

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.

*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.*

*Посвящается памяти моей матери
и Нонны Барсковой*

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
- 1.10 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 / ADAGP, Paris, используется с разрешения
- 4.2 Серж Лифарь в роли Аполлона, Александра Данилова, Фелия Дубровская и Любовь Чернышева в роли Муз в «Аполлоне Мусегете». 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 Patrimoniaux; 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 Кусевичким 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 Рабинович 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 Сойер 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 нескольку 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 сладостней — все потерять.
Нет радостней 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

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]).

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 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 [Livak 2018: 114, 119]³.

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

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].

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 Рубинс 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

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].

своим русские эмигранты первой волны в Париже продолжали придерживаться того, что Рубинс 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 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 Hacken», 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 со-

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

ветский 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 кинотеатрах 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,

⁷ См. также [Рубинс 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).

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 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 обоснован-

⁹ Французская версия [Lourié 1931: 160–165]; английская версия [Lourié 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].

¹⁰ Другие исследования о русских композиторах за рубежом, см. [Вишневецкий 2005; Leveillé 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.

но 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 Бреле 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 согла-

сии 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 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

¹¹ Комсомольская правда. 1962. 27 сент.

¹² Цит. по: [Levitz 2012: 310].

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

культурным пространством, которое Андреас Гюйссен назвал «транснациональным», подчеркивая тем самым «динамические процессы смешения культур» [Huysse 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 [Lourié 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 культурные запросы. В русском Париже музыкальное пространство эмигрантов было задано центростремительной и центробежной силой огромного влияния Стравинского. Со своей стороны, философия музыкального времени Стравинского, сформулированная Петром Сувчинским, а затем Жизель Бре, 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 зациклены 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 Свет-

ланой Бойм: реставрирующей ностальгии, которая подчеркивает *nostos* (возвращение домой) и стремится восстановить утраченный дом, воспринимаемый как истина и традиция; и рефлексивной ностальгии, которая коренится в *álgos* (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 вневременности, 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.

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 Сабаневым, — оптимистическое описание событий

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

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru