причем около 45 000 обосновалось в столице [Gousseff 2008: 125–126]⁷.

В 1929 году писатель Аминад Шролянский, известный как Дон-Аминадо, в шутку заметил, что в Париже только Эйфелева башня не захвачена русскими: «На Елисейских полях поют донские казаки... На Больших бульварах играют балалайки». Никому не удалось избежать русского вторжения. «В швейных мастерских – русские руки. В балете – русские ноги». На первых полосах газет появились статьи о бегстве советского дипломата Григория Беседовского; французский драматург Морис Ростан писал пьесу о последнем русском царе («Le dernier tsar», 1929) с участием французской актрисы русского происхождения Людмилы Питоефф; в кино-театрах шли русские фильмы и фильмы о России, среди которых «Буря над Азией» Всеволода Пудовкина (1928), «Живой труп» Федора Оцепа (1929), «Восхитительная ложь Нины Петровны» Ханса Шварца (1929), «Патриот» Эрнста Любича о царе Павле I (1928), «Царь Иван Васильевич Грозный» Александра Иванова-Гая (1915). Огромной популярностью пользовался русский пианист Александр Браиловский, а «симфонические оркестры не переставали исполнять Стравинского» [Дон-Аминадо 1929].

Главные действующие лица этой книги – русские композиторы в Париже, в особенности те из них, кто находился в ближайшем кругу Стравинского. Кем они были? По мнению Сабанеева, который в 1927 году обобщил состояние русского музыкального искусства на родине и за рубежом, их нельзя было считать единой группой, потому что у них не было общей эстетики [Sabaneyeff 1927a]⁸. Лурье придерживался противоположной точки зрения, утверждая, что в России после коммунистического переворота русской музыки больше не существовало и что именно русские композиторы в Париже стали представителями своего отечества⁹.

Доводы Лурье хорошо знакомы исследователям, изучающим вопрос двойственного существования послереволюционной русской культуры. Официальная линия советской политики, по их мнению, мало была связана с эмигрантской ветвью, ставшей призрачным отражением той русской культуры, которая могла бы быть, не случись трагического перелома 1917 года. Культура в изгнании дала временный приют представителям интеллигенции, многие из которых, как и Лурье, полагали, что продолжают традиции, на которых остановилась дореволюционная Россия. В своей недавней книге Леонид Ливак подробно рассказывает о том, чем было чревато подобное патрулирование политических и культурных границ [Livak 2018: 117–127]. Понятие «Россия за рубежом» прочно укоренилось в качестве культурологической категории; о литературной деятельности русских эмигрантов в первой половине XX века написано

⁷ См. также [Рубине 2017: 5].

⁸ Книгоиздательская компания International Publishers, основанная в 1924 году Абрахамом Аароном Хеллером и Александром Трахтенбергом, была рупором Рабочей партии Америки. Среди публикаций компании 1920-х годов были как книги Льва Троцкого «Куда, Россия?» (1926), «Экономическая теория праздного класса» (1927) и «Мировое хозяйство и империализм» (1929) Николая Бухарина, так и «Ленинизм» Иосифа Сталина (1928).

⁹ Французская версия [Lourie 1931:160–165]; английская версия [Lourie 1932: 519–529]; русская версия [Лурье 1933: 218–229], перепеч. в [Вишневецкий 2005: 259–269]. Из трех версий французская – самая короткая и сильно отличается от двух других. Подробное обсуждение статьи Лурье и ее евразийского подтекста см. [Taruskin 2016a].

множество исследований. И все же, за исключением Стравинского и Прокофьева, наиболее известных русских композиторов того времени, в исследованиях, посвященных зарубежной России, удивительным образом отсутствуют музыканты. Лучшим введением в эту тему является эссе Ричарда Тарускина 2005 года «Is There a 'Russia Abroad' in Music» («Существует ли “Россия за рубежом” в музыке?»), которое и послужило источником вдохновения для моего исследования [Taruskin 2016b: 159]¹⁰. Вслед за Сабанеевым и Лурье, Тарускин задается важнейшим вопросом: «Можно ли обоснованно считать музыкантов русской диаспоры межвоенного периода единой группой?» Другими словами, «можно ли, говоря о музыке, использовать коллективное понятие “зарубежная Россия” или речь может идти только об отдельных русских за рубежом?» Я пытаюсь ответить на этот вопрос в несколько более узкой перспективе, ограничивая свое исследование русским Парижем, в частности, кругом Стравинского, и «выстраивая схему личных отношений», которые, по сути, определяли то, как композиторы реагировали на пережитый опыт изгнания [Ibid.: 149]. В то время как дореволюционная Россия, воображаемый центр культуры русской интеллигенции, превратилась в страну-призрак, настоящим центром для русских музыкантов стал Стравинский, звезда парижской музыкальной жизни, сопричастность русским музыкальным традициям которого была в лучшем случае неоднозначной.

Объединение русских композиторов-эмигрантов в группу, даже на ограниченной географической территории, таит в себе определенные опасности. Одна из них – опасность воспринимать их творчество с западноевропейской точки зрения как нечто экзотическое, то есть в рамках той ограниченной категории, которой пытались избежать и Стравинский, и Лурье. Есть и другая потенциальная опасность – стать жертвой эссенциализма, допускающего, что в этих композиторах присутствует некая загадочная русская «душа», которая позволяет им интуитивно говорить на стилистически едином музыкальном языке. Этот аргумент, к примеру, был выдвинут французским музыковедом Жизель Бреде в 1953 году в публикации к двухтомному сборнику статей Петра Сувчинского о русской музыке [Brelet 1953:44–79]. Такая точка зрения может с легкостью приобрести политическое звучание: она ожидаемо стала частью националистического исторического нарратива, процветающего в России в нынешнее время, когда страна шаг за шагом возвращает свою прежде изгнанную интеллигенцию, стремясь преодолеть разрыв между двумя искусственно разделенными русскими культурами и задним числом сформировать единое культурное самосознание. Запоздавшее объединение может произойти при горячем согласии главного действующего лица, как это продемонстрировал Стравинский в 1962 году во время своего первого с 1914 года возвращения на родину, когда он совершенно определенно принял свою русскость: «Я всю жизнь по-русски говорю, по-русски думаю, у меня слог русский. Может быть, в моей музыке это не сразу видно, – добавил Стравинский, который к тому времени уже перешел в лагерь додекафонной техники, – но это заложено в ней, это в ее скрытой природе»¹¹. Он, казалось, забыл, что к концу 1920-х годов провозгласил себя космополитом, у которого осталось только одно русское качество – он любил музыку «так, как любят музыку все русские»¹².

Настоящее исследование отвергает как эссенциалистские, так и политически ангажированные попытки объединения советской культуры и русской культуры в изгнании. Но также я против того, чтобы представлять пореволюционную русскую культуру существующей в двух несвязанных между собой формах: в искаженном виде в Советской России и в герметично сохраненной старой форме в культурном пространстве эмиграции – именно такой подход

¹⁰ Другие исследования о русских композиторах за рубежом, см. [Вишневецкий 2005; Leveille 2013:165–178; Levidou 2013:203–228]. В недавней книге Натальи Зеленской [Zelensky 2019] исследование русской диаспоры расширяется вплоть до любительских музыкальных кружков в Нью-Йорке.

¹¹ Комсомольская правда. 1962. 27 сент.

¹² Цит. по: [Levitz 2012: 310].

