



Л. Корабельникова

(Москва)

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РОССИЙСКОЙ ЭМИГРАЦИИ, НЕУСЛЫШАННАЯ И НЕИЗУЧЕННАЯ

В направлении Форума «Неуслышанная музыка» обычно речь идет о неизвестных до сего времени отдельных произведениях, иногда о композиторах «второго ряда». В предлагаемом докладе речь пойдет о «неуслышанности» совсем другого масштаба.

«Неуслышанными» на своей родине оказались сотни произведений десятков русских композиторов XX века, в том числе созданных авторами отнюдь не второстепенными. Причем долгое время не звучала даже музыка таких гигантов, как Стравинский, как Рахманинов позднего периода, как не упоминаемый в течение десятилетий Метнер. Понятно, что имеется в виду музыкальная культура эмиграции «первой волны».

Это порождает необходимость адресовать текст также направлению «Проблемы и перспективы музыкальной науки».

Уже в течение четверти века сокровища литературы, философии, историографии, изобразительного искусства русского зарубежья 20-30-х годов постепенно открываются России и миру, включаются в их образовательную, культурную, научную, духовную жизнь. Не перегружая текст отсылками к трудам специалистов соответствующих специальностей, можно утверждать, что музыкознание отстает на этом пути решительным образом. Отставание должно быть преодолено, а начало этому положено в рамках музыкально-образовательного и научного процесса. Организаторы Форума – Государственный институт искусствознания и Академия музыки им. Гнесиных – сделали в этом направлении некоторые шаги.

Государственный институт искусствознания в 1997 году выпустил обширный коллективный труд «Русская музыка и XX век», где есть главы о музыкальной культуре Русского зарубежья (Л.З. Корабельникова) и о духовной музыке за рубежом (М.П. Рахманова); обобщая эту проблематику, М.Г. Арановский назвал свою заключительную главу «Расколота общность»¹. Выпущена монография об одном из крупных композиторов эмиграции «первой волны»². В сборниках института конца XX – начала XXI вв. опубликованы отдельные статьи. Проблематике православной культуры в Русском зарубежье посвящены работы С.Г. Зверевой и составленный ею сборник статей (в печати). Готовится к публикации на основе архивных и печатных источников, в том числе писем и дневников, литературное наследие Артура Лурье (О.А. Бобрик), составляется аннотированный Указатель статей о музыке в периодике Русского зарубежья.

¹ Русская музыка и XX век. Сост. и ред. М.Г. Арановский. – М., 1997.

² Корабельникова Л. Александр Черепнин: Долгое странствие. – М., 1999.



В Гнесинской академии подготовлены и защищены кандидатские диссертации Н.В. Мелешковой «Деятельность русской музыкальной эмиграции в Праге (20-е – 50-е годы XX века)» и И.Ю. Проскуриной «А.К. Глазунов в музыкальной культуре русского зарубежья (опыт исторической и стилевой реконструкции)» (обе 2010 г.). Т.Ю. Масловская, научный руководитель последней, занималась также архивом Л.Л. Сабанеева, хранящимся в Библиотеке конгресса США. Важными задачами представляется введение музыки Русского зарубежья в лекционные курсы (как специальный, так и общие), в тематику курсовых и дипломных работ, в студенческую практику по музыкальному источниковедению (нотогрфия, библиогрфия).

* * *

Переворот 1917 года решительным образом разрушил естественный ход истории Российской империи. Он расколол на две части русскую цивилизацию, включая такие важнейшие ее сферы, как культура, религия, язык, как политическое, гражданское, личностное, национальное сознание/самосознание, и противопоставил эти части друг другу. Как никогда прежде (а также и позднее), он вытеснил, разными способами вынудил покинуть Россию сотни тысяч людей.

Можно говорить о возникновении и существовании русской диаспоры, – это понятие/явление, – также как термин «Русское зарубежье», предложенный Г.П. Струве, – достоверно относятся именно и только к российской эмиграции 1920-1930-х годов («первой волны»). В литературе встречаем и обозначение «Россия-2».

В результате вынужденной эмиграции деятелей музыкальной культуры, история русской музыки начала развиваться в двух руслах: в СССР и в странах рассеяния. На оставленной родине творчество изгнанников было под запретом. Сами же эмигранты своих корней не забывали. Во-первых, генетически обусловленный код присутствовал в их музыке (говорим о композиторах) постоянно, и проявления/воплощения его несомненны в условиях инациональной культуры (и в произведениях композиторов «второго ряда» даже более заметны). Во-вторых, продолжение и развитие традиций русской классики и, что важно заметить, «Серебряного века» было формой их идентификации и самоидентификации.

В среде русских писателей и художников возникла следующая мысль: «Зарубежная русская литература есть временно отведенный в сторону поток общерусской литературы, который – придет время, – вольется в общее русло этой литературы»³. Усилия современных литературоведов направлены к выполнению этой цели, этой задачи. Для нас же рассмотрение русской музыки XX века (сочиняемой, исполняемой, воспринимаемой как в СССР – Российской Федерации, так и в диаспоре, в странах пребывания) в качестве единого феномена является предстоящим этапом. Постоянно будет отмечаться как бы взаимодействие этих двух ветвей некогда единого древа.

Отставание музыковедения обусловлено, в числе других обстоятельств, спецификой нашего рода искусства. Музыка должна быть изучена на основании не только

³ Струве Г. Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы. Изд. 3-е. М.-Париж, 1996. С. 13.



изданий нот, но и звуковых воплощений; проблема получения звукозаписей по сравнению с печатной продукцией даже более сложна.

В специальных библиотеках страны нет изданий произведений большинства композиторов. Составление списка нот могут осуществить совместно сотрудники Государственного института искусствознания и Академии музыки имени Гнесиных.

