

Л.З.Корабельникова

### МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ»

Переворот 1917 года не только решительным образом разрушил и изменил ход истории огромной Российской империи, но и оказал существенное влияние на разные стороны жизни – главным образом культуру – других государств и других континентов. Поэтому, прослеживая эволюцию русской музыки, не станем забывать о её роли и разностороннем взаимодействии с культурой стран пребывания, о путях национального самосознания и других культурно-исторических процессах.

Довольно быстро образовались, укоренились и стали развиваться, отличаясь друг от друга, но и сохраняя существенные общие черты своего рода «колонии» – «русская Германия», «русская Чехия», «русская Франция» и т.д.<sup>1</sup>

В 1956 году Г.П.Струве предложил важное терминологическое уточнение: «Слово эмиграция в обычном понимании не подходит (...). Я предпочитаю ему такие термины, как «русское зарубежье» или «зарубежная Россия»<sup>2</sup>.

Там же высказана еще одна основополагающая мысль: «Зарубежная русская литература есть временно отведённый в сторону поток общерусской литературы, который – придёт время, – вольётся в общее русло этой литературы»<sup>3</sup>.

Музыканты в составе эмиграции (и по численности) занимали большое место, а собственно музыкантское сообщество было представлено всеми существовавшими профессиями: композиторы, оперные артисты и камерные певцы, инструменталисты-солисты и хормейстеры, представители «легких жанров», музыкальные критики, писатели... О балете и его звёздах не говорим сознательно — это предмет отдельного серьёзного разговора (от Дягилева до Балanchина и других).

*КОРАБЕЛЬНИКОВА  
Людмила  
Зиновьевна,  
музыковед,  
кандидат  
искусствоведения*

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ»

Позволим себе перечислить лишь некоторые имена представителей названных музыкальных профессий (избрав алфавитный принцип как наиболее легко конвертируемый): Акименко, Апраксина, Ауэр, Афонский, Бернарди, Боровский, Браиловский, Берлацкий, Венгерова, Вертинский, кн. Волконский, Винклер, Вышнеградский, Гартман (де Хартман), Гарбузова, Глазунов, Гречанинов, Гришин, Горовиц, Гунст, Добровейн, Дукельский, Жаров, Зилоти, Ильин, Катуар, Кедровы (вокальный квартет), Ковалев, Константинов, Кошиц, Кузнецова, Купер, Куренко, Кусевицкий, Литвин, Липковская, Лурье, Лямин, Ляцкий, Малько, Маркевич, Метнер, Мильштейн, Монфред, Обухов, Плевницкая, Питоев, Поль, Померанцев, Поплавский, Прокофьев, Пятигорский, Рахманинов, Сабанеев, Саминский, Слободская, Славина, Спасский, Стравинский, Сувчинский, Хейфец, Цимбалист, А.Черепнин, Н.Черепнин, Чесноков, Шляпин, Шиллингер, Штример, Шлёцер, Энгель, Эльман...

Это – лишь часть тех, чьи имена значились на обложках нот, на театральных и концертных афишах и программах, в газетах и журналах. Увы, ныне в мире (в России в том числе) мало кто сможет сказать хоть несколько слов о большинстве – за исключением всемирно прославленных – названных персон.

В связи с объемом главы мы вынуждены отказаться от рассмотрения, даже краткого, творчества и деятельности таких гигантов, как Стравинский и Прокофьев, литература о которых и документы которых известны достаточно хорошо.

К концу XIX века в России период «ученичества» у Запада закончился. Имманентные процессы шли параллельно, и с известной долей условности можно говорить о двух типах композиторов: традиционалистах и новаторах. При этом будем иметь в виду, что на знамени искусства XX века было – «новое», и новое это в значительной степени относилось

непосредственно к языку искусства. Мы говорим о тенденциях, типологии, но и в фигурах великих усматривается эта же антигега. В последнее десятилетие перед переворотом в России это были Рахманинов и Скрябин. Русская эмиграция отражает этот процесс в соответствии с национальными традициями, но и впитывая музыку окружающей среды.

Сохраняя в одних случаях более, в других менее тесные связи между собой, выходяцы из России вступали в контакты, завязывали дружеские и творческие связи с представителями других стран, других культур. Париж – многоголосая столица, говорившая на многих языках, – апеллировал к таким связям и группировкам как нельзя более. Назовем в качестве примера из области музыки содружество, получившее название «Эколь де Пари» (Ecole de Paris). Это не была школа в собственном смысле, а содружество близких друзей-музыкантов; в 20-х годах в неё входили чех Мартину, румын Михаловичи, поляк Тансман, венгр Харшаньи. Тесно примыкали к ним франкошвейцарец Онеггер, швейцарец Бек. Некоторые источники склонны рассматривать группу расширительно, включая в неё ещё многих музыкантов разных национальностей. И вот интересное признание русского – Александра Черепнина: «...Париж примечателен тем, что художник или композитор, приходящий сюда из любой страны, не нивелируется, а, наоборот, нередко укрепляется в чём-то главном, эстетических связывающем его с родиной. Да, парижский художественный климат помогал думать на своём языке, поощрял стремление к самобытности, национальному своеобразию»<sup>4</sup>.

\* \* \*

Значительная – притом, за исключением Стравинского и Прокофьева – наиболее заметная и известная часть русского композиторского «корпуса» за рубежом не только сформировалась при жизни Чайковского, Римского-Корсакова, Танее-

ва, 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; не оставаясь вовсе глухими к протекавшему рядом с ними художественному процессу, не могли и не хотели стать его участниками. Назовем их традиционалистами. На чужбине их творческая продукция означала сохранение традиции как одного из слагаемых национальной самоидентификации. В принципе так же обстояло и с великим Рахманиновым.

В исторической перспективе (ретроспективе) наследие Рахманинова в целом принадлежит эпохе русской классики, а имя его естественно следует за именами Чайковского, Танеева, рядом с именем Александра Глазунова. Последний, «время» которого, несомненно, 1890–1900-е годы, в короткий период эмиграции (1928–1936) создал Концерт-балладу для виолончели и концерт для саксофона с оркестром, квартет, сочинения для фортепиано и для органа, романсы, духовную музыку. Крайнюю правую позицию занимал, пожалуй, Николай Метнер. Об этом говорит и его музыкальное творчество, и, ещё более категорично, его книга «Муза и мода» (Париж, 1935). Что же до музыки Метнера в эмиграции, то, сохранив «классико-романтический облик», особым образом сочетаемые русско-немецкие традиции, она стала более сложной в гармоническом, ритмическом отношениях, письмо стало еще более «графичным», происходила естественная эволюция в рамках сложившегося ранее стиля.

У Метнера была своя большая аудитория почитателей, ведь композитор и пианист он был выдающийся. Вот размышле-

ния о музыке Метнера в преддверии его концерта в Париже, написанные музыкальным писателем и религиозным философом И.А.Ильным: «Русскому Парижу предстоит большая радость: Метнер даёт свой концерт. Художник замечательный, несравненной силы и неисчерпаемой мудрости, мастер мелодии и ритма, самобытного «метнеровского» ритма и, прежде всего, больше всего Богосозерцания и русского мироощущения. (...) Дымом застланы наши горизонты. Подчас и солнца не видно. Но у него, в его келии всегда яркий, не иссякающий свет – свет большого искусства, совсем новой и совсем немодернистской музыки» (подчеркнуто нами – Л.К.)<sup>5</sup>.