доминировал в исследованиях русской культуры во времена холодной войны¹³. Я показываю, что культурная граница между Москвой и Парижем в межвоенные годы была проницаема, что это позволяло осуществлять взаимодействие между двумя русскими культурами – во всяком случае, в течение некоторого времени. Как с ноткой ностальгии вспоминал в 1931 году критик-эмигрант Марк Слоним, русская культура в 1920-е годы все еще представляла собой «систему сообщающихся сосудов» с непрекращающимся потоком идей, людей и текстов между Советской Россией и русскими сообществами в европейских столицах [Слоним 1931:617–618]. По существу, она была тем культурным пространством, которое Андреас Гюйссен назвал «транснациональным», подчеркивая тем самым «динамические процессы смешения культур» [Huysen 2005: 16].

В этой книге я не предлагаю вашему вниманию всеобъемлющую хронику русской музыки в Париже в период между двумя мировыми войнами. Скорее, я акцентирую внимание на культурных трансформациях, которые происходили по мере того, как дореволюционная русская культура мигрировала на Запад, вступая во взаимодействие, с одной стороны, с французской культурой, а с другой – с новыми советскими тенденциями, которые усиленно демонстрировались в Париже к великому удовольствию французской интеллектуальной элиты и к огорчению русских эмигрантов. В центре моего внимания композиторы, которых в 1932 году Лурье назвал как самых выдающихся в своей статье, посвященной «русской школе»: Стравинский, Прокофьев, Набоков и Дукельский. При этом я не упоминаю Игоря Маркевича (1912–1983), самого молодого из композиторов Дягилева в списке Лурье, чью блестящую композиторскую карьеру затруднила смерть импресарио в 1929 году [Lourie 1932: 527]. Вместо Маркевича я предпочитаю сосредоточиться на Лурье как на вдумчивом критике и композиторе. Изучение орбиты Стравинского не может быть полным без того, чтобы не уделить должного внимания столь значительному его спутнику.

В центре моего исследования – эмигрантское пространство, которое населяли и формировали мои герои. Через всю книгу проходит несколько взаимосвязанных тем, характерных для этого культурного пространства. В первую очередь это конфликт между нарративами модернизма, который предполагает постоянные новации, и изгнания, который считает своей миссией сохранение культуры прошлого. По замечанию Ливака, эта «инновационная парадигма» модернизма представляла трудности как для русской культуры в эмиграции, которая, по убеждению самих эмигрантов, выполняла двойную миссию – сохраняла и развивала лучшее из дореволюционной культуры, так и для Советской России, в которой политические и эстетические инновации никогда не шли рука об руку [Livak 2018: 96]. Совместив концептуальные подходы к модернизму и эмиграции, я отвечаю на призыв Ливака «объединить неоправданно разделенные научные области – исследования модернизма и исследования эмиграции – в единую область научного поиска» [Ibid.: 113]. Также в моем исследовании рассматривается вопрос о противоречии между представлениями большевиков и эмигрантов о России и ее прошлом, что объясняет приверженность последних к неоклассицизму – транснациональному художественному мировоззрению, которое давало возможность как воссоединиться с собственным прошлым, так и воспринять французскую идеализацию классицизма. В равной степени для этого исследования важны Санкт-Петербург и величайший из его поэтов Пушкин как символы и культурные ориентиры эмигрантской ностальгии. Ностальгия в свою очередь столкнулась с политическими и художественными соблазнами большевизма, которые привлекали даже русских эмигрантов в Париже, ведь художественные и политические достижения Советов являли собой тот раздражитель, с которым эмигрантам приходилось соизмерять свои культур-

¹³ Уже на конференции 1972 года в Женеве «Одна или две русские литературы?» утверждалось, что «раскол русской литературы XX века на два отдельных течения был искусственным, имеющим исключительно политическую подоплеку» [Рубине 2017: 15].

ные запросы. В русском Париже музыкальное пространство эмигрантов было задано центро-стремительной и центробежной силой огромного влияния Стравинского. Со своей стороны, философия музыкального времени Стравинского, сформулированная Петром Сувчинским, а затем Жизель Бреле, отражала свойственные эмигрантам особенности восприятия времени.

В более широком контексте, моя тема – это реакция эмигрантов на потрясение, вызванное революцией и последующим изгнанием. Я полагаю, что своеобразным ответом русских эмигрантов 1920-1930-х годов на пережитую травму стало переосмысление ими отношения к модернистскому делению времени на три части: прошлое, настоящее и будущее. В большинстве своем они были ностальгически заиклены на прошлом, с любовью воссоздавали и преображали его и, в итоге утратив связь с реальностью, отказывались принять современное представление о времени как о чем-то необратимом и поступательном. Ностальгия эмигрантов вполне соответствует определениям ностальгии, данным Светланой Бойм: реставрирующей ностальгии, которая подчеркивает *nostos* (возвращение домой) и стремится восстановить утраченный дом, воспринимаемый как истина и традиция; и рефлексивной ностальгии, которая коренится в *algos* (тоска) и хранит осколки воспоминаний, не помышляя о возвращении. И то и другое, как пишет Бойм, можно рассматривать негативно, как «отречение от личной ответственности, безвинное возвращение на родину, этическое и эстетическое поражение» [Бойм 2019:17]. По словам Иосифа Бродского, упрямство эмигрантов, взгляд которых прикован к прошлому, «преобразуется в монотонную ностальгию, которая является, грубо говоря, простым неумением справляться с реальностью настоящего и неопределенностью будущего» [Бродский 2003: 33]. Испытывать чувство ностальгии означает также открыто носить на себе ярлык «эмигранта», не допуская (или, по крайней мере, существенно ограничивая) потенциального взаимодействия со страной пребывания.

Для того чтобы вырваться из ловушки ностальгии, можно было выбрать противоположное направление и, хотя бы в качестве эксперимента, начать идти в ногу с большевиками и их одержимостью революционным прогрессом. Однако для этого требовалось покончить с прошлым и устремиться в утопическое будущее – вполне предсказуемо, что немногие эмигранты выбрали этот путь. Те же, кто последовал ему (Прокофьев, например), стали удобной мишенью для советского правительства, пытавшегося заполучить обратно лучших представителей творческой интеллигенции.

Ни ностальгия, ни впадение в большевистские искушения не оказались продуктивными для эмигрантского существования. Неоклассицизм предложил альтернативное ощущение вне-временности, очищенное от исторических ассоциаций иллюзорное прошлое – легкое, беспечное, эмоционально отстраненное, свободное от чувства исторической вины. Как и ностальгия, неоклассицизм обращен в минувшее, но при этом лишен эмоционального заряда; он с холодной расчетливостью создает тщательно продуманное, воображаемое прошлое. Как отмечают Скотт Мессинг и Ричард Тарускин, неоклассический импульс во французской музыке возник в качестве мощной ответной реакции на немецкое влияние после завершения Франко-прусской войны. Травма, нанесенная Первой мировой, по вполне понятным причинам обострила антинемецкие настроения, присущие неоклассицизму, и предоставила Стравинскому возможность стать «вагнеровским антихристом» [Craft 1984: 220]¹⁴. Ирония судьбы заключалась в том, что неоклассицизм, художественное направление, глубоко уходящее корнями во французскую националистическую неприязнь, позволил русскому Стравинскому сделаться «образцом французского стиля» [Taruskin 2009: 387]. Эта сторона истории хорошо известна. Но неоклассицизм был не просто европейским паспортом Стравинского – это была и его попытка вернуть свое русское прошлое, как утверждает Шлёцер, первый критик, который использовал этот термин по отношению к композитору в 1923 году.

¹⁴ См. также [Messing 1988]. Краткий обзор исследований неоклассицизма см. [Levitiz 2012: 17–20].