Композиторским творчеством не исчерпываются задачи изучения музыкальной культуры Русского зарубежья. Важным подспорьем в этой многоаспектной работе может стать упомянутый выше осуществляемый в ГИИ проект «Слово о музыке в Русском зарубежье: Аннотированный каталог русскоязычной периодики. Франция, Германия, Королевством СХС [Югославия], Чехия, Китай (Маньчжурия) и др.». Работа задумана как Интернет-ресурс; сроки выполнения зависят от многих организационных и финансовых обстоятельств (Каталог периодики Русского зарубежья включает 1117 позиций).

* * *

В составе (и по численности) музыканты занимали в эмиграции большое место, – композиторы, исполнители всех специальностей (от дирижеров, пианистов, вокалистов до всех оркестровых), музыкальные писатели и критики, представители так называемых «легких жанров» (оставляем в стороне персоналии и проблемы балета, – это отдельная область, к тому же сравнительно лучше освещенная). Их имена значатся на обложках нот, на театральных афишах и в программах, в газетах и журналах. Увы, ныне в России мало кто сможет сказать хоть несколько слов о большинстве, за исключением всемирно прославленных.

Музыкальная культура Русского зарубежья была развитой и многосторонней. Музыкальное образование, концертная жизнь, театр, различные общества и кружки, периодическая печать, – каждая из этих сфер заслуживает – и ждет – специального рассмотрения. Здесь же вынуждена сказать о них совсем кратко, уделив большее внимание композиторскому творчеству.

* * *

После 1918 года пропаганда русской музыки в странах Европы, в Северной и Южной Америке была продолжена, развита, многократно умножена, прежде всего, силами музыкантов эмиграции. Это важнейший аспект их миссии. Разумеется, не только прошедшего века, но и новые сочинения исполнялись (особенно если речь шла о Стравинском или Прокофьеве), притом в лучших залах и лучшими же артистами; особенно велика в этом отношении роль на концертных эстрадах мира дирижера С. Кусевицкого. Наряду с также уехавшими А. Зилоти, Н. Малько, Э. Купером это был один из лучших дирижеров дореволюционной России, организатор собственного оркестра и постоянных «Конcertов С. Кусевицкого», первый исполнитель «Прометей» Скрябина, «Аластора» Мясковского, «Весны священной» Стравинского, Первого фортепианного концерта Прокофьева (солист – автор). С. Кусевицкий и за рубежом создал оркестр, общество «Симфонические концерты Кусевицкого», в которых постоянно исполнял наряду с мировой классикой и современной западной музыкой вновь написанные сочинения русских авторов: практически всё Прокофьева, Первую и Вторую симфонии А. Лурье, сочинения А. Черепнина и многое другое, в то время не звучавшее в СССР.



Все же основу репертуара составляла отечественная классика. С потоком эмиграции она «выплеснулась» на оперные сцены и в концертные залы. Это была осознанная художественная задача. В рукописных мемуарах Эмиля Купера (при издании его воспоминаний даже в 1988 году оказалась сокращенная часть, касающаяся периода эмиграции!) отражена постоянная забота об этом. Э. Купер, дирижер Императорских театров, затем Русских сезонов С. Дягилева («Борис Годунов» с Шаляпины в 1908/09, спустя несколько лет – первые исполнения в Западной Европе «Князя Игоря» Бородина, «Хованщины» Мусоргского), после окончательного отъезда из России где только ни ставил русские оперы: от Буэнос-Айреса (1924, «Борис Годунов») до Риги (1926-1928). «Понятно, что тяготение мое было в направлении русского искусства, и поэтому и в Риге, и в Ковно я довольно усердно настаивал на исполнении русского репертуара», – пишет Купер⁴. В Риге он поставил и «Князя Игоря», и «Демона» А. Рубинштейна, и обе оперы Мусоргского, и две – «Онегина» и «Пиковую даму» – Чайковского, и несколько Римского-Корсакова, в том числе «Сказание о невидимом граде Китеже».

Судьба этой последней – особая. На советских сценах она долго не шла, звучала только за пределами России. В 1926 году на сцене Гранд-Опера (в концертном исполнении, антреприза князя Церетели) «Китежем» продирижировал Купер. Далее судьба этого произведения оказалась связанной с замечательным художественным коллективом – Русской частной оперой.

«Китеж», как и другие русские классические оперы шел в огромном (свыше 2000 мест) и всегда переполненном Театре на Елисейских полях. К каждому спектаклю выходила книжка-программа большого формата с цветными вклейками декораций и костюмов К. Коровина, И. Билибина и других знаменитых художников, фотографиями солистов и постановщиков и обзором французской прессы, откликнувшейся на премьеру. Многие критики прямо связывали качество спектаклей и их успех с двумя обстоятельствами: традициями русских Императорских театров, где прежде работали едва ли не все солисты и дирижер Э. Купер, а также – памятными парижанам, тогда еще сравнительно недавними Русскими сезонами Дягилева. Труппа была организована по инициативе М.Н. Кузнецовой-Массне; в Мариинском театре она, тогда Кузнецова-Бенуа, была первой Февронией, а в Париже, наряду с этой партией, спела также партии Ярославны и Снегурочки. Наряду с М.Н. Кузнецовой на оперных сценах разных стран выступали прославившиеся еще в России – Д. Смирнов, И. Тартаков, Н. Ермоленко-Южина, Н. Кошиц, М. Давыдова, К. Кайданов, Е. Здановский, Е. Садовень, Г. Поземковский, К. Запорожец, А. Мозжухин, Антонович, М. Куренко, М. Славина, Ф. Литвин и многие другие. Вершиной не только русско-зарубежного, но и мирового оперного искусства была деятельность Ф. Шаляпина; он выступал и у Кузнецовой-Массне, и в театрах многих стран.