Долгую жизнь – до середины 50-х, сначала во Франции, затем в США прожил в эмиграции Александр Тихонович Гречанинов (1864–1956). Как и другие представители его поколения, он оставался самим собою. Его зарубежное творчество обильно – выделяются Пятая симфония, камерно-инструментальные и вокальные сочинения; в них — даже в сфере церковной музыки – появляются некоторые новые черты. Но в целом его художественный облик оставался воплощением русского духа. Его 75-летию «Современные записки» посвятили такие строки: «Он глубочайшим образом национален, – ведь не вся же «русская душа» целиком укладывается в изломы Достоевского и экстазы Белого и Скрябина: есть и иной русский стиль, быть может, не менее, а более русский – стиль русской тихой природы, русской незлобivosti, русских скитов и монастырей, благостный и беззлобный, детски невинный и чистый... как наши воспоминания о прежде бывшей родине. На примере Гречанинова можно видеть, как исторически побеждает и «пребывает» в искусстве прежде всего то, что искренне и человечно...»<sup>6</sup>.

К плеяде известных и даже прославленных композиторов русского зарубежья принадлежит и Николай Николаевич Че-

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ»

репин (1873–1945). Знакомство парижан с его музыкой относится еще к 1909 году, когда под его управлением прошел первый дягилевский «Русский сезон»; его балет «Павильон Армиды» знаменовал целую эпоху в балетном театре, в содружестве «Мира искусства». Этот композитор в дореволюционные годы находился как бы на «левом фланге» русской музыки, продолжая позднего Римского-Корсакова, его учителя, и многое впитав от французского импрессионизма. В Петербургской консерватории он был любимым учителем Прокофьева. Его зарубежное творчество обильно представлено сочинениями разных жанров, как прежде освоенных – балеты и другая театральная музыка, романсы, духовно-музыкальные произведения – так и впервые привлечшей его творческий интерес: операми «Сват» (по пьесе А.Н.Островского) и «Ванька-ключник» (по Ф.Сологубу). Авторитет Н. Черепнина укреплялся его музыкально-педагогической, дирижерской, музыкально-общественной деятельностью. Один из организаторов, профессор и первый директор Русской консерватории в Париже, он был одним из центров притяжения музыкальных сил русской эмиграции. Его роль в музыкальной жизни русского зарубежья служит одним из доказательств тому, что наибольшее понимание и признание на Западе находило русское искусство, исходящее из «Серебряного века».

Но традиции поддерживались и многими менее (или совсем мало) известными композиторами; в сегодняшней России их имён не знает, вероятно, никто. Именно поэтому назовём хотя бы нескольких и обозначим области их творческой деятельности – прежде всего, композиторской, но не только.

И. Сухов – автор более чем двухсот вокальных произведений разных жанров – сказаний, былин, баллад, лирических романсов – на тексты русских классиков, творцов «Серебряного века» – Вл.Соловьёва, Блока, Вяч.Иванова, Брюсова,

Бальмонта, Ахматовой, Гумилева, русских поэтов «Парижской ноты» – Г.Иванова, И.Одоевцевой. Сухов руководил музыкальной частью Оперного класса Консерватории имени Рахманинова.

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... Этот ряд можно продолжить, переходя к музыкантам другого направления – условно говоря, новаторам.

Ученик Танеева Фома Александрович Гартман (Томас де Хартман) (1885–1956) был в тифлисские предэмиграционные годы учителем Александра Черепнина, что делает, возможно, неслучайными некоторые языковые переключки между сочинениями последнего и безусловно ему не известной музыкой ученика Танеева А.Станчинского (диатонизм, сложная полифоничность ткани). «Русские корни» есть и у других композиторов молодого (тогда) поколения, чья музыка звучала в период между двумя мировыми войнами. К ним относятся, к примеру, Николай Шамье, учившийся у Н.Соколова в Петербурге и В.Малишевского в Одессе, автор симфонической поэмы «Жуазель», фортепианных пьес и других произведений; Иосиф Штример (1881–1962), прошедший курс в Петербургской консерватории в классах В.Калафати, А.Лядова, М.Штейнберга, Н.Черепнина, затем занимавшийся в Германии дирижированием под руководством А. Никиша (его камерно-инструментальные ансамбли, пьесы для органа, арфы, виолончели, романсы выходили не только в «русском» издательстве Бесселя, но и у Ледюка, Лероля и других); Аркадий Требинский, начавший занятия в Киеве, затем продолживший их в Берлинской консерватории, а завершивший композиторское образование под руководством Р.Ленорман; Требинский был плодовитым автором, в его сочинениях критики находили черты сходства с

Прокофьевым. Во многом аналогичным был профессиональный путь А.Монфреда, который учился у Ф. Блуменфельда (фортепиано) и у М. Штейнберга по композиции в Петрограде; в его сочинениях рецензенты отмечали интерес к «синкопированной негритянской музыке». Другое малоизвестное имя – Я.Берлацкий, один из самых молодых (р. 1908). В детстве Берлацкий занимался у русских музыкантов в Харбине, затем в Париже у Л.Сабанеева; известность получили его балет «Лазурная ночь» («Blue Night», пост. в Нью-Йорке), сюита для фортепиано «Детские сцены», романсы и др.

К этому же поколению принадлежал и Николай Набоков (1903–1978). Его имя стало известно сравнительно рано: в 1928 году у Дягилева была поставлена оратория-балет «Ода» (по Ломоносову, русскому поэту XVIII века). Багаж его знаний и умений, полученных у разных мастеров в разных учебных заведениях, был к этому времени весьма велик: начал у тяготевшего к языковому новаторству у В.Рибикова в Ялте, занимался затем в Штуттгарте, Страсбурге, три года в Берлине у Ф.Бузони, наконец, в Париже, в Сорбонне (свою большую мемуарную книгу он символически назвал «Багаж»)⁷. Он проявил себя как блестящий организатор музыкальной жизни, работая (после Второй мировой войны) в ЮНЕСКО, организуя фестивали в разных странах и городах. Среди опер, симфоний, камерных ансамблей выделяется несколько балетов. Дружба, окрашенная едва ли не преклонением, со Стравинским... Но вот признание: «Я, боюсь, оставался и всегда останусь верным «тональной» традиции русской музыки и совершенно неспособным, не предавая своей русской души, принимать и воспроизводить [...] умение Стравинского обновляться и возрождаться...» (с. 219). И в другом месте: «Я не принадлежу ни к какой эстетической идеологии, и мне кажется, что то, что исходит из моего сердца и моего духа, звучит по-русски» (с. 7).

Юрий Померанцев (1878–1934) – композитор, дирижер, педагог, один из самых близких учеников Танеева, которому старший музыкант посвятил свое струнное Трио E-dur. В трёхтомном издании Дневников Танеева (публикация, редакция и комментарии автора этой статьи) Юша (Юрий) упоминается около двухсот раз, – больше чем Скрябин, чем Римский-Корсаков. В течение десяти лет был дирижёром балетов в Московском Большом театре (на этой сцене шёл и его собственный балет «Волшебные грезы»). Он также автор оперы «Покрывало Беатриче», фортепианных пьес, романсов. Интерес представляют его воспоминания о Танееве. Как пианист он окончил консерваторию по классу Скрябина, а затем три года занимался дирижированием в Берлине под руководством А.Никиши. В эмиграции, в числе прочих творческих занятий, выступал в концертах совместно с Метнером.

