

А. С. Максимова

СЕРГЕЙ ДЯГИЛЕВ В ТВОРЧЕСКИХ РЕЦЕПЦИЯХ
И МУЗЫКАЛЬНЫХ ПОСВЯЩЕНИЯХ
ВЛАДИМИРА ДУКЕЛЬСКОГО*Дукельский в сотрудничестве с Дягилевым*

Творческий диалог Владимира Дукельского (1903–1969) с Сергеем Дягилевым начался в 1924 г., когда последний заказал молодому композитору-эмигранту балет «Зефир и Флора» на либретто Бориса Кохно¹ [1, с. 25]. Импресарио желал воссоздать в «Зефире» атмосферу русских усадебных театров конца XVIII — первой половины XIX вв. Замысел балета органично продолжил линию живописных (и картинных) мифологических по сюжету спектаклей Русских сезонов, с которой в той или иной степени связаны «Павильон Армиды», «Призрак розы», «Дафнис и Хлоя», «Менины», «Послеполуденный отдых Фавна». Согласно классификации Линн Гарафолы, «Зефир и Флора» был задуман и поставлен в русле «ретроспективного классицизма» [2] — одного из трех базовых направлений работы антрепризы Дягилева в 1920-е гг.²

Среди авторов музыки к названным постановкам (кроме Черепнина) нет ни одного русского композитора. Задача Дукельского состояла в том, чтобы продолжить данный образно-сюжетный ряд, при этом объединив в музыке балета «классицизм с русским подтекстом» [3, р. 121]. Дягилев просил композитора опираться на творчество Глинки и Даргомыжского, иными словами, на узнаваемые в Европе черты русской национальной композиторской школы.

Премьера «Зефира и Флоры» была весьма благосклонно воспринята музыкальной общественностью и критикой. В письме матери Дукельский сообщал о том, что балет «имел большой и настоящий успех. Я был вызван четыре раза и получил огромный лавровый венок от Дягилева» [4]. Прокофьев назвал балет «лучшим событием сезона» [5, с. 207] и отныне стал Дукельскому близким и преданным другом. Кусевицкий заключил с молодым композитором пожизненный контракт на издание его произведений. Пуленк написал три обстоятельных статьи о музыке балета и ее авторе.

¹ Положения статьи впервые были представлены в устном докладе на Международной конференции «В круге Дягилева: Импресарио в диалоге с композиторами» (СПб, 24 октября 2011 г.) [1, с. 25], состоявшейся в рамках II Международного фестиваля искусств «Дягилев. Постскрипtum».

² Два других направления, определивших, по мнению Гарафолы, облик «Русских балетов» в данный период — «фешенебельный модернизм» (“lifestyle modernism”) и «хореографический неоклассицизм».

Вскоре после премьеры «Зефира» Дягилев заказал Дукельскому новый балет под названием «Три времени года», который должен был продолжить линию «ретроспективного классицизма». Атмосферу балета композитор сравнивал с идиллическими картинами Венецианова: «крестьянки 1830 [sic] на пуантах и хорошо вымытые мужики в белых рубашках» [6]. Замысел так и не был завершен. Впоследствии Дукельский вспоминал, что музыка «Трех времен года» не вызвала энтузиазма импресарио, хотя сам композитор считал ее «более светлой, более акцентированной, чем “Зефир”» [6]. Партитура балета не сохранилась. Несмотря на то, что один из номеров вошел во Вторую симфонию Дукельского, вопрос о музыкальной стилистике балета пока остается открытым. Можно предположить, что причиной возникших осложнений с работой над балетом стала смена отношения Дягилева к самому Дукельскому.

После успешной постановки «Зефира и Флоры» композитор выполнял при Дягилеве обязанности музыкального секретаря. Во время пребывания антрепризы в Лондоне (1925), Дукельский начал втайне от Дягилева сотрудничество с Чарльзом Кокраном — одним из крупнейших в то время европейских импресарио в сфере музыкальных шоу³. Вероятно, протекцию молодому композитору обеспечил Л. Мясин, принимавший участие в постановках хореографических номеров для лондонского мюзик-холла. Несколько позднее композитор познакомился с финансистом и тогдашним владельцем лондонского «Дейлиз-театр» Джеймсом Уайтом, который заключил с ним годовой контракт на создание музыкального сопровождения к спектаклям театра. Именно с этого времени Дукельский начал использовать псевдоним Вернон Дюк, взятый им по совету Гершвина для сочинений «легких» жанров.