В годы, когда советские музыканты (за исключением – лишь с конца 30-х годов – выездов на международные конкурсы) не гастролеровали на Западе или выступали очень

⁴ Купер А. Незаконченная биография музыкальной карьеры // Отдел рукописей ВМОНК им. М.И. Глинки (Москва). [Фонд, ед. хр./](#)



мало и редко, репутацию русской музыкально-исполнительской школы поддерживали и укрепляли артисты-эмигранты.

Перечислить выдающихся инструменталистов, выступавших с циклами концертов и отдельными вечерами, невозможно. Имена пианистов А. Боровского, В. Горовица, А. Брандовского, А. Дорфман, скрипачей Я. Хейфеца, М. Эльмана, Р. Гарбузовой, И. Галамяна, Л. Любошиц, виолончелистов Г. Пятигорского, И. Пресса ни в какой мере не исчерпывают корпус артистов, постоянно игравших русскую музыку (это был их естественный «знак») и, не менее, обогащавших мировую концертную практику. Вокалисты постоянно давали сольные концерты в крупных престижных залах, в залах поменьше, в помещениях разных обществ – как оперные певцы, так и камерные, – например, М. Оленина-д'Альгейм или А. Ян-Рубан. Просветительские традиции концертной жизни России были продолжены в части чтения лекций перед концертами или – как у оркестров и инструменталистов – проведением «исторических концертов», циклов. Один пример: в 1923 году известный певец А. Александрович провел в Театре на Елисейских полях девять концертов русской музыки, первый посвятив народной песне, второй – музыке доглинкинского периода и т.д., закончив Стравинским, Прокофьевым, Гнесиным и Н. Черепниным (как известно, особую роль в истории мирового исполнительского искусства сыграл цикл исторических концертов фортепианной музыки сначала в России, затем в США Антон Рубинштейн).

Но сферой публичных исполнений отнюдь не исчерпывалось звучание русской музыки. Были и другие – массовые – явления. Например, 4 мая 1930 года в Париже благотворительный вечер в пользу русских беженцев, с участием М. Кузнецовой, Д. Смирнова, знаменитой русской танцовщицы Иды Рубинштейн и Сары Бернар. Да, великой французской драматической актрисы, – в «русских» вечерах и кружках постоянно принимали участие лучшие художественные силы стран пребывания. На протяжении одного только 1920 года «четверги» «Русского артистического общества», «Музыкальные утра для русской молодежи» и бесконечное множество других, где звучала популярная русская классика от Глинки до Чайковского. То же показывают хроники Белграда, Праги и других городов.

Разрозненные и пока известные нам далеко не полностью факты бытия русской классики в разных странах, городах дополнительно свидетельствуют о массовости явления. «Золотой петушок» силами «Студии русского театра» (возможно, любительской) при огромном наплыве публики (Гельсингфорс, 1933), концерт Общества «Баян» памяти Римского-Корсакова (Рига, 1933), необычайно широко отмечавшиеся юбилеи Глинки (и отдельно – «Жизни за царя»), Мусоргского, Чайковского...

Было бы неправильно не упомянуть о русской песне на эстраде, о цыганах, балалаечных ансамблях и т.п. Здесь были свои «звезды»: знаменитая Н. Плевицкая, чья блестящая и трагическая судьба достаточно известна; А. Вертинский, имевший огромный успех на пространствах эмиграции от Шанхая и Харбина до Бухареста и Варшавы, не менее – в США, выступавший, как и другие, в русских ресторанах Парижа; Ю. Морфесси, чья популярность была почти так же велика; цыгане Настя Полякова, Михаил Вавич, Анна Шишкина и многие другие. Нередко они вынуждены были снижать уровень до



«ширпотреба», – но и они также обозначали «русское присутствие» в музыкальном зарубежье, удовлетворяли запросы определенной части русской и (может быть, еще более) иностранной публики.

Особо должно быть выделено хоровое искусство, столь органичное для русской ментальности и столь богато развитое. Кстати, это единственный род исполнительства в русском зарубежье, где репертуар был исключительно русским. Многие хоры исполняли и светскую музыку, и духовную, пели в храмах, и на концертной эстраде. Не пытаюсь назвать и перечислить многочисленные хоровые коллективы, скажем лишь о самых выдающихся явлениях в этой области. Хоровая культура, что естественно, оказалась более укоренена в славянских странах пребывания. Прежде всего, в Чехословакии. В Праге выходит «Русский хоровой вестник: ежемесячное издание, посвященное русской хоровой жизни за границей» – за 1938 год появилось 9 номеров; печатались «Русские хоровые сборники» и др. Все это выпускало издательство при Общественном русском хоре имени А.А. Архангельского. Имя последнего было широко известно в России (которую он покинул незадолго до кончины, – умер в 1924 г.) как петербургского регента, организатора замечательного хора, автора оригинальных сочинений и обработок народных песен, издателя хоровой литературы и педагога. За считанные месяцы своего пребывания в Праге Архангельский сделал очень много для русско-зарубежной культуры.

Прославлено было в эмиграции имя Н.П. Афонского, в прошлом воспитанника Киевской духовной академии. Наряду с работой церковного регента сначала в Германии, затем в парижском Александро-Невском соборе, он создал Митрополичий хор, который давал и концерты духовной и народной музыки, в том числе выезжал в разные европейские страны, США и Канаду. Последние два десятилетия жизни, с 1950 Афонский был регентом кафедрального собора в Нью-Йорке. Высоким уровнем отличалось исполнение Русского хора под управлением В.Ф. Кибальчича. Менее известны часто выступавшие Русский хор В.Л. Мальцевского, хор «Садко» И.А. Титова, Кубанский войсковой хор...