И, наконец, ещё одно забытое имя: Владимир Поль (1875–1962). Трудно перечислить занятия, даже профессии (живописец, ученик Н.Ге) этого музыканта: пианист, композитор, театральный деятель, педагог, организатор музыкальной жизни, ансамблист (громадного художественного значения выступления с женой – певицей А.Ян-Рубан в репертуаре от русских народных песен и романсов XVIII–XIX веков до французских импрессионистов и собственных вокальных пьес, а также в ансамбле с Ниной Кошиц, любимицей Рахманинова). В знаменитой, неоднократно изданной в Париже, Москве (последнее издание – 2000) книге Сергея Маковского «На Парнасе Серебряного века» Владимир Поль – единственный музыкант, которому посвящена отдельная глава. Здесь мы находим летопись жизни этого «незаметного» музыканта: рождение в Париже, куда его молодой отец с семьёй поехал защищать диссертацию в Сорбонне, возвращение в Москву, затем жизнь в Киеве, блестящее окончание Киевской консерватории в качестве пианиста у

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ»

В. Пухальского, и после переезда в Крым из-за болезни лёгких — в течение многих лет — покровительств Ц. Кюи. Одобрение последним романсов Поля, вскоре, как и другие пьесы, вышедших в издательстве Юргенсона... Поль бывал у Льва Толстого в Ясной Поляне. Интересный — уже в Москве — эпизод музыкального руководства постановкой А. Таирова при открытии Камерного театра драмы «Сакунтала», причем подлинные индусские мотивы молодой композитор записал от индусского философа и проповедника Инаят-Хана, приглашённого Таировым в Москву. Маковский характеризует музыкальную часть спектакля как «тончайшую удачу модернизма». Вполне закономерной представляется близкая связь Поля с группой участников журнала «Аполлон», «Мира искусства». Затем, как у тысяч и тысяч других, одиссея эмиграции... В Париже деятельность Поля становится особенно разносторонней и активной: сочинение, выступления в концертах, работа в газете «Возрождение» и других печатных органах. Он стал одним из основателей, профессором и одним из директоров Русской консерватории имени Рахманинова, а после смерти последнего занял его место Почётного директора. Работа и в Русском музыкальном обществе, и в издательстве М.П.Беляева. Был одним из организаторов «Дней русской культуры», о котором скажем далее...

До сих пор речь шла о музыкантах, о композиторах, которых мы с известной мерой условности назвали традиционалистами. Но не менее, — если не более — важно кратко охарактеризовать наследие новаторов, его истоки, его разнообразие, его судьбу. И здесь показалось интересным учесть суждения чилийского музыковеда Хуана Алльенде-Блен, живущего издавна в Европе, в частности, в Париже, высказанные в его статье «Русская музыка 1910–1930 годах — открытие звукового мира»<sup>8</sup>.

В числе создателей «звуковых миров» автор называет Артура Лурье (1891–1966), Ивана Вышнеградского (1893–1979), Николая Обухова (1892–1954). Мы коротко скажем о каждом из них, присоединив также Александра Черепнина (1899–1977).

Интересно начало статьи Алльенде-Блен, посвященное Александру Скрябину, в котором справедливо усматривается исток философско-эстетических и музыкально-языковых исканий и обретений младшего поколения композиторов-эмигрантов (и не только эмигрантов — но также и оставшихся в Советском Союзе Николая Рославца, Александра Мосолова или Сергея Протопопова, чьё творчество в этом направлении было пресечено, и не только русских, но и французских авторов). Имена «русских авангардистов» сближались с именем Скрябина неизменно. Уже в сравнительно недавнее время, откликаясь на смерть И.А.Вышнеградского, знаток музыкальной эмиграции, сын воспитанника Петербургской и профессора Русской консерватории в Париже — Андре Лишке, хорошо знавший композитора в последние годы его жизни, вспоминает: «Вышнеградский утверждал (...), что из всех композиторов начала XX века Скрябин внес наибольший вклад в развитие музыкального языка, а также в развитие творческого сознания композитора. Скрябина Вышнеградский противопоставлял Шёнбергу, новаторство которого он не оспаривал, но считал его исходящим из отрицательного, разрушительного начала». Важно, что и критики и младшие композиторы, расширяя «поле» русской традиции, осознавали себя наследниками русского композитора XX века, причем не только с точки зрения языка музыки, но и философии музыки, размышлений, близких «Всеединству» выдающегося религиозного философа Владимира Соловьева, о космосе, Мистерии. Ряд музыкальных писателей — Б.Шлёцер (Б.Шлёзер) А.Лурье, И.Ильин и др. — находят следы

влияния этой линии русской музыки у видных французских композиторов (О. Мессиа́н, К. Балли́ф и др.). Возвращаясь к Вышнеградскому, заметим, что его ключевое и «рифмующееся» со скрябинскими философско-эстетическими идеями слово-понятие – «Pansonorité»<sup>10</sup>. Названия крупных сочинений Вышнеградского, охарактеризовать которые в формате статьи немыслимо, – «День Бытия», «Вечно чужой».

Интересно привести отрывок из неопубликованного письма Вышнеградского Александру Черепнину, относящегося к 1968 году, в котором речь идёт о завершении создававшегося в течение многих лет крупного произведения, название которого в переводе с французского – «Вечно посторонний» (можно перевести и как «Вечный иностранец», и как «Вечно чужой») – музыкально-сценического действия для четырех фортепиано, ударных, хора и солистов, на собственных слова, с использованием микрохроматической техники (от 1/3 до 1/12 тона): «Я начал писать эту вещь много лет тому назад и с тех пор спорадически работал над ней... самое главное впереди, т.к. ни Пролог, ни Эпилог ещё не написаны, хотя отчасти и начаты. Заданье очень трудное, т.к. я мыслю эту музыку... как *абсолютную*... Могу прибавить только (и это важная подробность), что действие происходит в России и что вся *ambiance* русская. То же самое могу сказать про моё другое сценическое произведение (их у меня всего 2): Хореографический акт... который включает также текст моего сочинения (поётся хором и солистами «в оркестре») и который посвящён русскому народу... Я в нём выражаю мою веру в русский народ и в его великое духовное предназначение.

...Революцию, по которой я иду, я чувствую как укоренённую в гармонической революции Скрябина, впервые уничтожившего дуализм – противоположность лада и гармонии, и абсолютно чуждую

шёнберговской линии, которая, по-моему, нигде не ведёт (т.е. в тупик)»<sup>11</sup>.

Николай Обухов, создатель 12-тоновой гармонии, начал разрабатывать её ещё до эмиграции. Его система устанавливает равноправие всех звуков хроматической гаммы, что даёт исследователям основания сопоставлять её с шёнберговской, от которой она на самом деле весьма далека. Художественно-духовный опыт русской философии начала века, прежде всего концепций Вл.Соловьёва, глубокая религиозность самого композитора отразились в «Книге жизни» – оратории, оставшейся незавершённой, рукопись которой оказалась трагическим образом утраченной; отдельные её части исполнялись в Париже в 1925 и 1926 годах под управлением С.Кусевицкого в Гранд Опера и, в исполнении автора, в кружках и салонах (в частности, в теософском обществе). Обухов, как и Вышнеградский, опубликовал теоретический труд («Трактат о тональной, атональной и тотальной гармонии»).