Объединив различные французские определения неоклассицизма в исследовании изгнанничества, я обращаюсь к теме русской эмиграции, чтобы пролить свет на малоизученный аспект этого бесконечно иллюзорного понятия. Далее во Введении я предлагаю краткий обзор музыкальной жизни русского Парижа, основываясь на подробной хронике жизни русской эмиграции в Париже, составленной Львом Мнухиным [Мнухин 1995], а также на остроумных и метких комментариях в дневниках Прокофьева о суете и шуме парижской жизни межвоенной поры и о соперничестве, царившем в русской музыкальной субкультуре. Париж 20-х годов с высоты положения Стравинского и Прокофьева был настоящей Меккой для музыкантов, ведь только в сезон 1927/1928 годов здесь состоялось 267 симфонических концертов и прошли премьеры 133 новых сочинений 105 композиторов [Юзефович 2013: 29]. Само собой разумеется, что возможности для менее известных русских сочинителей музыки были гораздо более ограничены. Оба анализа ситуации, сделанные Сабанеевым, – оптимистическое описание событий конца 1920-х годов и удручающий обзор 1937-го – отражают точку зрения композитора, потерпевшего неудачу [Сабанеев 2005: 203–218]. Сабанеев, будучи музыкальным критиком, не всегда заслуживающим доверия, тем не менее был тонким наблюдателем, чьи взгляды вызывали отклик у других, не нашедших признания русских композиторов, переживавших во французской столице трудные времена. В свою очередь, анализ русского Парижа, сделанный Лурье, отличается большей идеологической тенденциозностью. Так же как и Сабанеев, Лурье в конечном итоге оказался на задворках музыкальной жизни, но в течение почти десятилетия он оставался убежденным сторонником эстетики Стравинского и сыграл тем самым важную роль в формировании нарратива русской музыки в Париже. Анализ, проведенный Лурье и Сабанеевым, несмотря на противоположные выводы о существовании парижской русской композиторской школы, сосредоточены на Стравинском, музыка и эстетические убеждения которого с особой силой притягивали русских в Париже.

Русский голос Парижа

По воспоминаниям Н. Н. Берберовой, поэт Владислав Ходасевич когда-то отметил такую черту русских людей: когда

настанет день, все пропадет и тогда соберутся несколько человек и устроят общество... все равно чего. Например: «Общество когда-то гулявших в Летнем саду», или «Общество предпочитающих “Анну Каренину” – “Войне и миру”», или просто: «Общество отличающих ямб от хорей» [Берберова 1996: 444].

Музыканты были чуть более практичны. Они создавали ансамбли, открывали консерватории, организовывали циклы концертов, оркестры (среди которых было несколько оркестров балалаек), хоры, музыкальные общества, оперные труппы и музыкальные издательства. В «Последних новостях», самой влиятельной ежедневной газете русской эмиграции в Париже в период с 1920 по 1940 год, и в «Возрождении», русской газете более консервативного направления, ежедневно публиковались анонсы концертов и музыкальных событий, представлявших интерес для русской аудитории. Обзор одного только 1927 года (этот год подробно рассматривается в главе 2) демонстрирует повсеместное русское присутствие в музыкальной жизни Парижа. В январе любители русской оперы могли побывать на «Князе Игоре» Александра Бородина и на «Царской невесте» Николая Римского-Корсакова в Театре Елисейских полей. В феврале они слушали концертное исполнение «Демона» Антона Рубинштейна, в апреле «Садко» Римского-Корсакова в Театре Трокадеро, в сентябре – концертное исполнение его же «Снегурочки» в зале Гаво, а в октябре в зале Плейель – концертное исполнение «Бориса Годунова» Модеста Мусоргского. По крайней мере один раз в месяц профессора и студенты Русской консерватории давали концерты. Русские музыканты нередко выступали с французскими оркестрами. Так, в январе с оркестром Колонна выступал оперный певец Александр Мозжухин, а в феврале – певцы Квартета Кедрова и Владимир Горовиц. В феврале и марте исполнители В. И. Браминов и Г. Ф. Леонов выступали с оркестром Падлу. Русские певцы, скрипачи и пианисты исполняли русскую музыку в дополнение к обычному репертуару. В апреле в зале Geographic пианист Р. Оцуп дополнил программу из произведений Рамо, Скарлатти и Шопена премьерой сочинения Николая Метнера. В мае Николай Орлов исполнял Шуберта, Шумана, Шопена, Скрябина и Прокофьева в зале Agriculteurs, причем Прокофьев лично присутствовал на концерте. Музыканты выступали не только на концертах, но и в русских клубах, на поэтических и музыкальных вечерах, на балах, банкетах и благотворительных мероприятиях.

Хроники «Русского зарубежья» Мнухина отражают подъем музыкальной жизни французской столицы, в центре внимания которой находились русские музыканты. До 1928 года, когда Сергей Кусевицкий перестал давать концерты в Париже, чтобы полностью посвятить себя Бостонскому симфоническому оркестру, и до 1929 года, когда смерть Дягилева положила конец его «Русскому балету», главными событиями парижского музыкального сезона были, вне всякого сомнения, концерты Кусевицкого и блистательные постановки Дягилева. В 1921–1928 годах Кусевицкий не только осуществил премьеры выдающихся произведений Стравинского и Прокофьева, но также познакомил парижскую публику с произведениями таких современных русских композиторов, как Максимилиан Штейнберг, Александр Кастальский, Александр Глазунов, Александр Гречанинов, Дукельский и Николай Лопатников. В 1926 году он даже решился исполнить отрывки из «Книги жизни» Николая Обухова – эта премьера многих

слушателей оставила в недоумении [Юзефович 2013: 361–362]. Дягилев работал с более узким кругом современных русских композиторов: кроме Стравинского, в их число входили только Николай Черепнин, Штейнберг, Прокофьев, Дукельский и Набоков. Для русских музыкантов, желавших достичь успеха, было крайне важно принадлежать к одному из кругов – либо к кругу Кусевицкого, либо к кругу Дягилева. Даже вполне успешные карьеры Стравинского и Прокофьева нуждались в постоянной поддержке обоих.

Для музыкантов концертные залы были лишь одним из множества мест, где они могли общаться друг с другом. В своих дневниках Прокофьев живописует тот постоянный шум, который заряжал его энергией в годы жизни в Париже. Во время парижского сезона «Русского балета» Дягилева, который в 1920-х годах длился с конца мая до конца июня, и концертов Кусевицкого Прокофьев посещал по меньшей мере один, а то и два концерта в день. В сезоне 1927 года у него состоялись важные премьеры как с Кусевицким, так и с Дягилевым. 26 мая 1927 года – и это далеко не единственный пример в календаре Прокофьева – он работал с Леонидом Мясиним, хореографом его нового дягилевского балета «Стальной скок», ходил слушать репетицию своей Увертюры, ор. 74, у Кусевицкого, присутствовал на исполнении своей Третьей фортепианной сонаты. Собственные премьеры не заботили его настолько, чтобы он смог пропустить генеральную репетицию новой оперы Стравинского «Царь Эдип» 30 мая, репетицию и исполнение Фортепианного концерта его друга Дукельского или концерт с демонстрацией механических инструментов. Если вечером Прокофьев не шел на концерт, то общался с музыкантами – например, участвовал в вечеринке по случаю премьерного концерта Кусевицкого, был на званом вечере у княгини де Полиньяк с участием Горовица или на встрече в доме Генри Пруньера, редактора *Revue musicale* («Музыкальный журнал»), с Морисом Равелем, Мануэлем де Фальей, Артюром Онеггером, Кусевицким и Артуром Рубинштейном. Там он узнавал, что думают его коллеги-музыканты о самых ярких событиях сезона – так, на вечере у Пруньера самым интересным было услышать яростную критику Кусевицкого и Рубинштейна в адрес «Эдипа и плохого дирижирования Стравинского»¹⁵.