Когда Дягилеву стало известно об «экскурсе» композитора в сферу развлекательной музыки, он пришел в ярость. Дукельский вспоминал: «Попав как-то ночью в лондонский Трокадеро, в программе которого стояли номера с моей музыкой в хореографии Мясина, Дягилев пришел в дикий раж и растоптал, к великому ужасу Сергея Лифаря, Бориса Кохно и самого преступника, то есть меня, мой новенький цилиндр...» [7, с. 261]. Позднее, когда композитор приехал во Флоренцию для обсуждения «Трех времен года», Дягилев встретил его словами: «Вы теперь богаты <...> богаты настолько, что я не стану платить Вам за *Три Времени года* до тех пор, пока Вы их полностью не завершите <...> Если Вы нуждаетесь в деньгах, Вы всегда можете получить их от Кокрана или от того безумного застройщика, Вашего друга»⁴ [3, с. 189]. Известно также, что импресарио направил письмо Кокрану, в котором сообщил: «...я в целом весьма сожалею о манере, в которой Вы эксплуатируете русских артистов, открытых и воспитанных

³ Как известно, в Лондоне середины 1920-х процветал мюзик-холл. К глубокой досаде Дягилева многие из артистов его труппы пользовались возможностью дополнительного заработка в эстрадных театрах — вотчине импресарио Чарльза Кокрана, который предложил Дукельскому сотрудничество в сфере музыкальной комедии во время представления «Зефира и Флоры» в Лондоне.

⁴ Речь шла о Дж. Уайте.

мною: Дукельский, пишущий дурные фокстроты для оперетт, не исполняет того, что он предназначен исполнить» [цит. по: 8, с. 99]. Очевидно, что Дягилев весьма болезненно воспринял сотрудничество Дукельского с мюзик-холлом. Возможно, именно поэтому он исключил балет «Зефир и Флора» из репертуара «Русских балетов» и пожелал в дальнейшем приостановить совместную работу с композитором.

Композитор в творческом диалоге с импресарио

Принимая критику со стороны Дягилева, Дукельский на протяжении всей жизни высоко ценил его как своего «первооткрывателя и благодетеля» [3, р. 256]. В 1927 г. композитор написал статью «Дягилев и его работа», в которой попытался осмыслить деятельность импресарио, предложив собственное видение и периодизацию работы «Русских балетов».

О смерти Сергея Павловича Дукельский узнал в Америке от Клифтона Уэбба: «Мое сердце почти перестало биться. Я помню, что вскрикнул, словно от боли, затем опустил голову в остолбенелой тишине и перекрестился. Я попросил прощения у хозяйки и пробормотал что-то о том, что заболел, после этого с трудом вышел из дома миссис Барбер, сжимая газетную вырезку со страшной вестью, данную мне Клифтоном, и поехал домой. Я лежал в постели в течение двух дней, не прикасаясь к еде, и говорил только с Копейкиным, который тоже знал Дягилева и все то, за что Дягилев стоял» [3, р. 226].

Памяти Дягилева Дукельский посвятил свою оперу «Барышня-Крестьянка», начатую весной 1928 г. Однако желанием композитора была «более надлежащая и осуществимая дань памяти» импресарио [3]. Идея была реализована в кантате «Эпитафия» на могилу Дягилева для сопрано, смешанного хора и оркестра, написанной за апрель и май 1931 г. Кантата стала первым зрелым вокально-симфоническим произведением композитора и, вместе с тем послужила переходом к новому этапу в его творчестве.