Свой индивидуальный путь к собственному языку нашёл Александр Черепнин: он вытекает из биографии, но вектор – тот же. В юные годы, живя в Тифлисе, музыкант напитался духом Азии, хотя в текстах его рубежа 1920-х слово это ещё не встречается. Грузия, ненадолго ставшая самостоятельной республикой, не могла не восприниматься – хотя бы по культурной традиции – как прилегающая России. Но осознание самой России как евразийской страны, несомненно, укреплялось «за хребтом Кавказа». Кавказские впечатления, музыкальные прежде всего, откликнутся и в темах, и в сюжетах позднейших сочинений композитора («Шота Руставели», «Грузинская рапсодия»), и в формировании музыкального языка. «Грузинская рапсодия» с использованной в ней народной песней, отсылает к традиции русского музыкального ориентализма: воспроизведением звучания народных жанров – лезгинкой, – ритмикой, орнаментикой, ладовой окрашенностью; у же

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ»

здесь использован «черепнинский 9-ступенный лад» с его увеличенными секундами. Уже в эти годы младший Черепнин ощутил себя принадлежащим самому большому материке планеты и России как самой большой ее части – Европе и Азии одновременно. Тема евразийства спустя годы будет акцентироваться композитором в связи с оперой «Свадьба Зобеиды».

Чтобы завершить разговор о новаторах-создателях систем композиции, назовем до последнего времени практически неизвестного в России Иосифа Шиллингера (1895–1943), получившего музыкальное образование в Харькове и Петрограде, – композитора, теоретика, математика, в 1929 году уехавшего в США, сотрудничавшего там с Львом Терменом и написавшим, среди многих других произведений, пьесы для электромузыкального инструмента, известного у нас под названием «Терменвокс». Он также создал систему композиции (опубликована после смерти автора) и труд увидевший свет еще годом позже<sup>12</sup>.

В числе русских новаторов, оказавшихся за рубежом, рядом с уже упомянутыми именами «раннего русского авангарда» 1910–1920-х годов – Обухова, Вышнеградского, Рославца (последний остался в России и вскоре его авангардные искания были прекращены; он «замолк» до такой степени, что на Западе его даже считали умершим), – наряду с ними обычно называют А.Лурье. В единственной книге об этом музыканте, принадлежащей немецкому исследователю, в заголовке вынесено слово «футуризм»<sup>13</sup>. Действительно, Лурье был тесно связан с русскими футуристами – поэтами, художниками: В.Хлебниковым, В.Маяковским, А.Крученых, В.Татлиным и другими; свои ранние фортепианные пьесы он посвятил П.Пикассо. Его сочинениями восторгался глава итальянских футуристов Ф.Маринетти. Он пробаловал разные техники письма, в том числе четвертитоновую (и обобщал это в тексте 1915 года «К музыке

высшего хроматизма»). Он был ориентирован на поэтику и лексику позднего Скрябина, но также и французских импрессионистов, высоко ценил А. Шёнберга, приехавшего в Петербург в 1912 году (в своих исканиях Лурье и сам близко подошел, на основе атональности, к 12-тоновости, но не сделал додекафонию принципом композиции). Как и многие другие художники и иные представители русской интеллигенции, Лурье тяготел к «левым» и приветствовал октябрьский переворот. В его творчестве это оставил след в виде пьесы «Наш марш», а в биографии следующим неординарным событием: А.Луначарский, – «народный комиссар», т.е. министр по делам культуры и искусства, – назначил Лурье своим заместителем по музыкальным вопросам. Тем более громко прозвучало невозвращение разочаровавшегося к этому времени в советской действительности Лурье из заграничной командировки в Берлин. Шел 1922 год. Здесь, в Берлине, завязались его многие годы длившаяся дружба со Стравинским, – дружба, окончившаяся постепенным, но радикальным, навсегда разрывом. Но это было уже потом, в Париже, где оба музыканта жили почти десятилетие – вплоть до Второй мировой. В Берлине Лурье сблизился также с Бузони, с Варезом, Хиндемитом, и эти дружбы предопределили неоклассическую линию его творчества.

В Париже Лурье написал много важных («показательных») в рамках этого этапа его творчества произведений: Литургическую сонату, Духовный концерт и др., что было связано со всё более глубоким погружением в мир католицизма (он крестился ещё до Первой мировой войны). В эти годы зародилась и становилась всё теснее – до самой смерти – близость с главой неотолизма Жаком Маритеном, кружком Н.Бердяева. Эмигрировав в 1941 году в США, существуя очень трудно в материальном отношении – при поддержке С.Кусевицкого (едва ли не только), – Лурье последние годы жил в доме Раисы

Маритен, завещавшей ему это маритеновское обиталище в Принстоне, а также ежемесячную пенсию. Чтобы закончить краткий обзор парижского периода, отметим создание Первой симфонии («Диалектической»), а также оперы «Пир во время чумы» по Пушкину.

В парижские годы активно развилась литературно-критическая деятельность Лурье. Он был постоянным парижским корреспондентом русскоязычных периодических изданий – «Вёрсты», «Евразия». Последнее особенно важно. Это было не только название еженедельника (где, кстати, Лурье был не только автором, но и членом редколлегии), но и достаточно влиятельного в среде русской эмиграции духовно-политического направления. Здесь встаёт уже упомянутое имя Петра Сувчинского – критика, публициста, политического деятеля, главного редактора «Евразии».

Это течение мысли и общественной жизни увлекло и многих музыкантов. И.Вишневецкий, первый в русской литературе посвятивший этой теме книгу, опубликовал в ней статьи и материалы А.Лурье, П.Сувчинского, И.Стравинского, С.Прокофьева, И.Маркевича<sup>14</sup>. Количественно первое место занимают тексты Лурье; с ними так или иначе интересующийся читатель может познакомиться — по этой ли книге, или по периодике, или по выпущенной в Париже в год смерти автора книге, где собраны наиболее крупные его статьи<sup>15</sup>. Но вот его же интимное — т.е. взятое из дневника, неопубликованного пока: «8 марта 1949 года. Ночью читал Хлебникова. Нахлынули на меня юношеские воспоминания, и повеяло опять ветром из Азии. Как я любил этот ветер в былые годы! Всё европейское во мне – мёртвое, упадническое, раздвоенное, распад, сомнения, скептицизм и безволие, как у всех. Всё азиатское – живое, подлинно жизненное, весёлое и светлое. Какое странное видение: Христос в Азии!»

Эти строки написаны в период создания оперы, опять по Пушкину, «Арап Петра Великого». И многое в этой опере отсылает к Серебряному веку – и Хлебников, и цитированный там же Мандельштам... В упоминавшейся книге И.Вишневецкого читаем: «Евразийство было вызвано к жизни опытом революции и Гражданской войны (и особенно поражения сил, не симпатизировавших коммунизму)...» (с. 36). «Красный Князь» Д.Святополк-Мирский, а также муж М.Цветаевой С.Эфрон в конце концов вернулись в СССР и сгинули в ГУЛАГе. Из ещё не названных музыкантов необходимо упомянуть Владимира Дукельского (Вернон Дюк).

Из многих аспектов и позиций евразийства выделим одну из главных: поиски русскими национального самосознания (это ясно видно, в частности, в письмах Лурье к Стравинскому) второй половины 1920-х годов.