Но, безусловно, самой большой, всемирной славой пользовался Донской казачий хор под управлением Сергея Жарова. Воспитанник Московского синодального училища церковного пения, бежавший из России в 1921 году после разгрома армии Врангеля, он сначала на о. Лемнос, затем в Болгарии создал свой хор. За годы гастрольной деятельности хор дал свыше 8 тысяч концертов, вызывая восторг и у С. Рахманинова, и у Великой княгини Марии Павловны, адресовавшей хору по случаю трехтысячного концерта в 1935 году письмо на 8 страницах, – и у простых русских людей. Отклики прессы разных стран, собранные в архиве, составляют буквально целую библиотеку. Хор состоял из 35-36 человек, обладателей прекрасных голосов, составлявших исключительно стройный, интонационно слитный ансамбль. Западного слушателя часто поражала «глубина необыкновенно богатых басов», – традиция чисто русская; эта же швейцарская газета писала (переводим с французского): «славянская душа, ускользящая и меланхолическая, страстная и религиозная, предстала целиком». Программы обычно состояли из трех отделений. В первом исполнялась церковная музыка Бортнянского, Веделя, Чайковского, Львовского, Архангельского, Кастальского, Гречанинова,



Рахманинова; во втором – хоры из русских опер и другие светские хоровые произведения; в третьем – обработки народных песен. «Шлягерами» хора были «Стенька Разин» в обработке И. Добровейна, «Двенадцать разбойников», «Вдоль по Питерской», Песня волжских бурлаков и «Однозвучно звенит колокольчик» в обработке Жарова, «Эй, ухнем» – вплоть до «Очи черные» в обработке К. Шведова. «Воистину что-то молитвенное есть в пении хора донских казаков... Даже в залихватских казацких песнях, даже в присвисте и гиканье есть нечто молитвенное. А умение придавать народным песням молитвенный оттенок – это уже всецело от таланта Жарова... Он как бы вобрал в себя всю тоску по родине, всю горечь изгнания и сумел излить ее в чарующих народных песнях... Вот почему вся Европа, весь мир слушают его с затаенным вниманием. Вот почему «Отче наш», исполняемое его хором на паперти Европы, так трогает и чарует»⁵.

Выдающееся явление – Дни русской культуры, отмечавшиеся в день рождения Пушкина. Почин положили русские в Эстонии в 1924 году. Осенью того же года в Праге в рамках «Совещания по борьбе с русской денационализацией» было решено распространить эту инициативу, и уже в следующем, 1925 году, такие «Дни» состоялись в Америке, Болгарии, Германии, Латвии, Польше, Турции, Финляндии, Франции, Чехословакии, Швейцарии, Эстонии, Югославии. В сборнике, посвященном «Дням русской культуры», профессор В.Ф. Шмурло писал, указывая на опасность «утраты чуткости к своему родному»: «День русской культуры ставит себе целью – в одних освежить, в других заново посеять сознание нашей «русскости», указать на те вечные ценности, какими владеем мы...» И далее, обозревая эти ценности: «Русская музыка от Глинки до Скрябина включительно есть русская музыка, и как таковую ее особенно ценят за границей»⁶.

На путях сохранения традиций, национального музыкального самосознания важную роль играли институции Русского зарубежья. Например, в 1921 году в Париже был организован Союз русских музыкальных деятелей. В прессе находим сообщения о вечерах, концертах, лекциях, проводимых этим Союзом (в течение только весны – начала лета этого года 30 мая, 6, 13, 20, 27 июня и т.д.). Разного рода «понедельники», «четверги», кружки находим в Берлине, Праге, Белграде, других местах.

С первых же лет, еще до основания Русской консерватории предпринимались шаги в сфере музыкального образования. В ноябре 1920-го в Париже открылись Музыкальные курсы М. Олениной д'Альгейм (напомним, выдающегося интерпретатора вокальных сочинений Мусоргского); в 1921 г. – объявление в «Последних новостях» от 9 октября: «Петроградская филармония в Париже под руководством г. Заславского. Отделения: музыкальное, драматическое, оперное и балетное») и многое другое. Исключительное значение имела педагогическая деятельность, например, в США скрипача Л. Ауэра, пианисток И. Венгерской, Р. Левиной, Н. Рейзенберг.

Если Прагу называли в ту эпоху «Русским Оксфордом», центром, где сосредоточились ученые, то музыкальной Меккой с середины 20-х вплоть до Второй мировой войны был Париж. Здесь возникли «Русское музыкальное общество за границей»

⁵ «Наша речь», Бухарест, 11 ноября 1928.

⁶ Шмурло Е. Что такое «День русской культуры»? // Зодчие русской культуры. Прага, 1926. С. 19.