Соответствующие своему замыслу стихи Дукельский нашел в творчестве Мандельштама. Стихотворение «Чуть мерцает призрачная сцена» было написано в 1920 г. под впечатлением от мейерхольдовской постановки «Орфея и Эвридики» Глюка, возобновленной на сцене Мариинского театра в 1919 г. В стихотворении встретились и пересеклись три культурные эпохи — античность, классицизм и атмосфера театрального Петербурга Серебряного века:

Чуть мерцает призрачная сцена,
Хоры слабые теней,
Захлестнула шелком Мельпомена
Окна храмины своей.
Черным табором стоят кареты,
На дворе мороз трещит,
Все космато — люди и предметы,
И горячий снег хрустит.

Понемногу челядь разбирает
Шуб медвежьих вороха.
В суматохе бабочка летает.
Розу кутают в меха.
Модной пестряди кружки и мошки,
Театральный легкий жар,
А на улице мигают плошки
И тяжелый валит пар.

Кучера измаялись от крика,
И храпит и дышит тьма.
Ничего, голубка Эвридика,
Что у нас студеная зима.
Слаще пеня итальянской речи
Для меня родной язык,
Ибо в нем таинственно лепечет
Чужеземных арф родник.

Пахнет дымом бедная овчина,
От сугроба улица черна.
Из блаженного, певучего притина
К нам летит бессмертная весна.
Чтобы вечно ария звучала:
«Ты вернешься на зеленые луга», —
И живая ласточка упала
На горячие снега.

Дукельский так объяснил свой выбор: «Стихотворение сочетало в себе дух Севера, родины Дягилева, с теплотой Италии, которую он так любил и в которой умер. Оно изображает театр итальянской оперы в Санкт-Петербурге опустевшим после вечернего представления зимой <...> Стихотворение замыкает образ итальянской ласточки, умирающей на “горячих снегах” России. Я счел эту идею соответствующей моей цели, поскольку, по инверсии, она отражает жизнь Дягилева: он, великий художник, родившийся в России, умер на итальянской земле» [3, р. 256–257].

В статье «Похороны солнца: о двух театральных стихотворениях Мандельштама» Омри Ронен приходит к выводу о том, что в тексте «речь идет о театральном действе как о похоронах ночного солнца. Мифологически это Дионис, а исторически, для Мандельштама, — Пушкин, высочайшее достижение петербургского периода русской культуры» [9]. Интересна параллель, возникающая здесь в связи с именем Пушкина. В своей статье «Об одной прерванной дружбе» Дукельский признался, что для него со смертью Дягилева «солнце европейской культуры закатилось» [7]. Перефразировав знаменитые слова Одоевского о Пушкине, Дукельский указал на то, что роль Дягилева для европейской музыки первой

трети XX в. сравнима с местом Пушкина в русской поэзии, а его уход стал завершением целой эпохи в культуре. Подтверждение тому находим на страницах англоязычных мемуаров композитора: «Дягилева не стало, и Европа — *его* Европа — умерла вместе с ним» [3, р. 228].

Стихотворение Мандельштама содержит два раздела, каждый из которых включает по две строфы-восьмистишия. Дукельский подчеркнул данную структуру путем стихового повтора. В первой строфе кантаты композитор противопоставил пространство театра, связываемое с сумраком, состоянием упокоения и семантикой смерти, «уличному» пейзажу, который, напротив, активен, полон энергии и движения. Тем самым жизнь при помощи музыкальных средств вынесена за пределы театра. В «Эпитафии» Дукельский оплакивает не только Дягилева и его детище, а (как и Мандельштам) целую эпоху европейской культуры, завершившую свой век.

В кантате чрезвычайно значима роль оркестра — он выполняет функцию «комментатора», часто предвещая настроение, которое должно появиться в хоре. «Эпитафия» открывается продолжительным вступлением — медленным, статичным, с мерным движением, погружающим в траурную атмосферу. Здесь же звучит главная оркестровая тема кантаты — сумрачная и таинственная, прерываемая нисходящими секундовыми ламентозными интонациями, она, повторяясь, описывает фигуру восхождения. Далее вводится диспозиция тембров хоровых групп, которая в следующем куплете уравнивается звучанием полного состава смешанного хора.