И ещё одно признание, принадлежащее Александру Черепнину, не связанному с евразийским движением организационно, но размышлявшему во многих отношениях сходно: «Будучи русским по происхождению и воспитанию, я много размышлял о русской музыке, о русских людях, о русском мирозерцании и о русской миссии в искусстве. Это привело меня к увлечению «евразийской» теорией генезиса русской нации (...) Россия, таким образом, столь же европейская страна, сколь и азиатская (...) Россия всегда имеет что сказать Востоку – и всегда готова что-то воспринять от Запада»<sup>16</sup>. А. Черепнин имел особо веские основания для своих умозаключений: несколько лет он жил и работал на Дальнем Востоке – Японии, особенно Китае. Он работал с местным фольклором, он прививал своим ученикам-композиторам желание и умение говорить на их языке. Но так далеко и необязательно было ездить: ведь у России был свой Восток – Кавказ, а позже и Туркестан.

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ»

\* \* \*

Говоря о Евразийстве – как движении мысли и отчасти политики – можно убедиться, что одной из важнейших проблем, вставших перед русскими композиторами Зарубежья, стала проблема национальной самоидентификации. Она была важна не только с позиций творческого самосознания, но и для «предъявления» себя в качестве именно русских авторов и тем самым привлечения к себе внимания, выделения себя. Это также едва ли не важнейшая проблема для исследователя, решение которой сегодня возможно лишь в первом приближении. Каковы же были пути, способы, условия, предпосылки, позволившие композиторам (проблемы музыкального исполнительства несколько иные и требуют специального подхода) оставаться русскими за рубежами России?

Естественно, важнейшим оставался язык, не только носителями, но и хранителями которого они были, – не только те, кто уехал в зрелом возрасте, но и покинувшие родину в юности. Эпистолярный, дневники, другие доступные документы писаны языком не обязательно литературно-выразительным, – этого не приходится ждать от любого пишущего, – но ясным, правильным, не загрязнённым канцеляризмами и штампами и, главное, сохраняющим многое совершенно ушедшее из советского обихода. Но при этом с годами проникают и своего рода транслитерационные словечки, – неизбежное следствие жизни в инонациональной среде. «Знаковое» явление в этой области – хор Гречанинова на знаменитый прозаический текст Тургенева «Русский язык», созданный в 1933 году к 50-летию со дня смерти писателя и тогда же исполненный в Праге.

Следующим, и тоже важнейшим обстоятельством, оставались **тексты и сюжеты** вокальных и сценических произведений. Естественно, те авторы, которые начинали ещё в России, продолжали черпать импульсы в отечественной истории и

литературе. Приводимые далее примеры – лишь пунктирная линия, даже не малая толика созданного. Названные выше оперы Н.Черепнина написаны на сюжеты из русской литературы (а оркестровка оперы Соколовского «Мельник – колдун, обманщик и сват», прозвучавшая в Париже в 1929, – вероятно, первое знакомство зарубежной публики с русской оперой XVIII века), он осуществил также редакцию «Сорочинской ярмарки» Мусоргского (пост. в Монте-Карло, 1922, затем на многих оперных сценах), создал «Хождение Богородицы по мукам» (Легенда о сошествии Божией Матери во ад) – вероятно, лучшее своё зарубежное сочинение на тексты, им самим отобранные из памятников древнерусской отречённой литературы (1934, исполнена несколькими годами позже в концертах К.Падлу). Ещё один интересный замысел – «Час воли Божией» по легенде Лескова – обсуждался Черепниным с Бельским – либреттистом («Китежа», близким Римскому-Корсакову либреттером, который жил теперь в Белграде и служил счетоводом, едва сводя концы с концами; интересные письма Бельского, сохранившиеся в архиве Черепнина, показывают возможность продолжения линии «Китежа» в русской музыке, – возможность, оставшуюся неосуществлённой).

Александр Черепнин дважды обращался к творчеству Леонида Андреева: опера «Оль-Оль» (в 20-е годы с успехом шла в Веймаре, Белграде, Нью-Йорке) и балет «Бездна» (1953, пост. 1969, Нюрнберг). Попутно выскажем предположение, что в Андрееве композитора могли привлечь черты, близкие экспрессионизму, ибо чертами этого стиля отмечена его опера «Свадьба Зобеиды» по Х.фон Хофмансталу (1930, пост. в Вене в 1933); было бы интересно сопоставить её с почти тогда же созданной и сразу подвергнутой остракизму «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича. Русскими были сюжеты некоторых балетов младшего Че-

репинна – «Трепак», «Стенька Разин» и другие. И, разумеется, его вокальные произведения также были связаны с отечественной словесностью. «Двенадцать» на стихи Блока (1945) для чтеца и малого оркестра поставил почти три десятилетия спустя Г.Рожественский на сцене Московского Камерного музыкального театра. А Черепнин досочинил и оркестровал «Женитьбу» Мусоргского.

Артур Лурье, в России опубликовавший пьесы на стихи Пушкина, Маяковского, Кузмина, Ахматовой, остался верен этим авторам (интимный друг Ахматовой в России, одно из последних своих сочинений создал на фрагмент ее «Поэмы без героя»). Две его оперы на сюжеты Пушкина (концертная сюита, созданная автором на материале «Арапа Петра Великого» в 1961 году, тогда же была сыграна в Сен-Луи под управлением Л.Стоковско-го). Некоторые интересные детали, касающиеся этого произведения и отсылающие к «Серебряному веку» – в неопубликованных дневниках. 14 января 1949: «Вечером у Добужинского. Говорил с ним о проекте оперы: Арап Петра Великого. Ему очень понравилась мысль, предлагает вместе попробовать сочинить либретто». 17 января С.Кусевицкий сообщил Лурье о намерении заказать ему сочинение. «Предполагалось дать заказ на симфоническое произведение, я попросил оперу и предложил «Арапа». Он сейчас же согласился». Хотя постановка намечалась в сезоне 1950/51, сочинение затянулось, и 18 марта 1952 читаем: «Для Эпидога Арапа чудесные стихи Мандельштама! Мысль об этом пришла вчера вечером как откровение, как будто бы он сам мне подсказал. В этих строках синтез всей оперы. Та же тема, что и мы прорабатываем во всём либретто. Его стихи звучат чуть ли не сильнее, чем всё нами взятое в лучшем из русской лирики. Должно стать памятью нашей дружбы в юные годы, в те баснословные года...». Опера до сих пор ждёт постановки.

Но и композиторы, совсем детьми или подростками покинувшие Россию, не отрывались от русских тем, сюжетов, текстов. Н.Набоков спустя 20 лет после балета-оратории «Ода» по Ломоносову создал элегию «Возвращение Пушкина», оперу «Смерть Распутина», Пять поэм для голоса с оркестром на стихи Ахматовой, Четыре поэмы на стихи Пастернака из «Доктора Живаго»... В.Дукельский взял для своей оперы сюжет «Барышни-крестьянки» Пушкина. Романсы на стихи Блока и Ахматовой писал И.Константинов, родом из Одессы, учившийся уже в эмиграции по классу фортепиано у Э.Петри в Берлине и А.Корто в Париже, а по композиции у Л.Леви и Ф.Гартмана; он был также автором балетов, симфонических и камерно-инструментальных сочинений. Одно из сочинений Шиллингера отсылает – во всяком случае, по названию – к русской теме: «Северная русская симфония для аккордеона с оркестром» (1931). Не будет удивительным, если в этой симфонии обнаружится присутствие русского музыкального тематизма, в том числе фольклорного. Это – тоже одно из свойств, один из признаков русской зарубежной музыки, причём не только композиторов старшего поколения. У Владимира Дукельского находим «Вариации на старинную русскую песню для гобоя и струнного оркестра» (1955), и подобным примерам несть числа. В этом отношении особый интерес представляют сочинения и архив Александра Черепнина.