Еще музыканты ходили друг к другу в гости. Например, 25 января 1924 года Прокофьев развлекал семью Николая Черепнина, играя им оперу «Любовь к трем апельсинам» и Пятую фортепианную сонату. Месяц спустя он снова исполнил сонату у Пруньера. Ему очень хотелось показать свое новое сочинение Стравинскому, который любезно согласился его послушать. 18 июня 1927 года он играл свою Увертюру, ор. 42, и балет «Стальной скок» музыкальному критику Жану Марнольдю. Последний был поклонником Прокофьева и, по словам композитора, хотел вести новый, «пропрокофьевский», журнал. Сувчинский привел к Прокофьеву Дукельского для того, чтобы молодой композитор сыграл ему свой фортепианный концерт. Прокофьев показал свой Второй концерт Кусевицкому в зале Плейель, где им случайно удалось подслушать заключительные такты фортепианного концерта Стравинского, который репетировали в том же зале¹⁶.

Композиторы слушали друг друга, подслушивали и сплетничали. Удобным местом для встреч был музыкальный магазин издательства Кусевицкого, «Российское музыкальное издательство», или *Edition russe de musique*, на улице Анжу – единственный музыкальный магазин за границей, в котором продавались партитуры новой русской музыки, написанной как в России, так и за ее пределами [Там же: 48]. У Прокофьева не было постоянного адреса, и его почта приходила на адрес *Edition russe*, где он также хранил свои рукописи. Он часто заходил туда, чтобы забрать корреспонденцию, рукописи, обсудить публикацию своих работ, просмотреть новые партитуры и встретиться с другими композиторами. В дневнике он описывал свои

¹⁵ Дневник Прокофьева. Запись от 2 июня 1927 года [Прокофьев 2002б: 564].

¹⁶ См. дневниковые записи Прокофьева с 26 мая по 18 июня 1924 года [Там же: 259–267] и от 18 июня 1927 года [Там же: 568].

встречи со Стравинским, другим постоянным посетителем дома на улице Анжу, с которым он нередко обсуждал новые проекты. 11 ноября 1928 года, случайно встретив Стравинского в издательстве, Прокофьев отправился с ним на оркестровую репетицию «Поцелуя феи». Стравинский дирижировал. Их совместное появление неизменно вызывало интерес у русских композиторов. Увидев однажды на концерте, как Прокофьев здоровается со Стравинским, Набоков воскликнул: «С интересом смотрю на вас: здороваются между собою современная русская музыка!»¹⁷

Кроме того, Edition russe Кусевицкого было источником столь необходимой финансовой поддержки для композиторов, не имеющих работы. Стравинский рекомендовал своему другу Лурье подготовить для публикации фортепианные транскрипции его Октета и Симфонии духовых инструментов. Сабанеев, который не пользовался особой симпатией у Прокофьева и Стравинского из-за своей антимодернистской позиции¹⁸, занимался там переписыванием нот – сидел «над гречаниновскими рукописями», как с некоторым злорадством отмечал Прокофьев в своем дневнике¹⁹. А Сабанеев действительно был в полном отчаянии: музыкальный критик и пианист с математическим образованием, он страдал от нереализованных композиторских амбиций. В 1933 году он переехал в Ниццу, где писал музыку для фильмов киностудии La Victorine, аккомпанировал балетным представлениям в гостиницах и казино, а после 1937 года вместе с женой выступал с концертами для двух фортепиано, время от времени исполняя собственные сочинения [Масловская 2005: 6–7].

¹⁷ Дневник Прокофьева. Запись от 3 июня 1928 года [Прокофьев 2002б: 631].

¹⁸ Запись от 3 ноября 1928 года [Там же: 644].

¹⁹ Запись от 15 декабря 1926 года [Там же: 449]. Даже после того, как Сабанеев попытался добиться расположения Прокофьева, опубликовав положительные отзывы о концертном исполнении второго акта «Огненного ангела» в 1928 году, ему не простили его прежние грехи, состоявшие в том, что «он всю жизнь обдаёт всех грязью» (Дневник Прокофьева. Запись от 3 ноября 1928 года [Там же: 644]).

Вне орбиты: Сабанеев

Как показывает неудачная композиторская карьера Сабанеева, музыкальная сцена Парижа была благосклонна не ко всем русским композиторам. На большинстве музыкальных мероприятий в русском Париже исполнялось несколько знакомых публике русских пьес, которые играли и переигрывали до бесконечности. В статье, написанной в 1937 году для «Современных записок», огорченный Сабанеев сетовал, что средний русский эмигрант не отличается особой музыкальностью: даже любители музыки охотнее слушали оркестры балалаек и цыганскую музыку, чем новую симфонию Прокофьева. Если они предпочитали классическую музыку, то выбирали «Патетическую» симфонию Чайковского и Девятую симфонию Бетховена, которые напоминали им об оставленной в прошлом русской музыкальной сцене. Русские композиторы-эмигранты лишились той небольшой аудитории любителей современной музыки, которая только начала формироваться в России за несколько лет до войны. Концерты, на которых исполнялись произведения эмигрантов, в частности концерты, проводимые Российским музыкальным обществом за рубежом (РМОЗ), собирали не более двухсот посетителей, «и то на две трети бесплатных», то есть слишком бедных, чтобы оплатить входной билет [Сабанеев 2005: 205]. Для Сабанеева и других композиторов его круга участие в концертах РМОЗ или в лекциях о русской музыке в качестве единственного места концертной деятельности фактически означало публичное признание своего поражения²⁰.

Сабанеев хорошо знал, что русские композиторы не хотели писать исключительно для эмигрантской аудитории. Покинув Россию, они мечтали о международном успехе и рассчитывали на более широкую публику [Там же: 205]. Париж стал их Меккой не столько потому, что в нем кипела музыкальная жизнь, сколько потому, что именно здесь Стравинский обрел мировую славу. Пример Стравинского привлекал их больше, чем сам город. Те, кто, как Сабанеев, не сумели вырваться из эмигрантских кругов, тихо угасали – шансы на успешную карьеру были только у тех, кто смог войти в круг Стравинского и завоевать более широкую аудиторию с помощью двух самых влиятельных русских музыкальных проектов: Русского балета Дягилева или концертов Кусевицкого.

Неудивительно, что две звезды русской музыкальной сцены, Прокофьев и Стравинский, держались на некотором расстоянии от эмигрантских кругов. Прокофьев, совершавший поездки по советскому паспорту, который ему приходилось периодически продлевать в советском посольстве в Париже, был особенно осторожен. 16 февраля 1924 года он посетил собрание русской колонии и слушал выступления писателей Ивана Бунина и Дмитрия Мережковского, историка и богослова Антона Карташова и других. Их слова ему не слишком понравились: «Все они ругали большевиков, жалели попорченную Россию и во имя Христа призывали к ненависти». Композитор «с интересом слушал их, хотя душой был как-то в стороне»²¹. Вместе с тем Прокофьев был, очевидно, польщен, когда в 1925 году Б. А. Зак, секретарь Русской консерватории в Париже, обратился к нему, чтобы узнать, не хочет ли он стать директором этого учебного заведения. Но после того как он узнал от музыкального администратора Пьера Блуа о конфликтах между различными группировками в консерватории, он потерял интерес

²⁰ См., например, программу-аннотацию концерта Русского музыкального общества за границей (РМОЗ) 23 января 1932 года, на котором прозвучали «опубликованные сочинения русских композиторов», или публичную лекцию Сабанеева о русских композиторах за границей 25 февраля 1932 года.

²¹ Дневник Прокофьева. Запись от 16 февраля 1924 года [Прокофьев 2002б:240].