В мемуарах Дукельский писал: «лирические высказывания отданы солирующему сопрано, которое, вызывая дух “Мельпомены”, рассказывает, как Мельпомене странно легко находиться на этой древней русской земле, как местная музыка близка итальянской песне» [3, р. 256]. Сопрано вступает во второй части формы после хорового *tutti* и второй диспозиции хоровых групп. Его появление связано с образом Эвридики. В стихотворении Мандельштама имя Эвридики упоминается в точке «золотого сечения» — в третьем стихе третьей (из четырех) строфы. Ее образ ассоциируется с голубкой, ласточкой. Введение солирующего сопрано — это одновременно и символ перерождения и лирический монолог автора. Наталья Савкина указывает на связь данного сольного высказывания с партией глюковской Эвридики [10, с. 151]. Монолог экспрессивен и характеризуется напряженной мелодией с широкими интервальными ходами, распевами, ритмическими скачками, текстовыми повторами и богатой амплитудой динамических оттенков. Во второй части кантаты, суммирующей третью и четвертую строфы стихотворения, двестишие «Пахнет дымом бедная овчина, / От сугроба улица черна» заменено повтором третьего и четвертого стихов третьей строфы — обращения к Эвридике («Ничего, голубка Эвридика, / Что у нас студеная зима»). Дукельский предпочел данный повтор возвращению к холодному и мрачному петербургскому пейзажу. К соло постепенно подключается хор (сначала группа женских, а затем и мужских голосов), что, с учетом истории создания стихотворения Мандельштама, напоминает о сцене Эвридики с Тенями в Элизейских садах из II действия «Орфея и Эвридики» Глюка.

В анализе стихотворения «Чуть мерцает призрачная сцена» Омри Ронен отметил, что в итоге «Мандельштам надеется даже не на возвращение пушкинского века, а на третий расцвет, который стал бы синтезом русской духовной культуры и воскрешением Петербурга как ее главного творческого начала» [9]. Кульминация кантаты приходится на слова «К нам летит бессмертная весна», вслед за которыми возвращается тема вступления в новом торжественно-гимническом звучании. Неслучайны возникающие здесь аллюзии с музыкой Прокофьева. В одной из своих статей, опубликованной в газете *Boston Evening Transcript* в 1930 г., Дукельский писал: «Если вечно свежая весна классицизма снова с нами, то Прокофьев возвестил ее приход первым» [цит. по: 8, с. 391].

«Эпитафию» завершает просветленный тихий хорал, вступающий а'capella и имитирующий пение церковного хора. Это усиливает параллель музыки кантаты со II актом «Орфея», оканчивающимся хором Теней. Кроме того, в этой части стихов используется текстовая цитата из оперы о возвращении на «зеленые луга». Духовный подтекст проявляется в стихотворении, когда образ Эвридики отождествляется с голубкой — Библейским символом примирения, благой вести. Весьма интересна аналогия, возникающая здесь с высказыванием самого Дягилева, который однажды сравнил себя с Ноем. В одной из бесед с Прокофьевым импресарио сказал: «у меня, как у Ноя, три сына — Стравинский, Прокофьев и Дукельский» [11, с. 312]. Голубку, выпущенную из дягилевского «Ковчега» и одновременно ознаменовавшую предел его существования, можно сравнить с «третьим расцветом», о котором упоминает Омри Ронен. Судя по публикациям Дукельского, сам он видел будущее за музыкальным искусством, наделенным широким кругом смыслов, исторических связей, красотой и естественностью интонации, то есть комплексом качеств, называемым им «бессознательным классицизмом». С точки зрения русской философской традиции, подобную трактовку образа Эвридики можно сравнить с идеей Софии (упоминаемой еще в Ветхом Завете и развитой до философской категории в трудах В. Соловьева, П. Флоренского), которая вобрала в себя понятия мудрости и всеобъединяющего божественного начала, благостного, бесконечного и идеального.