\* \* \*

Творчеством композиторов, которое мы коротко обрисовали на предыдущих страницах статьи, разумеется, не исчерпывалась музыкальная культура русского Зарубежья. Это «слово о музыке», к чему сейчас перейдём, это театральная и концертная жизнь, музыкальное образование и многое другое, о чём поневоле придётся говорить кратко, а что-то опускать вовсе.

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ»

«Слово о музыке» играло большую роль в зарубежье, и эта позиция должна быть отмечена особо. Русская периодика в странах рассеяния поражает и количественно, и качественно. Количественная сторона объясняется всё той же потребностью объединения и самосознания, качественная – обилием высококлассных писателей, журналистов, театроведов, музыковедов, учёных-популяризаторов и т.д., и т.п., а всё вместе – масштабами культурной эмиграции.

В каталоге русской периодики только за март 1917–1940 значится 1117 газет, журналов, альманахов, бюллетеней, еженедельников, периодических сборников, трудов разных обществ, календарей и др. Некоторые из них вышли в свет всего несколько раз, но очень многие выходили стабильно в течение лет и даже десятилетий. География – от Лемноса до Роттердама, от Кишинёва до Брюсселя, от Галлиполи до Стокгольма, от Львова до Гельсингфорса... Что же касается мест массового проживания русских – Париж, Берлин, Прага, София, Рига, Варшава и т.п., то здесь изданий выходило одновременно множество.

Специальных музыкальных было, естественно, немного (например, «Музыка: Ежемесячный журнал», ред. А.Гурвич, 1923 – ?, Берлин); больше – смешанных музыкально-театральных. Но, что самое важное, музыке неизменно уделялось важное место в ежедневных, самых популярных газетах. Недавно вышел большой сборник статей художественного критика А.Бенуа, опубликованных в парижских «Последних новостях» в 1930–1936 годах<sup>17</sup>. Назовём также выпущенную Институтом славянских исследований в Париже библиографию статей и рецензий князя С.М.Волконского за 1924–1936 годы – свыше 1200 статей, среди которых не только постоянная оценка драматического и балетного театра Дягилева – десятки!), не только рецензии на спектакли русской оперы (тоже – десятки), но и отдельные

статьи о певцах Н.Кошиц, Н.Плевицкой, А.Ян-Рубан, М.Кремер, М.Куренко, конечно же, о Шаляпине, о квартете Б.Каменского, симфонических концертах, отдельных тематических вечерах (памяти Глинки, к 50-летию Глазунова) и многих других<sup>18</sup>. Не забудем, что князь Волконский, на рубеже XIX–XX веков директор Императорских театров, театральный критик, идеолог и практик ритмической гимнастики, – в Париже стал профессором и одно время директором Русской консерватории.

По отношению к музыкальным критикам такая библиографическая работа ещё только предстоит. Нет сомнения, что знакомство с многочисленными статьями Л.Сабанеева, Б.Шлёцера, В.Поля, В.Вальтера, П.Сувчинского, многих других поможет не только узнать летопись музыкального искусства, но и понять его существенные процессы и тенденции. Замечательное собрание газетных вырезок по музыкальному искусству (аналогичные альбомы есть и по театру, по литературе) находится в фонде Союза ревнителей чистоты русского языка (Белград)<sup>19</sup>. Блестяще писали о музыке А.Амфитеатров и В.Пастухов («Сегодня», Рига), Г.Ловцкий («Руль», Берлин), В.Светлов и М.Львов («Возрождение», «Россия и Славянство», Париж), десятки других авторов. Огромен в них удельный вес материалов о русской классической музыке и её корифеях. Сохранить, не дать забыть – пафос многих текстов.

Статьи о русской музыке, классической и современной, постоянно появлялись на страницах не только русскоязычной, но и немецкой, французской, австрийской, американской прессы. Например, огромное внимание уделял нашей музыкальной классике журнал «La revue musicale» – основной музыкальный орган той эпохи. Большие статьи о Бородине, Мусоргском (в том числе редакциях «Бориса Годунова»), Скрябине писали не только постоянный сотрудник этого жур-

нала Б.Ф.Шлёцер (Б.де Шлезер) – близкий Скрябину музыкант, брат его жены, автор вышедшей за рубежом монографии об этом композиторе, – но и французские авторы. Даже воспоминаниям князя С.М. Волконского об опере в Санкт-Петербурге нашлось здесь место (1923, № 5, с. 148–160). В этом журнале редко встречается номер, где не было бы материала и о современной русской музыке, иногда – изредка – советской, но в подавляющем большинстве зарубежной.

\*\*\*

Важной областью музыкальной культуры, в которой значение миссии русского зарубежья особенно велико и, можно сказать, уникально, явилась музыка духовная, музыка русского православного Богослужения. Эта ветвь, совершенно пресеченная в СССР, продолжала давать плоды в изгнании. Церковная музыка, как и церковь вообще, объединяла русских людей, не давала распасться их духовной и культурной общности.

Композиторское творчество в сфере церковной музыки и пение в церкви (слово «исполнение» тут неуместно) – вот две проблемы, возникающие при рассмотрении этого раздела музыкальной культуры зарубежья. Церковное пение испокон веку, как и фольклор, передавалось из уст в уста: это именно устная традиция по существу, хотя, разумеется, имеются старые – рукописные и позднейшие – изданные нотные тексты. Сохранение и возвращение в новую Россию этой традиции – может быть, самая безусловная заслуга музыкантов, оказавшихся за пределами родины.

История русской церковной музыки развивалась весьма самобытно и не параллельно музыке светской, – уже хотя бы потому, что, как излишне напоминать, православная служба не допускает участия музыки инструментальной. И история эта сложилась таким образом, что именно 1890–1910-е годы ознаменовались

расцветом и великими духовно-художественными достижениями – Всеночным бдением Рахманинова, «Братским поминовением» Кастальского, циклами Гречанинова, П.Чеснокова, Н.Черепнина и другими шедеврами.

Появление этих – и многих других – произведений связано теснейшим образом с религиозно-нравственными исканиями эпохи «Серебряного века».

«Новое направление» русской церковной музыки (так обозначают школу, связанную с Московским Синодальным училищем церковного пения) осознавалось как вершина исторического процесса в русском зарубежье, например, в известных работах И.Гарднера. В популярнейшем издании «Вестник русского студенческого христианского движения» С.П.Орлов напечатал серию очерков «Церковная музыка в России», где, «схематически разделив на этапы» почти тысячелетний путь, пятым, последним пунктом утверждает: «От 1883 г. до 1917 г.: мощное развитие художественной церковной музыки, обретение своего собственного пути, возрождение и расцвет русского церковного пения»<sup>20</sup>. Из участников «Нового направления», крупных деятелей хорового искусства после 1917–1918 годов уехали из России, наряду с Рахманиновым, Гречаниновым, Н.Черепниным, также А.Чесноков, А.Архангельский и другие. Кастальский – глава Направления – церковную музыку, естественно, сочинять перестал. В 1925 году в письме П.Сувчинскому (тогда ещё в Берлин; конверт без московского штемпеля, видимо, отправлено с оказией) он сообщает о своей музыкальной жизни: «Нашу Московскую хоровую академию (бывшее Синодальное училище церковного пения. – Л.К.) закрыли и слили с Консерваторией под фирмой хорового отдела; но, кажется, и в таком виде она не удовлетворяет, хотя как-то ещё по-новому её расформировать... попытаюсь по мере сил, работаю и по композиторской части. Писал музыку и к

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ»

драмам по заказу: Стеньке Разину (Вас. Каменского), Лиру, Ганнеле; писал и всякие хоры по б[ольшей] ч[асти] с домробалаеачным аккомпанементом... Наконец состряпал «сельско-хозяйственную симфонию», где темы при своём появлении не только играются, но и поются певцом и певицей соло. (...) Прошлый год мне даже пришлось попробовать себя по балетной части в бенефис Рябцова на тему «8 девок, один я», вышло ничего себе...»<sup>21</sup>. Драматизм судьбы духовной музыки «синодальной школы» усугубился ещё и тем, что это достаточно трудные для исполнения партитуры, недоступные любительскому клиросу; ситуация эта долго занимала умы русских музыкантов, озбоченных сохранением культуры русского церковного пения.