к этой теме²². Хотя это не всегда было ясно для самого Прокофьева, но его друзья прекрасно понимали, что талантливому композитору следует держаться подальше от русской эмигрантской общины. 8 июня 1926 года его пригласили сыграть на торжественном собрании русских писателей, поэтов и композиторов, «на каком-то концерте Русской культуры», чтобы, как с сарказмом записал Прокофьев в своем дневнике, «показать Парижу, что советская революция не убила еще российской культуры». Сувчинский, евразиец, друг Прокофьева, был возмущен тем, что, по его мнению, композитор не понимает своей значимости. Заявив, что русскую культуру «целиком поддерживают» сочинения Стравинского и Прокофьева, он посоветовал Прокофьеву избегать сборищ, где собирается «эмигрантская накипь»²³.

Стравинский также не нуждался в поддержке эмигрантов. 8 февраля 1931 года Лурье, который в то время исполнял обязанности его неофициального секретаря, сообщил ему, что члены РМОЗ приходили к нему, чтобы «прощупать почву» относительно того, не захочет ли Стравинский стать членом этой организации. Вероятно, обидевшись на то, что его самого не пригласили, Лурье с сарказмом рассказал Стравинскому о возрождении музыкального общества, которое он еще в России считал устаревшим. Черепнин и «его прихлебатели» созвали общее собрание в зале Гаво, сообщил он Стравинскому, для того чтобы найти «доверчивых и глупых людей, готовых послужить “делу” Русского искусства»²⁴. Стравинский, который спустя два дня заявил Гавриилу Пайчадзе, директору Edition russe, «Сохрани меня Бог от того, чтобы впутаться в эту бурную деятельность русской эмиграции!!!!!!», явно не проявил заинтересованности в этом предприятии²⁵.

В положении Сабанеева трудно было не испытывать чувства горечи. Вместо сплоченной группы русских композиторов он видел только тех, кто поддерживал отношения со Стравинским и Прокофьевым, а значит, имел успех и мог позволить себе игнорировать тех, кто едва сводил концы с концами. Сабанеев, которого явно раздражал масштаб влияния Стравинского, посвятил свои первые сообщения из Парижа в Советский Союз демистификации прославленного современника. И хотя его социальный анализ успеха Стравинского в сравнении с неудачами большинства его соотечественников явно политически тенденциозен, он все же не лишен также глубины и проницательности. Талант Стравинского не ставился под сомнение, особенно учитывая его восторженное отношение к «Жар-птице» и «Петрушке», которые, по мнению Сабанеева, были единственными творениями композитора, способными пережить «его и нашу эпоху» [Сабанеев 2005: 211]. Но Стравинский, как утверждал Сабанеев, не имел бы такого невероятного успеха без Дягилева, магия которого превратила русские произведения в сенсацию на Западе. Никто не станет отрицать, писал Сабанеев, что слава Стравинского и Прокофьева, равно как и известность на Западе Мусоргского и Римского-Корсакова,

созданы были не столько непосредственным обаянием их творчества, сколько некогда имевшим место их гениальным преподнесением Европе, что было делом мага и волшебника этой области – покойного Дягилева, великого мастера создания мировых шумов и успехов [Там же: 206].

Увы, к тому времени, когда большинство русских композиторов достигли Парижа, магическая сила знаменитого импресарио стала ослабевать. Не имея никого, кто мог бы заменить Дягилева, растерянные русские композиторы поняли, что парижская публика начинает увлекаться новым видом экзотики – искусством, неуклонно проникающим из Советской России. «Все “советское” попало так или иначе в сферу некоторого снобического интереса, эмигрант-

²² Запись от 17, 19 и 24 февраля 1925 года [Там же: 306, 307].

²³ Запись от 8 июня 1926 года [Там же: 414].

²⁴ Письмо Лурье Стравинскому от 8 февраля 1931 года. Цит. по: [Стравинский 2003:418].

²⁵ Письмо Стравинского Пайчадзе от 10 февраля 1931 года. Цит. по: [Walsh 1999:518].

ское же осталось в стороне», – сетует Сабанеев [Там же]. В 1927 году Дягилев сделал слабую попытку удовлетворить новый спрос и поставил большевистский балет Прокофьева «Стальной скак», но эта постановка не получила широкого признания. Чувствительный к изменениям моды, Дягилев еще до премьеры начал беспокоиться о том, что «большевики теперь уже не в моде», и предложил изменить сценарий балета²⁶.

Композиторам, искусство которых Сабанеев сравнивал с нежным тепличным растением, пришлось столкнуться, в особенности после смерти Дягилева, с жесткими условиями свободного рынка, где деньги, связи и реклама имели ничуть не меньшее значение, чем талант. У бедствующих эмигрантов не было финансовых средств, чтобы достойно представить себя парижской публике: в отличие от поэтов, которые могли читать стихи практически без затрат, композиторы нуждались в финансировании [Там же: 206–207]. Даже Нина Берберова, которая всеми силами пыталась выжить в Париже как писательница, считала, что художники, театральные артисты и музыканты жили «более “нормальной” жизнью», признавая, что картины продать было легче, чем музыку [Берберова 1996: 332].

Сабанеев не видел иного центра притяжения музыкальной жизни русского Парижа, кроме Стравинского. Перед ним представляли только враждующие группировки, быстро меняющаяся мода и дестабилизирующее влияние модернизма. Композиторы, как пояснял Сабанеев своей советской аудитории, ведут себя как спортсмены: бьют рекорды, гоняются за новинками, изобретают себя заново, чтобы быть востребованными на рынке. Большинство русских композиторов не смогли освоиться в этой быстро меняющейся реальности. Рахманинов (не имевший постоянного места жительства в Париже), Метнер и Гречанинов, которые, по словам Сабанеева, «твердо и убежденно стояли на своих позициях старозаветной музыки», продолжали сочинять в стиле, который выработали в России. Рахманинов особенно твердо находился «в противоречии со всем течением современной европейской музыки», Стравинский и Прокофьев следовали «передовому направлению музыкальной мысли», разрушавшей прежние традиции и открывавшей новые пути развития. По мнению Сабанеева, начиная с «Весны священной» Стравинский «становится вождем самого левого максималистского течения музыки», действуя, – добавляет он с явным удовольствием, – так же, как Ленин и Троцкий в политике [Сабанеев 2005: 211]. Уже к 1926 году Сабанеев объявил Стравинского победителем в битве двух звезд русской музыки, а в 1937 году добавил, что Стравинский заставил Прокофьева «сбежать» с капиталистического поля боя, вернувшись в Советский Союз.

В чем заключался секрет Стравинского? Для Сабанеева ответ был прост: подобный Протею, гений Стравинского идеально соответствовал требованиям рыночной экономики Запада. Его холодная, сухая, расчетливая и бездушная музыка, как утверждал критик, отвечала духу в целом антимузыкальной эпохи. По мнению Сабанеева, головокружительная карьера Стравинского была построена, говоря современным языком, по принципу бизнес-модели: быстро меняя стили, он в одно и то же время удовлетворял жажду новизны и становился законодателем музыкальной моды. Сабанеев признавал наличие у Стравинского таланта публичного деятеля, намекая на то, что Стравинский владеет «таинственным аппаратом рекламы и умело дирижирует скрытым оркестром хвалителей и хулителей» в собственных интересах²⁷. В царившей в Париже в 1920–1930-х годах атмосфере жесточайшей конкуренции только Стравинскому удалось обеспечить себе иммунитет от настоящей критики, но не потому, что критикам как-то особенно нравилась его музыка, а потому, что никто не осмеливался воскликнуть: «Смотрите, а король-то голый!» И вот, точно в сказке, «голый король кокетливо шагает по аллеям мировой славы, наслаждаясь всеобщим замешательством»²⁸.

²⁶ Дневник Прокофьева. Запись от 26 ноября 1926 года [Прокофьев 2002: 447].

²⁷ Рабис. 1927. № 2. 2 янв. С. 14. Цит. по: [Стравинский 2003: 786].