и Русская консерватория. РМОЗ развивалось стремительно. Уже на 1 июля 1931 года в него входили 1260 членов – «любители русского музыкального искусства всех национальностей». Президентом общества был А. Коновалов (бывший министр), вице-президентом – композитор, дирижер, педагог Ю. Померанцев, в Комитет директоров входили такие известные музыканты, как М. Муромцева, И. Галамян, Ф. Гартман, А. Мозжухин, В. Поль, Л. Сабанеев и др. Административный совет возглавляла – равно как в Императорском русском музыкальном обществе России – принцесса (княгиня) Е. Альтенбургская, а входили в него Ф. Литвин, М. Славина, А. Ян-Рубан, А. Бенуа, Н. Кедров, И. Рубинштейн, князь С. Волконский... Не менее интересен список почетных членов (почетное членство с оговоренными в Уставе правами и обязанностями существовало и в ИРМО в России). Назову наряду с А. Глазуновым, А. Гречаниновым, Ф. Шаляпиным, С. Кусевицким, С. Рахманиновым, Н. Метнером и А. Зилоти, иностранных музыкантов; их перечень поразителен своей представительностью и наглядно показывает сочувствие русской зарубежной музыкальной культуре. Вот отдельные имена: Луи Обер, Пабло Казальс, Альфред Корто, Мануэль де Фалья, Иосиф Гофман, Фриц Крейслер, Виллем Менгельберг, Морис Равель, Леопольд Стоковский, Рихард Штраус, Альбер Руссель, Артуро Тосканини, Жак Тибо, Йозеф Сук, Бруно Вальтер, Феликс Вайнгартнер, Генри Вуд... Устав отражает специфические «русско-зарубежные» условия. Целью Общества в соответствии с параграфом 2 является «Объединение музыкантов и любителей музыки, находящихся за границей, для улучшения моральных, правовых и материальных условий жизни русских музыкантов за границей... развивать среди них дух солидарности и укреплять и поддерживать вне России русскую музыкальную традицию и культуру». Для этой цели РМОЗ устраивает концерты, спектакли, собрания, лекции, музыкальные библиотеки, ведет издательскую деятельность, организует конкурсы и т.д. Сохранившиеся программы показывают, как (особенно в середине 30-х годов) активно осуществляло РМОЗ эти задачи.

Судьба Русской консерватории, получившей имя Рахманинова и со временем вошедшей в ведение РМОЗ, весьма сложна. Состав ее преподавателей, особенно в первые годы существования, был блестящ. Изучение сохранившихся программ по классам отдельных инструментов, элементарной теории, гармонии, энциклопедии (такой предмет был в Московской консерватории до революции), оперного, хорового, ритмики, инструментального ансамбля, истории музыки и эстетики показывают явную ориентированность на традиции русских консерваторий. Даже учебники были в ходу те же самые. Со временем, к сожалению, не получая профессионально хорошо подготовленной и нацеленной на профессию музыканта молодежи, консерватория постепенно снижала требования к поступающим и превратилась в учебное заведение для всех желающих, среди которых много обучающихся «для себя»⁷.

⁷ В Париже найти представительные материалы деятельности этих организаций не удалось. Таковые оказались в архиве «Русского музыкального общества в Чехословакии» – «филиального отделения РМОЗ», при создании которого чешские музыканты запросили в Париже уставные документы и другие материалы. Они хранились в составе богатейшего Русского зарубежного исторического архива (РЗИА), вывезенного Красной армией в 1945 году, находятся в Москве (РГАЛИ, ф. 2476).



Высокоэффективным (и во многих случаях единственным) средством, инструментом не только информации, но и сплочения, единения людей в странах и городах рассеяния была газетная и журнальная периодика. Можно обоснованно утверждать, что ни одно важное событие в сфере художественной культуры не проходило незамеченным, а наиболее значительные освещались сразу в нескольких органах печати. Авторами статей выступали видные музыканты, литераторы, философы, артисты, мощно представленные в эмиграции. В Париже, Берлине, Риге и других городах это Б. Шлёцер, Л. Сабанеев, В. Поль, В. Вальтер, М. Ильин, П. Сувчинский, А. Амфитеатров, В. Пастухов. Статьи А.Н. Бенуа и С.М. Волконского, среди которых многие посвящены музыке и музыкальному театру, собраны в отдельных комментированных изданиях⁸. Замечательное собрание газетных вырезок (увы, не во всех случаях надписаны даты, органы прессы) хранится в архиве Общества ревнителей чистоты русского языка (Белград)⁹. Изучение этого наследия, а также выявление, еще только начатое, статей о музыке в периодике на иностранных языках открывают необыкновенно широкие перспективы.

* * *

Наконец, о творчестве композиторов Русского зарубежья. Насильственное разделение отечественного цивилизационного процесса на два русла произошло, когда музыкальная культура России была зрелой и яркой. Выдающиеся достижения «золотого» века постоянно обогащались новыми явлениями века «серебряного». Вписанность в общеевропейскую панораму обозначалась многосторонне. Одна из иллюстраций – А. Шёнберг в Петербурге (1912), исполнение его музыки, восприятие и оценка критикой и публикой. На знамени искусства XX века было – «новое», и новое это в значительной степени относилось непосредственно к языку искусства. В то же время творцы другого склада не были склонны (и готовы) к радикальным преобразованиям. Сочетание традиции и новаторства естественным образом наблюдается у авторов Русского зарубежья. Таков был имманентный путь развития европейской музыки, и влившаяся в нее непосредственным образом российско-эмигрантская отражает обе эти тенденции. Не будем к тому же забывать, что эта часть композиторского корпуса не была отгорожена от Запада «железным занавесом». Сделаю оговорку: в этом тексте не будет отдельно сказано о Стравинском и Прокофьеве, – их наследие лучше изучено. За исключением этих двух великих, значительная часть русского композиторского «корпуса» за рубежом не только сформировалась при жизни Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева, но и по сути была прямым продолжением этой традиции. Имена композиторов старшего поколения не просто ассоциировались с оставленной Россией, но и воплощали «русское» в музыке как оно отложилось в слуховом опыте их, также эмигрировавшей, аудитории. Их место в русском музыкально-историческом процессе было уже обозначено и понятно. Подобно Бунину или Куприну, они, продолжая писать, оставались самими собою. В условиях

⁸ Бенуа А. Художественные письма: 1930-1936. Газета «Последние новости». Вступ. статья Г.Ю. Стернина. Париж – Москва. 1997; Трофимова М. Кн. С.М. Волконский – театральный критик газеты «Последние новости»: Библиографическая хроника. Paris. Rev. Etud. Slaves. LXIV/4, 1992. P. 735-772.

⁹ РГАЛИ, ф. 2481, до 1945 в составе Русского заграничного исторического архива. Прага.



эмиграции их композиторская деятельность имела некоторый особый смысл. На родине многое из создававшегося ими означало бы эпигонство (хотя и поощрялось бы). Но на чужбине их творческая продукция означала сохранение традиции как одного из слагаемых национальной самоидентификации и укрепляла русскую музыку как феномен. Это относится и к композиторам «первого ряда», и к менее крупным. Но у всех наблюдаются новые черты – в стиле, жанрах, исполнительских составах, в музыкальном языке.

С.В. Рахманинов в первые годы эмиграции и «здесь», и «там» по-прежнему воспринимался исключительно как продолжатель «классико-романтической» традиции, прежде всего Чайковского, к чему были безусловные основания. Дальнейший его путь, поздний период творчества долгое время были лишены в отечественной концертной практике и литературе внимания и понимания. Лишь в последние десятилетия эстетика, поэтика, музыкально-стилевые, гармонические, интонационные и другие стороны музыкального языка композитора, органическое – и совсем иное, чем прежде, претворение сфер бытовой, а также джазовой музыки прослушиваются/прочитываются более адекватно.

А.К. Глазунов, «время» которого, безусловно, 1990-е годы, в короткий период эмиграции создал Концерт-балладу для виолончели и концерт для саксофона с оркестром, квартет для саксофонов, сочинения для органа, фортепиано, вокальные пьесы, духовную музыку.

Н.К. Метнер, наименее – и вполне сознательно – склонный к новациям (о чем свидетельствует его книга «Муза и мода», Париж, 1935), сохранял в основном прежний облик, особым образом сочетаемые русско-немецкие традиции. Но теперь его музыка стала более сложной в гармоническом, ритмическом отношениях, более «графичной».

Долгая жизнь в эмиграции А.Т. Гречанинова, сначала во Франции, потом в США, отмечена обильным творчеством: симфонии, камерно-инструментальные и вокальные произведения. В них – особо отметим церковную музыку – появляются принципиально новые черты. «Экуменическая месса» и другие крупные духовные сочинения отмечены стремлением сочетать интонации православных песнопений с григорианскими мелодиями, включением органа.

Творчество Н.Н. Черепнина было известно на Западе в 1900-е годы как первого автора и первого дирижера антрепризы Дягилева, прежде всего создателя музыки балетов. В дореволюционные годы находился на «левом фланге», между традицией и модерном. Преданный ученик Римского-Корсакова, он стал любимым учителем Прокофьева. В эмиграции он впервые обратился к оперному жанру: «Сват» (по А.Н. Островскому) и «Ванька-ключник» (по Ф. Сологубу). Видный представитель «Нового направления» русской духовной музыки, написавший до эмиграции прекрасные произведения для церкви, он создал в конце 1930-х монументальную ораторию «Хождение Богородицы по мукам» (исполнена 12 февраля 1938 в концерте Симфонической ассоциации Падлу совместно с РМОЗ).

Пресеченное в Советской России творчество в сфере духовной музыки было продолжено эмигрантами, и это была одна из важнейших сторон их миссии. Можно назвать немало и других композиторских имен.



Перейду к другим именам.

Иван Сухов, автор более чем двухсот вокальных произведений разных жанров – сказаний, былин, баллад, лирических романсов; он писал на тексты русских классиков, также творцов «Серебряного века» – Вл. Соловьева, Блока, Вяч. Иванова, Брюсова, Бальмонта, русских поэтов «Парижской ноты» – Георгия Иванова, Ирины Одоевцевой. Сухов заведовал музыкальной частью оперного класса Рахманиновской консерватории.

Владимир Нелидов, ученик Б. Яворского в Киеве, после эмиграции в течение десяти лет руководил оркестром Белградской оперы, где шла и его собственная опера на сюжет из сербской истории.

Николай Шамье, учившийся у Н. Соколова в Петербурге и В. Малишевского в Одессе, – автор симфонической поэмы «Жуазель», фортепианных пьес и других произведений.

Иосиф Штример, прошедший курс в Петербургской консерватории, в том числе, в классах А. Лядова, М. Штейнберга, Н. Черепнина, затем курс дирижирования у Никиша в Германии, – его пьесы для органа, для арфы, виолончели, камерно-инструментальные ансамбли выходили не только в «русском» издательстве Бесселя, но и у Ледюка, Лероля и др.

Аркадий Требинский, начинавший в Киеве, продолжавший в Берлинской консерватории и завершивший композиторское образование под руководством Рене Ленорман; Требинский был плодовитым автором, в его сочинениях критики находили черты сходства с Прокофьевым (Прокофьев в 30-е годы там – уже традиция).

Во многом аналогичным был профессиональный путь Авенира Монфреда – классы М. Штейнберга и Ф. Блуменфельда в Петербурге-Петрограде; позже рецензенты отмечали в его произведениях интерес к «синкопированной негритянской музыке».

Еще одно имя – Яков Берлацкий, один из самых молодых (родился в 1908). В детстве занимался у русских педагогов в Харбине, потом в Париже у Л. Сабанеева; известность получили его балет «Blue Night» («Лазурная ночь»), поставленный в Нью-Йорке, сюита для фп. «Детские сцены», романсы.

К этому же поколению принадлежал и Николай Набоков. Его имя стало известно сравнительно рано: в 1928 году Дягилевым была поставлена оратория-балет «Ода» (по М. Ломоносову). Багаж его знаний и умений, полученных у разных мастеров в разных странах, был к этому времени весьма велик: начав в Ялте (накануне эмиграции) у тяготевшего к языковым новациям В. Ребикова, занимался затем композицией в городах Германии, в т.ч. у Бузони, наконец, в Сорбонне. Среди опер, симфоний, камерных ансамблей выделяется несколько балетов. Свою большую мемуарную книгу, уже известную русскому читателю, он назвал «Багаж». В поздние, американские годы, создал вокальные пьесы на слова Ахматовой и Пастернака, а для балета Дж. Баланчина музыку «Мирного союза», основанную на старом американском фольклоре.

Юрий Померанцев – композитор, дирижер, педагог, был в прежней жизни одним из самых близких учеников С.И. Танеева (ему посвящено струнное трио E-dur). В течение десяти предэмигрантских лет был дирижером Большого театра (там шел и его балет «Волшебные грезы»). Написал также оперу «Покрывало Беатриче», фортепианные пьесы,



романсы. Как пианист, окончил консерваторию по классу Скрябина, затем курс дирижирования у Никиша в Берлине. В эмиграции в числе других творческих занятий выступал в концертах совместно с Метнером.

Еще один ученик Танеева (курс контрапункта), близкий ему музыкант, упоминаемый в Дневниках, с которым состоял в переписке, – Фома Гартман. Его балет «Аленький цветочек» был поставлен в Мариинском и Большом театрах, несколько больших статей (о проблемах оркестровки и новаторстве в сфере языка) были напечатаны в ведущих музыкальных журналах. В 1900-х несколько лет жил в Мюнхене, где сблизился с В. Кандинским, с участниками «Синего всадника». На рубеже 1920-х в тифлисской консерватории был учителем Александра Черепнина, – связка поколений. В течение многих лет сотрудничал со знаменитым Г. Гурджиевым, вместе с которым через Кавказ эмигрировал. В Париже Гартман развил многостороннюю деятельность. Он написал еще один балет («Бабетта», поставлен в Ницце, 1935), четыре симфонии, концерт для фортепиано с оркестром (сам сыграл его с оркестром Ламурё), романсы на стихи М. Цветаевой, чего в то время не могли бы сделать советские композиторы. В 1930-50-е годы во Франции и затем в США писал музыку к кинофильмам. Он обращался к таким современным средствам музыкальной выразительности как политональность и полиритмия. Он также преподавал в Русской консерватории и подвизался в качестве музыкального писателя (Томас де Хартман).

И уж совершенно забытое имя: Владимир Поль. В знаменитой книге Сергея Маковского «На Парнасе Серебряного века» это единственный музыкант, которому посвящена отдельная глава! Не перечисляя его заслуг и разнообразия деятельности, упомянем лишь один, причем предреволюционный эпизод, от которого, не будь эмиграции, – кто знает, – потянулась бы ниточка в будущее. При открытии в Москве Камерного театра постановкой А. Таирова «Сакунтала» Поль был музыкальным руководителем, причем подлинные индусские мотивы молодой композитор записал от индусского философа и проповедника Инаят-Хана, приглашенного режиссером в Москву. Во всяком случае, Маковский характеризует музыкальную часть спектакля как «тончайшую удачу модернизма».

Были в эмиграции подлинные музыкальные новаторы. Среди них следует назвать незаслуженно мало известную у нас работу Хуана Альенде-Блена, статью «Русская музыка 1910-1930-х годов – открытия звукового мира». В числе создателей звуковых миров Альенде-Блен называет Артура Лурье, Ивана Вышнеградского, Николая Обухова. Начало статьи посвящено Скрябину, в котором справедливо усматривается исток философско-эстетических и музыкально-языковых исканий и обретений композиторов-эмигрантов – и не только эмигрантов, но также остававшихся в Советском Союзе Николая Рославца, Александра Мосолова, Сергея Протопопова, чье творчество в этом направлении было пресечено. Оставляя в стороне важную и у нас до последнего времени недостаточно развитую мысль о Скрябине, кратко скажу о названных Альенде композиторах, точнее, не о них, а о степени их известности-неизвестности.

Артур Лурье у нас до сих пор известен как яркий человек Серебряного века, друг и современник многих великих, как интимный друг Анны Ахматовой. И эта популярность



больше, чем его известность в качестве композитора. Крупные сочинения: симфония № 1 (Диалектическая 1931), исполнялась многократно в 1930-х годах, в т.ч. под управлением Стоковского и Кусевицкого; симфония № 2 (Кормчая 1939), исполнялась в 1940-х и 1950-х, в том числе Кусевицким. Духовный концерт для оркестра и солирующего фортепиано (1930), исполнялся в 1930-х и записан впоследствии Г. Рождественским и В. Постниковой. Опера-балет «Пир во время чумы» (1933) и опера «Арап Петра Великого» (1949-1961). На сцене никогда не шли и полностью не исполнялись, но были единичные исполнения сюит из них. Активно пропагандирует творчество Лурье в наше время «Общество Артура Лурье» (Базель), которое постоянно устраивает исполнения и записи его музыки. Но есть надежда на Москву: вслед за подготовкой к изданию литературного наследия естественно будет ждать исследования музыкального. Он композитор отнюдь не «второго ряда».

Двум другим создателям звуковых миров – Вышнеградскому и Обухову посвящены книги Е. Польдяевой. Книга об Обухове соответствует избранному в ней биографическому жанру¹⁰. Надо надеяться, что примет форму книги диссертация Нино Баркалая «Эстетика и композиторская техника Николая Обухова в контексте русского и французского модернизма»; автор, прекрасная пианистка, записала диск фортепианной музыки Обухова. В Париже работает Общество Ивана Вышнеградского. Его президент, пианистка и глава Академии «Musica Temporalia», госпожа Мартин Жост, в прошлом октябре приехавшая в Москву, отмечает влияние русских авангардистов на ряд – именно, ряд! – французских композиторов.