Анализ репертуара зарубежных церковных хоров показывает, что основу его составляли сочинения более ранние и менее сложные; исключение составляли несколько наиболее крупных хоров (например, хор под управлением Н. Афонского пел целиком литургии Чайковского, Рахманинова, Гречанинова).

В.Евец, нынешний регент Александроневского собора в Париже, рассказал автору этой работы об исторической обусловленности репертуара, кратко сформулировав это так: «Пелось то, что люди привезли оттуда, из России». (Драматическая биография его отца, долгие годы до своей кончины в 1990 году регента этого же собора, могла бы стать предметом отдельного изложения). И по сей день это сочинения Архангельского, Ломакина, Херувимские Бортиянского, Задостойники Турчанинова и т.п. Петь Кастальского или Чеснокова небольшими и непрофессиональными составами трудно.

О насущных потребностях приходов и о ситуации в области хорового дела свидетельствует письмо из Праги на бланке «Нотное издательство и склад общестуденческого Русского хора «Архангельский» и «Русский очаг» от 29 августа

1928 года, сохранившееся в архиве Н.Черепнина: «Духовная литература не издается почти нигде и мы, русские хоры, меемся между собою нотами, писанными от руки. Переписка от руки очень дорога и не гарантирует от ошибок и искажений... В самых глухих углах земного шара создаются православные церкви, находятяся регенты. Хоры поют по нотам, написанным по памяти. Нам пишут: «Необходима полная Литургия и Всенощная обычного, как киевского, так и знаменного распева. Полное в том смысле, чтобы регент (в большинстве дилетант) из какого-нибудь глухого городишка по изданной партитуре мог не только разучить с хором правильно гармонизованные песнопения, но даже знать точно порядок их... Они должны быть проредактированы авторитетным лицом...»<sup>22</sup>. По ряду причин Н. Черепнин за эту работу не взялся.

Все же композиторское творчество в области духовной музыки в эмиграции не прекратилось. Прежде всего, должны быть названы имена Гречанинова, Н.Черепнина, Глазунова, Стравинского. Многие сочинения и обработки были созданы В.Ледковским, И.Лямыным, А.Жаворонковым, А.Филатьевым, А.Лабинским, Б.Кедровым-старшим, М.Ковалевским и другими. Отдельно надо сказать о М.Осоргине – одном из основателей Богословского института (1925) и первом регенте Сергиевского подворья (после его кончины уже много лет руководил этим хором его сын, Н.Осоргин). Хор Сергиевского подворья – мужской монастырский коллектив – обладает своим, сохраняющимся десятилетиями, стилем пения – сдержанно-суровым и одновременно необычайно выразительным. Сегодняшние церковные регенты крупных парижских хоров – как и Н.Осоргин, приняли свое служение из рук родителей: Н.Спасский, В.Евец; в этих случаях передача традиции особенно непосредственна и наглядна.

Но, как и в светской музыке, существование в инонациональной – иноконфес-

сиональной среде порождало проблемы. О них рассуждает, уже в 1953 году, В. Поль. В большой статье «О путях церковной музыки», напоминая общеизвестное – опору православного Богослужения на распеваемое Слово и недопущение музыкальных инструментов, – Поль пишет: «Это не мешало, однако, русским композиторам делать попытки ввести, на западный манер, в литургию орган и оркестр. Так, например, написана очень красивая по музыке «Демественная литургия» А.Т.Гречанинова и его же «Экуменическая месса»... Трудно указывать пути русской литургической композиции, но пока задача сводится к тому, чтобы подлинные старые церковные напевы не исчезли для слуха в нагромождении каких-то особых гармоний... По мнению Кастальского ... церковный композитор хорошо поступит, если будет основываться на обиходных напевах, подобно тому, как светские композиторы опер времени расцвета русской школы основывались на русской народной песне»<sup>23</sup>.

Упомянутые Полем произведения Гречанинова отмечены стремлением соединить попевки православной церкви и григорианские мелодии с текстом католической Литургии. В популярной парижской «Иллюстрированной России» (1937, № 627) – портрет Гречанинова и, под заголовком «Торжество русского искусства», сообщение: «Композитор Гречанинов, получивший 1 приз (5000 франков) на Международном конкурсе религиозной музыки за сочинение Торжественной Мессы для смешанного четырехголосного хора, с сопровождением органа».

В целом же к русскому церковному пению и его носителям более, чем к другим сферам музыкального искусства, могут быть отнесены слова Дм.Мережковского, сказанные в 1926 году: «Что такое эмиграция? Только ли путь с родины, изгнание? Нет, и возвращение, путь на родину. Наша эмиграция – наш путь в Рос-

сию. Мы... переселенцы из бывшей России в будущую»<sup>24</sup>.

\* \* \*

У истоков бытия русской музыкальной классики на Западе в XX веке стоял Сергей Дягилев. О его музыкально-театральном творчестве (а творческой была и его организаторско-антрепренерская деятельность) известно уже немало; мы же процитируем только отклик А.Бенуа о постановке «Бориса Годунова» в Париже (1908): «Настоящими героями дня явились не Шаляпин, не Смирнов, не хор и не Дягилев...: героями дня были Пушкин и Мусоргский, героем дня – всё русское искусство, вся Россия»<sup>25</sup>.

После 1918 года пропаганда русской классической 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, 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 исполнял, наряду с мировой классикой и современной западной музыкой, постоянно вновь написанные сочинения русских авторов: практически все Прокофьева, Первую симфонию («Диалектическую») А.Лурье (на протяжении следующих лет ее играли также

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ»

другие великие дирижеры – Стоковский, Мюнш, Фуртвенглер, Менгельберг), его же Вторую («Кормчую», наряду с Ансерме), сочинения А.Черепнина, конечно же и Стравинского, многое другое.

Всё же основу репертуара музыкантов русского зарубежья составляла отечественная классика. С потоком эмиграции она «выплеснулась» на оперные сцены и в концертные залы. Это была во многих случаях осознанная художественная задача. В рукописных мемуарах Э.Купера (при издании его воспоминаний даже в 1988 году оказалась сокращенная часть, касающаяся периода эмиграции!) отражена эта постоянная забота. Э.Купер, дирижер Императорских театров, затем Русских сезонов С.Дягилева («Борис Годунов» с Шаляпиным 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 Купер<sup>26</sup>. 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. Поздний шедевр композитора, «русский Парсифаль», проникнутый глубоким религиозным чувством, на советских сценах запрещенный, долго звучал 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, о которой нельзя не сказать хотя бы вкратце.