²⁸ Известия. 1927. 24 марта. Цит. по: [Там же: 776].

Именно эта деловитость, по мнению Сабанеева, отличала Стравинского от его коллег; Стравинский определенно не принадлежал к русской эмигрантской общине. Как можно было считать его эмигрантом, если с 1910 года он жил за границей, а с 1934 года был гражданином Франции? Стравинского можно было назвать русским композитором только методом исключения: в силу того, что он не был ни французским, ни советским. Но означает ли «быть русским» что-то большее, чем неопределенная национальная принадлежность Стравинского? Сабанеев не находил в нем ничего особенно русского. Хотя его слава создавалась сочинениями, которые достойно продолжали русские национальные музыкальные направления, новый Стравинский, казалось, был сделан из совершенно иного «психического материала», чем его русские предшественники. По мнению Сабанеева, «люди подобного склада, во всяком случае ранее, музыкой обычно не занимались» [Там же: 210]. Вывод, который Сабанеев так и не высказал прямо, сводился к тому, что слава Стравинского в итоге не принесла пользы русским композиторам за рубежом: если они пытались идти по его стопам, то переставали быть русскими; если же оставались русскими, то имели мало шансов добиться успеха на конкурентном западном рынке, на котором господствовал Стравинский.

Как бы то ни было, Стравинский был единственным центром парижской музыкальной сцены, который Сабанеев, играя словами, называл «эксцентричным» – то есть не имеющим центра. В книге «Современные русские композиторы» (1927) он рассказал о том, как русские музыканты оказались «под тяжелой и деспотичной рукой» Стравинского, влияние которого, однако, не придало цельности этой среде. В предпоследней главе своей книги Сабанеев отрицает существование того, что в названии главы он не совсем корректно называет «русско-парижской школой»: композиторы, которые оказались в Париже, «не обладали какой-либо “тенденцией” в качестве единой группы». Они не разделяли ни общих взглядов, ни определенных музыкальных убеждений, а их физическое нахождение вместе в одной географической точке было случайностью, поскольку все они бежали из России не потому, что придерживались общих политических убеждений, а «чтобы спастись от жизненных трудностей и из страха перед социальным взрывом» [Sabaneyeff 1927a: 235].

Не усматривая какой-либо связи между русскими композиторами, Сабанеев разделил свое исследование на вводную часть, в которой дал общую картину музыкальной сцены, после чего поместил короткие заметки об отдельных композиторах. В кратком обзоре он рассказал только о трех композиторах-эмигрантах – Александре Черепнине, Лурье и Обухове²⁹. Примечательно, что в 1937 году он заменил их на композиторов более консервативного толка: Метнера, Гречанинова и Николая Черепнина, отца Александра Черепнина, – единственных, помимо Стравинского и Прокофьева, кого он считал хоть сколько-нибудь успешными в эмиграции³⁰. Композиторы, о которых Сабанеев писал ранее, по-прежнему упоминались в его работе 1937 года, но он обделил их вниманием, поручив оценку творчества Обухова психиатру, а не музыкальному критику, и охарактеризовал сочинения Лурье, которого в 1927 году считал композитором, находившимся под сильнейшим влиянием Стравинского, как несамостоятельные, как умную сборку элементов окружающей культуры [Sabaneyeff 1927a: 239; Сабанеев 2005: 217].

²⁹ В статье того же года он представил Лурье, Обухова и Ивана Вышнеградского [Sabaneyeff 1927a: 882–884].

³⁰ В этой статье он также перечислил представителей старшего поколения, которые не добились успеха, таких как Александр Винклер (1865–1935), Николай Арцыбушев (1858–1937) и Федор Акименко (1876–1945) из Беляевского кружка, а также Сергей Юферов (1865–1927), Николай Шамье (1887–1956), Фома Гартман (Томас де Гартман) (1885–1956), Михаил Левин (Мишель Мишле) (1894–1995), Александр Штример (1888–1961), Владимир Поль (1875–1962), Евгений Гунст (1877–1950) и Павел Ковалев (1889/90–1951). Среди новаторов он называет Обухова и Вышнеградского, эклектичных Александра Черепнина, Николая Набокова, Сергея Горчакова, Веру Виноградову. Он с восхищением пишет об Игоре Маркевиче и упоминает Лурье, Аркадия Требинского (1897–1982), Михаила Константинова, Лазаря Саминского и Иосифа Ахрона [Сабанеев 2005: 214–217].

Сателлиты: Лурье

У Лурье, который на протяжении почти десятилетия выступал в качестве доверенного лица Стравинского и потому имел – или, по крайней мере, хотел верить, что имеет – прямой доступ к «святой святых» русской музыки за рубежом, было иное представление о состоянии русской культуры, нежели у Сабанеева. В 1931 году он в рамках широкого обзора, посвященного «положению музыки во всех странах», опубликовал небольшой очерк о русских композиторах в Париже в *La revue musicale* («Музыкальное обозрение»). Как и Сабанеев, он считал себя обязанным дать краткий урок истории русской музыки, которая, по его мнению, в основном представляла собой процесс освобождения от немецкого ига. Подобно Сабанееву, Лурье считал Стравинского центральной фигурой, сумевшей разорвать «традиционные узы русской и немецкой музыки». Однако, не соглашаясь с Сабанеевым, Лурье объяснял взлет Стравинского не тем, что композитор обладал блестящими маркетинговыми способностями, а закономерным результатом развития русской музыки. По словам Лурье, «Весна священная» ознаменовала собой коронацию музыки со скифским акцентом и вдохновила на разрыв со всеми идеологиями, которые стремились навязать русской музыке западный язык.

Лурье различал две послереволюционные сцены русской музыки, называя одну из них, оставшуюся в Советском Союзе, *intramuros* (в стенах), а другую, перебравшуюся в Западную Европу, *extramuros* (вне стен), причем последняя характеризовалась активной вовлеченностью в западную жизнь и ослаблением связей с родиной. Музыка в Советском Союзе, как писал Лурье на основании своего опыта работы в качестве комиссара музыкального отдела Наркомпроса под начальством Луначарского, медленно реагирует на политические изменения; оставшиеся на родине композиторы придерживались дореволюционных упаднических течений или уходили в академизм, не зная, как ответить на совершенно новую политическую реальность совершенно новым музыкальным языком. Лурье не отвергал того, что в будущем музыка в Советском Союзе сможет преодолеть свою провинциальность и догматизм, но также он отчетливо видел будущее русской музыки вне Советского Союза.

Кто были те композиторы, которые входили в русскую группу *extra mures*? Естественно, Стравинский представлял собой слишком грандиозную фигуру, чтобы причислить его к какой-либо группе, поэтому Лурье создал для него отдельную категорию – «европеец, каким может быть только русский» – и поместил, по крайней мере, во французском варианте статьи, «на обочину» русской школы, наделив благородным статусом вечного гения-аутсайдера. Пруньер, редактор, добавил к этому утверждению примечание: «То же самое можно сказать о тенденциях Артура Лурье». Пожалуй, это примечание изрядно подняло самооценку Лурье в тот момент и подвигло его на то, чтобы включить свое имя сразу после Стравинского и Прокофьева в расширенный вариант статьи на английском языке, вышедший год спустя. Поскольку все композиторы, которых Лурье считал мастерами первой величины (Стравинский, Прокофьев, Дукельский, Набоков и Маркевич), работали у Дягилева, он явно переоценивал свой статус, включив себя в этот список. Ведь даже в качестве сателлита Стравинского он никогда полноценно не входил в круг Дягилева.

Выбор композиторов второго плана у Лурье был более случайным. Так, во французском варианте статьи он относит к русским композиторам в Париже Николая Березовского и Николая Лопатникова, которые никогда не жили в этом городе; Юлиана Крейна, 18-летнего русского композитора, который семь лет прожил в Париже, а в 1934 году вернулся в Советскую Россию; Николая Обухова, который пережил свой звездный час в 1926 году, когда Кусевиц-

кий устроил премьеру фрагментов из его «Книги жизни»; более известного Александра Черепнина и композитора Ивана Вышнеградского, одного из основоположников четвертитоновой музыки. Даже общее географическое положение не объединяло эту группу. Но так же, как и композиторы «Могучей кучки» (или французской «Шестерки»), семь «парижских композиторов» Лурье – Вышнеградский, Дукельский, Лурье, Набоков, Александр Черепнин и их путеводные звезды Стравинский и Прокофьев – выступили вместе на концерте 9 июня 1926 года в зале Плейель [Мнухин 1995: 260]³¹. Лурье не позаботился о том, чтобы как-то аргументировать составленный им список, а в английском варианте статьи и вовсе исключил из него Крейна без каких-либо объяснений. Он упоминал лишь одну точку соприкосновения в музыкальном плане: сентиментальные, ностальгические настроения некоторых членов русской группы *extranigros*. Лурье закончил французский вариант очерка на откровенно оптимистичной ноте, заявив, что «с европейским Стравинским и русским Прокофьевым во главе наша молодая школа неуклонно следует своим курсом, пусть и с некоторыми отклонениями» [Lourie 1931a: 165]. Оснований для подобного оптимизма было немного.

В английском варианте очерка у Лурье появилась возможность более подробно остановиться на этой теме. Но расширенный вариант выявил еще больше логических пробелов в отношении статуса Стравинского в русской музыке, которых не удалось избежать даже Лурье, искушенному в идеологически тенденциозной полемике. Может ли «уход Стравинского к интернациональным берегам расцениваться как измена русскому национальному делу?» На этот важнейший вопрос композитор ответил категорическим «нет», но, как и большинство преданных идее доктринеров, не смог обосновать это утверждение. Он защищал Стравинского, утверждая, что композитор стремится к новациям как настоящий модернист. Однако в конце концов «скифская проблема была доведена до возможного предела. Идти дальше в этом направлении было тогда невозможно», и новый Стравинский посвятил себя «исключительно вопросу формы», отказавшись от «национальной музыкальной проблемы», повернувшись в сторону «западных формальных канонов» и тем самым установив «прочную для себя связь с наследием западной музыкальной культуры». Столь формалистское определение не оставляло ничего особенно «русского» в западной ориентации Стравинского, если не считать того, что Лурье проводил аналогию между универсализмом Стравинского и универсальной миссией Советской России – с тем лишь отличием, что в музыке Стравинского преобразующую «роль Карла Маркса исполнял Бах» [Lourie 1932: 523].

Воспитанный в духе интернационализма, присущего марксистской доктрине в первые годы существования СССР, Лурье по-прежнему считал националистические принципы противоречащими советской идеологии и вполне логично приходил к выводу о том, что «Парижская группа... может считаться современным представителем русской национальной школы». Как и русская литература, русская музыка, оказавшись за границей, взяла на себя миссию исторического продолжения русской национальной музыкальной традиции, что в Советской России сделать было невозможно. В отличие от литературы, которая, по мнению Лурье, пострадала от «разрыва с национальной территорией», «музыка не была в обязательном порядке связана с какой-либо страной». Поэтому политическое и территориальное разделение с Россией имело для нее как положительные, так и отрицательные последствия. К положительным Лурье отнес преодоление русскими композиторами провинциализма: ими «достигнута формальная вооруженность в уровень с современной техникой на Западе». В качестве отрицательного момента он отметил «идеологию упадничества, некий род реакционного эстетизма», появившийся у

³¹ Прокофьева на концерте не было, потому что он играл в тот вечер на приеме у Ротшильдов. См. также: Дневник Прокофьева. Запись от 9 июня 1926 года [Прокофьев 2002б: 447].

некоторых молодых членов группы, которые «питают свое творчество памятью о старой русской культуре, уже свершившейся и к которой нет возврата»³².

Но на самом ли деле композиторы, которых Лурье включил в «первый эшелон», представляли собой русскую школу? Критик считал, что должен поставить этот вопрос, потому что его «часто поднимали в кругах русских эмигрантов по отношению к русской литературе», и ответил на него утвердительно. Однако и здесь ему не удалось обосновать свою позицию и продвинуться дальше общих рассуждений о том, что основным признаком, по которому выделенную им группу композиторов можно по праву считать продолжением русской школы и ее современной эволюцией, является общий для всех русский музыкальный язык. Словно желая избежать дальнейших вопросов, Лурье заявил, что он не может «углубляться в природу и значение этого языка и должен ограничиться простой констатацией факта». Отсутствие доводов в защиту этого заявления говорит о том, что, на первый взгляд, твердое убеждение Лурье стало следствием того, что он выдавал желаемое за действительное. О трудностях, с которыми сталкиваются эмигранты в попытках дать определение своей культуре, говорит и то, что Лурье не смог отойти от общих рассуждений относительно целостности русской музыкальной школы за рубежом. Точнее, попытка Лурье встроить Стравинского в нарратив русской музыки за границей и в то же время сохранить для него отдельную категорию за пределами русской национальной школы свидетельствует о том, как трудно было критику найти общие черты разных русских композиторов, обосновавшихся в Париже. Похоже, что Лурье, как и другие эмигранты, разрывался между своими модернистскими принципами, которые требовали постоянных инноваций, и националистической установкой на сохранение неких «исконных» традиций. В постоянном подчеркивании им модернистских тенденций в творчестве разных композиторов и их связи с «современной музыкальной жизнью Запада» [Там же: 528] можно видеть попытку избавиться от провинциальности – болезненной темы для Лурье, который был евреем родом из провинции и приложил немало усилий, чтобы избавиться от напоминаний о своих корнях. Однако полная утрата национального характера сопряжена с риском утраты национальной самобытности, которая, как показала международная карьера Стравинского, выступала в роли незаменимого двигателя его космополитического успеха [Cohen 2017: 131].

В известном смысле то описание Сабанеевым жизненных невзгод, с которыми столкнулись русские композиторы в Париже, свидетельствует о наличии общей основы – опыта изгнания, который может послужить более благодатной почвой для изучения творчества этих композиторов, нежели стилистические детали их сочинений. Оставление родины повлияло на их жизнь совершенно по-разному, о чем свидетельствует сравнение успеха Стравинского с неудачами других. Так, Тарускин отмечает, что Стравинский, как и Владимир Набоков, «может стать препятствием для изучения русской музыкальной диаспоры», поскольку его грандиозная личность и потрясающая карьера неизбежно затмевают собой остальных [Taruskin 2016b: 149]. Но и эстетика Стравинского была поражена этим недугом. Предложенное им лекарство – неоклассицизм – пусть и оказалось более эффективным, чем ностальгия его коллег-эмигрантов, несло на себе несомненный отпечаток того, что композитор был поглощен мыслями о своем отношении к русскому прошлому, другими словами – об изгнании.

* * *

В первой главе, посвященной оратории Владимира Дукельского «Конец Санкт-Петербурга», я размышляю над главной темой этой книги: над непримиримым противоречием

³² Лурье не привел примеров, но он, вероятно, имел в виду «Зефира и Флору» Дукельского 1925 года и «Оду» Набокова 1928 года, поставленные Дягилевым и ностальгически опирающиеся на то, что Лурье назвал «музыкальной эстетикой, основанной на стилизации 1830-х годов» и «бледным воспроизведением прошлого» [Louie 1932: 527–528].