Концепция «Эпитафии» показывает, как сменилась парадигма творчества композитора по сравнению с периодом создания «Зефира и Флоры». Дукельский по-новому переосмыслил свою роль как русского эмигранта, творящего за рубежом. Если в дебютном балете заметно стремление композитора занять свое место в современном ему европейском искусстве, то с созданием кантаты открывается творческая линия, связанная с осознанием завершения данной культуры и собственного положения за ее пределами. Вектор высказывания здесь направлен уже не к европейской аудитории, а к самому себе и, отчасти, к искусству прошлого. Это размышление над собственной экзистенциальной задачей, культурным будущим Европы и покинутой России. Кроме отмеченной И. Г. Вишневецким близости данных идей к евразийской концепции, параллель возникает и с другими философскими теориями начала XX в. О кризисе европейской культуры писали О. Шпенглер («Закат Европы», 1918), А. Швейцер («Упадок и возрождение культуры», 1922), Н. Бердяев («Смысл истории», 1923), Х. Ортега-и-Гассет

(«Дегуманизация искусства», 1925). В «Эпитафии» история понимается через диалог эпох, представленных не в виде исторических этапов, а в качестве типов культуры (т. е. отмеченных не историческими событиями, а культурными «маркерами»). Античная эпоха «маркирована» через миф, так называемое Новое время — через оперу Глюка, начало XX в. — через Дягилева и европейскую культуру в фазе кризиса. При этом названные события перекрещиваются: миф об Орфее и Эвридике отражен в трактовке его Глюком и Мандельштамом, классическая опера — в «оправе» театрального Петербурга XX в. В результате возникает своеобразный эффект зеркальной комнаты, где образуется галерея отражений. Эта зеркальность является одной из важных черт творчества Дукельского (развивавшегося в русле эстетики модерна), в котором отразились галереи эпох, стилей и смыслов.

Вместо эпилога

Премьера «Эпитафии» стала не самой успешной страницей творчества Дукельского. До сих пор отношение исследователей к кантате весьма противоречиво. По мнению Аарона Зигеля, в ней проявилось «стремление избежать любого намека на популярную музыку путем обращения к “сухому” стилю модернизма. <...> Это произведение лишено ритмической энергии и мелодического очарования более раннего балета и, вместо этого, напоминает довольно строгое упражнение в “антипопулярной” музыке». Автор объясняет это тем, что «затрагивая этот более серьезный композиционный стиль, даже при том, что очень скоро стала очевидна его неэффективность и безжизненность, Дюк сознательно стремился подтвердить свою неизменную актуальность как композитора серьезной музыки» [12, р. 336].

Сам Дукельский в качестве главного недостатка кантаты указал «тусклую и бесцветную» оркестровку. При этом композитор считал, что в ней ему удалось «некоторые сильные лирические места и интересные фрагменты вокального письма для солистки» [3, р. 257]. Вероятно, мнение Зигеля о сознательном конструировании Дукельским музыки «Эпитафии» сложилось, в том числе, на основе воспоминаний композитора, в которых он сообщил о том, что по завершении контракта с Парамаунт в 1931 г. он «вернулся к “серьезным” произведениям с новой силой, подстрекаемый упреками Прокофьева, стремясь оправдать его веру в меня и его неустанную пропаганду моей музыки» [3, р. 256]. Однако даже при этом характеристика кантаты в качестве «довольно строгого упражнения в “антипопулярной” музыке» не кажется убедительной. Музыка «Эпитафии» отразила приметы кризиса в творчестве Дукельского, обусловленные как фактами его биографии⁵, так и поисками собственной композиторской «идиомы»⁶.

«Эпитафия» была не единственным «постскриптумом» Дукельского к его диалогу с Дягилевым. Вслед за кантатой композитор написал вокальный цикл

⁵ В 1929 г. Дукельский окончательно переехал из Европы в США, начал активное сотрудничество с миром музыкальной индустрии под именем Вернон Дюк.

⁶ Термин употреблял сам Дукельский.

«Путешествие по Италии» (1932), который завершает песня «Венецианская луна». Именно в ней единственный раз в цикле обозначена тема смерти. Сам композитор посетил Венецию лишь в 1940-е гг., назвав ее в мемуарах «местом слишком красивым для успокоения любого смертного» [3, р. 450]. Схожие мысли завершают стихотворение Дукельского с символичным названием «Любимому городу» (1961) [13, с. 52–53]:

О, Серениссима! От маск и факелов,
От кладбищ, от церквей мне не уйти,
Как не ушел и петербуржец Дягилев,
Свернув к тебе, для отдыха, в пути.

Памяти Дягилева Дукельский посвятил еще одно свое произведение — балет «Антракт», последняя редакция которого относится к 1968 г. Идея либретто принадлежала Баланчину, с которым Дукельский начал сотрудничать еще в 1920-е гг. Именно Баланчин должен был осуществить постановку «Трех времен года». В своих многочисленных совместных работах, охватывающих почти двадцатилетний период, Баланчин и Дукельский (уже под именем Вернон Дюк) во многом продолжили дягилевскую концепцию символического, ретроспективного интертекстуального балета с активным использованием мотивов модерна — превращения, зеркала («*Waterynymph*»⁷ из кино-ревю «*Goldwyn Follies*»⁸, 1938), маски (балет «Антракт») [14].

ЛИТЕРАТУРА

1. Максимова А. Галереи смыслов в кантате «Эпитафия» Владимира Дукельского // «В кругу Дягилевом»: Международная музыковедческая конференция: тезисы докладов. СПб.: [Б. и.], 2011. С. 22–29.
2. Garafola L. Diaghilev's Ballets Russes. New York and Oxford: Oxford University Press, 1989. 524 p.
3. Duke V. Passport to Paris. Boston, Toronto: Little, Brown & Co., 1955. 502 p.
4. Дукельский В. А. Письмо к А. А. Дукельской от 6 мая 1925 г. // The Vernon Duke Collection. — The Music Division of the Library of Congress (Washington, District Columbia, U. S. A.). Box 112. (Correspondence, Vernon Duke and Anna Dukelsky).
5. Прокофьев С. С.: материалы. Документы. Воспоминания / ред. С. И. Шлифштейн. Изд. 2-е, доп. М.: Гос. муз. изд-во, 1961. 423 с.
6. Дукельский В. А. Письмо к А. А. Дукельской от 15 октября 1926 г. // The Vernon Duke Collection. — The Music Division of the Library of Congress (Washington, District Columbia, U. S. A.). Box 112. (Correspondence, Vernon Duke and Anna Dukelsky).
7. Дукельский В. Об одной прерванной дружбе // Мосты: литературно-художественный альманах. Мюнхен, 1968. № 13–14. С. 252–279.
8. Вишневецкий И. «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х гг.: история вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 512 с.

⁷ «Водяная нимфа», англ.

⁸ «Безумства Голдвина», англ.

9. Ронен О. Похороны солнца: о двух театральных стихотворениях Мандельштама / О. Ронен // Звезда: ежемесячный литературно-художественный и общественно-политический независимый журнал. 2003. № 5. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/5/gaspar.html>. (дата обращения: 17.04.2015).
10. Савкина Н. О Владимире Александровиче Дукельском // Из истории русской музыкальной культуры. Памяти Алексея Ивановича Кандинского / Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 35; сост. Ю. А. Розанова, И. А. Скворцова, Е. Г. Сорокина. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2002. С. 145–152.
11. Прокофьев С. С. Дневник 1907–1933: в 3 т. Т. 2. 1919–1933. Serge Prokofiev Estate; [расшифр. и подгот. текста Святослав Прокофьев]. Paris: SPRKFV, 2002. 891 с.
12. Ziegel A. One Person, One Music: Reconsidering the Duke-Dukelsky's musical style // American music. 2010. № . 3. P. 320–345.
13. Дукельский В. Послания/предисл. В. Марков. Мюнхен: I. Baschkirzev Buchdruckerei u. Verlag, 1962. 80 с.
14. Максимова А. Дукельский и Баланчин: грани творческого сотрудничества // Opera Musicologica: научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2011. № 2 (8). С. 92–106.