К названным Альенде именам следует присоединить Александра Черепнина. Уже в его ранних текстах заключены истоки мажоро-минорного 9-ступенного звукоряда, впоследствии ставшего основой его сочинений и описанного Н. Слонимским в многократно изданном труде «Music Since 1900» как «гамма Черепнина». Принадлежащий русскому музыкальному авангарду 1910-1920-х годов, он до конца дней оставался петербургским композитором, которого я позволила себе назвать неокучкистом (см. примеч. 2).

Каждый из этих русских музыкантов подтверждает известное: на пересечении типологического и индивидуального рождается художественно-историческая истина, - в этом случае ответ на вопрос, когда-то сформулированный в заголовке известной статьи Ю. Холопова «Кто изобрел 12-тоновую технику»¹¹.

Здесь кстати будет привести отрывок из письма Вышнеградского к Петру Сувчинскому – другу Стравинского, Прокофьева, Мясковского, Асафьева, – литератору, издателю, музыкальному писателю (из архива Сувчинского в Национальной библиотеке Франции): «Я отлично отдаю себе отчет в том, что с моими идеями я иду против общепринятого во Франции течения (да и не только во Франции). К сожалению, хотя бы по той большой роли, которую я отвожу Скрябину в эволюции музыкального сознания.

¹⁰ Иван Вышнеградский. Пирамида жизни. Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. Публикация, пер с франц. и нем. Е. Польдяевой. М., 2001; Польдяева Е. Послание Николая Обухова. Реконструкция биографии. М., 2008.

¹¹ Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыка. М., 1983.



Однако несомненно, что сдвиг музыкального сознания у Скрябина гораздо глубже, чем у Дебюсси, его современника, и у Стравинского, и даже у Шёнберга... Что же касается Обухова..., то совершенно независимо от общей оценки его артистического замысла, несомненен факт, что принцип 12-звучной гармонии был провозглашен именно им, и никем другим, – принцип, глубоко противоположный шёнберговскому принципу серии и в известном смысле его дополняющий» (16 марта 1950).

В известном смысле к «создателям звуковых миров» (по Аьенде) следует присоединить Иосифа Шиллингера, – композитора, теоретика музыки, педагога, математика, художника, создателя универсальной теории композиторского творчества. Среди его учителей в Петроградской консерватории был Н. Черепнин, а вскоре там же у него самого обучались В. Белый, С. Давиденко, М. Коваль. До отъезда в США (1928) были написаны и исполнены в СССР его Симфоническая рапсодия «Октябрь» и симфоническая пьеса «Поступь Востока», сыгранная под управлением Н. Малько в один вечер с премьерой Первой симфонии Шостаковича; обе вещи Шиллингера затем пользовались успехом и за океаном. Собственно, он был не эмигрантом, а, как и А. Лурье, сотрудником Наркома А.Луначарского – «невозвращенцем»; был также членом правления Ленинградского отделения Ассоциации современной музыки. Увлечшись джазом, сотрудничал с Первым концертным джаз-бандом, читал лекции перед началом выступлений, написал интересный текст программки концерта. О том, что и этот музыкант не хотел и не мог забыть свои корни, свидетельствует название одного из написанных в эмиграции (1931) сочинений: «Северная русская симфония для аккордеона с оркестром».

И. Шиллингера справедливо называют пионером электронной музыки. На рубеже 20-30-х в США сотрудничал с Л. Терменом и создал произведения для электромузыкального инструмента «Терменвокс» («Первая электрофоническая сюита» и др.). Очень плодотворной была его педагогическая деятельность в Штатах. Среди учеников назовем Б. Гудмена, Г. Миллера, Дж. Гершвина; последний занимался в его классе несколько лет, и именно тогда была написана «Порги и Бесс». Состоял в дружеской переписке и личном общении с Дж. Кейджем, который живо интересовался как электронной музыкой, так и теоретическими текстами Шиллингера.

Система композиции, созданная музыкантом, апеллирует и к искусству, и к науке, и к технике. Нет возможности охарактеризовать ее в рамках доклада. Она изложена самим Шиллингером в двухтомном труде (1946); еще одна книга выпущена годом позже¹². Литература на русском языке едва ли не исчерпывается работам И. Барсовой и Е. Дубинец¹³.

* * *

¹² [Schillinger J.] The Schillingers System of Musical Composition. 2 vol. N.-Y., 1946; The Mathematical Bases of the Arts. N.-Y., 1947.

¹³ Барсова И. Состоялся ли в Советском Союзе «кинодинамический симфонизм»? Творчество Иосифа Шиллингера 1920-х годов // Наследие: Русская музыка – мировая культура. Сб. статей, материалов, писем и воспоминаний. / Сост., ред. и коммент. Е.С. Власовой и К.Г. Сорокиной. М., МГК, 2009; Е. Дубинец. Перерос музыку как таковую // Израиль XXI. Музыкальный журнал. <http://www.21israel-music.com/Schillinger.htm>.



Избранная тема – о неслышанной русской музыке XX века и о нашем долге (профессиональном, но также этическом) вызывают к развернутому и подробному обсуждению. Как отмечалось в начале этого текста, целостный феномен русской музыки истекшего столетия может быть раскрыт и понят лишь в соединении некогда насильственно разъединенных частей.

Задача/долг собирания, изучения, публикации печатных, архивных, аудио материалов русского музыкального зарубежья (эмиграции «первой волны») не под силу ни одному отдельно взятому человеку, ни даже учреждению. Институт искусствознания и Гнесинская академия (Форум проходит под их эгидой) могут обратиться в Министерство культуры, доложить о неприемлемости нынешнего положения дел и обсудить пути исправления ситуации. Может быть, Союз композиторов России также не останется вовсе равнодушным: известно, что Союз писателей постоянно поддерживает исследования и издания, связанные с литературой, литературоведением и периодикой Русского зарубежья. Это длинный путь, достижение цели требует многих усилий, но цель того стоит.