между тем ностальгическим видением прошлого, которое было присуще эмигрантам, и радикальным переписыванием истории в Стране Советов. Благодаря тому, что источником вдохновения для создания оратории послужил одноименный фильм Всеволода Пудовкина 1928 года, она стала весьма своеобразным произведением, в котором ностальгия эмигрантов, очевидно, столкнулась с советским триумфализмом. Процесс создания оратории, задуманной в 1920-х и завершённой в 1930-х годах, проходит через всю книгу. Таким образом, можно проследить, как Париж, город, где русские эмигранты мечтали о потерянной родине в 1920-х годах, в конце 1930-х годов превращается в город, демонстрирующий мощь Советов, в новое культурное пространство, в котором почти не остается места для ностальгии русской эмиграции. Задуманная для Парижа, переписанная для неосуществленной постановки в Москве и, наконец, впервые исполненная в Нью-Йорке, оратория Дукельского также показывает, с какими трудностями сталкивались композиторы-эмигранты, пытаясь выйти на различные культурные рынки.

Во второй главе я обращаюсь к советскому видению России. Но «Стальной скак» Прокофьева, центральное произведение, которое рассматривается в этой главе, все же трудно назвать по-настоящему советским. Скорее, это эмигрантская фантазия на тему Советской России, попытка обменять изгнанническую ностальгию на советский художественный радикализм. Балет, который Прокофьеву и Дягилеву представлялся политически нейтральным, неизбежно оказался втянут в большую политику. Как показывает неоднозначная зрительная оценка балета, политический нейтралитет был невозможной позицией для русских в Париже межвоенного периода, и Дягилев быстро понял, что на Западе уступка большевистскому соблазну – это путь в никуда. Эмигранты хотя и делали вид, что их политическая позиция нейтральна, все же не могли убежденно говорить на языке большевизма. «Стальной скак» разделил судьбу оратории Дукельского в попытке угодить конфликтующим рынкам: Парижу, Лондону, Москве и Нью-Йорку. История балета показывает, что граница между Советской Россией и Западом была проницаема только в одном направлении: хотя советские новации просачивались через границу во французскую столицу, но западный продукт Прокофьева не мог вернуться в родную страну композитора, пережившую политические трансформации.

То, что и ретроспективная ностальгия, и большевистский прогрессивизм оказались «дорогой в никуда», поставило композиторов-эмигрантов в затруднительное положение. Возможное решение предложил неоклассицизм с его художественным видением, которое идеально вписывалось в атмосферу послевоенного Парижа 1920-х годов. «Ода» Набокова, кантата, которую Дягилев исполнил в 1928 году и о которой пойдет речь в главе 3, использовала влечение русских эмигрантов к тому, что они воспринимали как свое «классическое» прошлое. Однако дерзания Набокова все еще были слишком загружены ностальгией по русскому аристократическому XVIII веку. Провал «Оды» наглядно показал: чтобы вырваться из эмоциональных оков эмиграции, недостаточно просто мысленно вернуться к русскому прошлому, свободному от мрачных предчувствий революции.

В балете «Аполлон Мусагет», поставленном в тот же сезон, что и «Ода» Набокова, Стравинский создал идеальное неоклассическое произведение. В главе 4 я рассматриваю этот балет и как ответ Дягилеву и Прокофьеву, поддавшимся большевистскому соблазну со «Стальным скаком», и с точки зрения огромного желания Стравинского путем создания «нейтрального прошлого» освободиться от большевистских ассоциаций, которые вызывала его радикальная «Весна священная». Я утверждаю, что неоклассицизм Стравинского в «Аполлоне Мусагете» был не только послевоенной и посттравматической художественной реакцией, созвучной французским художественным тенденциям, но и личным решением проблемы эмиграции. Модернизм укрощен, национальная идентичность нейтрализована, ностальгия отодвинута на задний план – похоже, что неоклассицизму Стравинского удалось избежать изнуряющего состояния изгнанничества.

«Аполлон» стал своего рода очищением Стравинского от его прошлого. Но вместе с тем в балете прослеживаются сильные отзвуки русской культуры, вызывающие в памяти дореволюционную Россию и ее имперскую столицу, Санкт-Петербург. Пылкое принятие эмигрантами этого прошлого стало темой 5-й главы моей книги. Двойственное прошлое России, одна сторона которого – темное, безудержное, дионисийское веселье, приводящее к революции, другая – светлое, рациональное, аполлоническое, выраженное в четких линиях Петербурга, было явлено в 1937 году, когда и эмигранты, и советские граждане торжественно отмечали столетие со дня смерти Пушкина. Вновь произошло столкновение двух представлений о прошлом России. Эмигранты считали Пушкина своим Аполлоном, богом Солнца, олицетворяющим рациональность и классические ценности и ассоциирующимся с образом России, которая в культурном отношении не уступает Западу, поэтому коммунистическая кампания по превращению Пушкина в революционера глубоко задевала их чувства. Как свидетельствует французский отклик на эти празднования, к концу 1930-х годов барабанный бой советской пропаганды смог заглушить голоса эмиграции.

Я описываю это грядущее безмолвие в главе 6, в которой рассматривается опера-балет Лурье, созданная на основе пьесы «Пир во время чумы» из цикла «Маленькие трагедии» Пушкина. Лурье, который всю свою жизнь оставался приверженцем символизма, вызвал в воображении образ Пушкина, соединившего в себе аполлонические и дионисийские начала и пытавшегося преодолеть и те и другие. В конечном итоге поэт приходит к мистическому, религиозному пониманию пути спасения. Так никогда и не поставленный на сцене, «Пир во время чумы» – это типичное эмигрантское произведение, непостижимое в силу своей специфики публикой Парижа конца 1930-х годов. Лурье, одна из наиболее забытых фигур среди русских композиторов-эмигрантов, сам служит примером того, как нелегко было выстраивать творческую карьеру в тени Стравинского в Париже межвоенных лет. Постепенное исчезновение Лурье с музыкальной сцены было уделом и многих других русских эмигрантов, стигнувших в водовороте бесконечно меняющейся эстетики Стравинского.

Судя по всему, культ Пушкина был недостаточно силен, чтобы объединить распадающуюся эмигрантскую общину в Париже. Как писал Сабанеев, вероятно, имея в виду Прокофьева, к 1937 году те композиторы, которые хотели вернуться в Советский Союз, уже вернулись, а те, кто хотел устроиться и приспособиться, уже устроились и приспособились. Это означало, что русская музыка как таковая вот-вот прекратит свое существование в эмиграции³³. Но Сабанеев забыл еще об одной категории, к которой Тарускин отнес тех, кто, подобно Лурье, «не смог ни приспособиться, ни вернуться домой» и «в буквальном смысле исчез» в 1930-х годах или позднее, навсегда затерявшись между воспоминаниями о старой России и приемом неприветливого Запада [Там же: 156].

В Эпilogue я рассматриваю это необычное исчезновение, завершая исследование, которое началось с прибытия главных действующих лиц в Париж, их отъездом из французской столицы. К концу 1930-х годов Париж, как ранее Санкт-Петербург, опустел, покинутый русской интеллектуальной элитой. Как и бывшая столица Российской империи, он превратился в город, населенный призраками оставивших его выходцев из России, вновь погруженных в иллюзорный мир воспоминаний. В течение десятилетнего периода с 1928 по 1938 год «Конец Санкт-Петербурга» Дукельского постепенно превратился из ностальгического путешествия по воображаемому Петербургу в попытку отправиться во французскую столицу в надежде на то, что композитор сможет вновь пережить свой «Апрель в Париже», ведь именно так называлась популярная песня (1932) американизированного Дюка³⁴

³³ См. неутешительные размышления Сабанеева [Сабанеев 2005: 204].

³⁴ «Апрель в Париже» на слова Э. Ю. Харбурга – песня Вернона Дюка (Владимира Дукельского) для мюзикла «Walk A Little Faster».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.