«Китеж», как и другие русские классические оперы, шел в огромном 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 качества 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. Процитируем одну из многочисленных рецензий: «Сказанием о невидимом граде Китеже и деве Февронии» («Русская частная опера») закончила цикл постановок текущего сезона (1928/29 – Л.К.). В целом это явилось подвигом большого значения. Мы, русские, наслаждались радужным видением былой и живой еще Руси. Перед нами прошла Русь языческая в «Снегурочке», Русь Киевская, былинная в «Князе Игоре», Русь сказочная в «Царе Салтане», и, наконец, Русь религиозно-мистическая в «Сказании о граде Китеже». Но и иностранцы также с явным восхищением оценили зрелище не знакомой еще им красоты, и спектакли русской оперы проходят при неизменных аншлагах<sup>27</sup>. Эта труппа была организована по инициативе и на средства М.К.Кузнецовой-Массне; в Маринском 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.Зда-

новский, Е.Садовень, Г.Поземковский, К.Запорожец, А.Мозжухин, А.Антонович, М.Куренко, М.Славина, Ф.Литвин и многие другие. Вершиной не только русско-зарубежного, но и мирового оперного искусства был Ф.Шаляпин; он выступал и у Кузнецовой-Массне, и в театрах многих стран.

В годы, когда советские музыканты, за исключением – лишь с конца 30-х – выездов на международные конкурсы, не гастролировали на Западе или выступали очень мало и редко – славу русской музыкально-исполнительской школы поддерживали и укрепляли артисты-эмигранты, 20-е были еще хронологически очень близки «золотому веку», и сравнения, оценки подкрепляют связь времен. В.Вальтер о концертах Н.Орлова: «Я не решаю прибегнуть к сравнению Николая Орлова с Антоном Рубинштейном, как это делают немецкие газеты. Кто когда-нибудь слышал и видел за инструментом А.Рубинштейна, тот сохранил на всю жизнь впечатление чего-то недостижимого, неповторимого. Но всё же игра Орлова напоминает именно Антона Рубинштейна в одном самом существенном качестве артиста: в одухотворенности игры, в её эмоциональной насыщенности»<sup>28</sup>. Перечислить выдающихся инструменталистов, выступавших с циклами концертов и отдельных вечерами, невозможно. Имена пианистов А.Боровского, В.Горовица, А.Браилловского, 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 обогащавших мировую концертную практику плодами русской исполнительской школы. Вокалисты постоянно давали сольные концерты в крупных престижных залах и в залах поменьше, и в помещениях разных обществ – как оперные певцы, так и камерные, – например, М.Оленина д'Альгейм

или А.Ян-Рубан. Просветительские традиции концертной жизни дореволюционной 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 Елисейских полей (около 2000 мест) девять концертов русской музыки, первый посвятив народной песне, второй – музыке доглинтинского периода и т.д., закончив Стравинским, Прокофьевым, Гнесиным и Н.Черепниним (первым в истории мирового исполнительского искусства осуществил цикл исторических концертов (фортепианной музыки) сначала в России, затем в США, как известно, Антон Рубинштейн).

Но сферой публичных исполнений отнюдь не исчерпывалось звучание русской музыки в странах пребывания. Благодаря 5-томной «Хронике...» под редакцией Л.А.Мнухина мы имеем представление о других – массовых – явлениях. Например, 4 мая 1930 года 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 всего 1920 рода – «четверги» «Русского артистического общества», «Музыкальные утра для русской молодежи» и бесконечное множество других, где звучала популярная русская классика от Глинки до Чайковского<sup>29</sup>.

Разрозненные и пока нам известные далеко не полностью факты бытия русской классики в разных странах, городах, дополнительно свидетельствуют о массовости этого явления. «Золотой петушок» силами «Студии русского театра» (возможно, любительской) при огромном наплыве публики (Гельсингфорс, 1933),

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ»

концерт Общества «Баян» памяти Римского-Корсакова (Рига, 1933), необычайно широко отмечавшийся юбилей Глинки (и отдельно – «Жизни за царя»), Мусоргского, Чайковского...

Было бы неправильно не упомянуть о русской песне на эстраде, о цыганах, баллаачных ансамблях и т.п. Здесь были свои «звезды»: знаменитая Н. Плевицкая, чья блестящая и трагическая судьба достаточно известна; Александр Вертинский (1889–1957), 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 «ширпотреб», – но и они, 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 и в храмах, и на концертной эстраде. Не пытайтесь 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 выходил «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 Александра

Андреевича Архангельского (1846–1924). Имя последнего было широко известно в России (которую он покинул незадолго до кончины) 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 хоровой культуры.

Прославлено было в эмиграции имя Николая Петровича Афонского (1894–1971), в прошлом воспитанника Киевской духовной академии. Наряду с работой церковного регента сначала в Германии, затем в Александро-Невском соборе в Париже, 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 Василия Федоровича Кибальчича (ок. 1880 – ок. 1965). 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 (1897–1985). Воспитанник Московского синодального училища церковного пения, бежавший из России в 1921 году после разгрома армии Врангеля, он, сначала на острове 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, из которой мы черпаем приводимые ниже материалы<sup>30</sup>. 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, ускользающая и меланхолическая, страстная и религиозная, предстала целиком»). Программы обычно состояли из трех отделений. В первом исполнялась церковная музыка Бортнянского, Ведела, 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 заливчатских казацких песнях, даже в присвисте и гиканье есть нечто молитвенное, – писала «Наша речь», Бухарест, 11 ноября 1928. – 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».

Еще одно общекультурное явление, имевшее огромное значение для консолидации сил русского зарубежья и неотрывное от музыки – 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 такую ее особенно ценят за границей»<sup>31</sup>. Естественно, русская музыка была неотъемлемой частью празднеств. Из состоявшихся в разные годы концертно-просветительных программ назовем лекцию князя С.М.Волконского «Пушкин и русская опера», музыкально богато иллюстрированную; концерт из «произведений русских композиторов, вдохновенных гениев Пушкина» (так в печатной программке) в зале Плейель (1937, большой юбилей), где известные артисты Русской оперы исполнили отрывки из опер Чайковского и Мусоргского, Квартет Кедрова – «Памятник» Гречанинова и «Три ключа» Н. Черепнина; во втором отделении этого концерта прозвучала «Сказка о рыбаке и рыбке», причем текст Пушкина читал писатель А.Ремизов, а музыкальные иллюстрации Н.Черепнина исполнил П.Ковалев; в завершение С.Лифарь исполнил им самим поставленный Танец витязя из «Руслана и Людмила»... Открывшиеся нам сведения о масштабах эмиграции, о миллионах россиян, рассеянных по миру, делают понятными и размах этих празднеств, и их значение как для аудитории, так и для самих творцов. Не случайно так обильна музыкальная

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ»

мемуаристика русского зарубежья – например, «чайковiana»: почти все, лично знавшие Чайковского, оказались «там».

\*\*\*

При изучении музыкальной культуры, музыкальной жизни, а также путей сохранения национального музыкального самосознания, передачи традиций невозможно, даже при беглом и предварительном обзоре, не сказать о некоторых институциях русского зарубежья. Первые попытки консолидировать музыкальные силы зарубежья относятся к ранним годам эмиграции. Например, в феврале 1921 года в Париже под председательством барона Дризена был организован «Союз русских музыкальных деятелей»; в прессе находим сообщения о вечерах, концертах, лекциях, собраниях, проводимых этим Союзом. С первых лет существования за рубежом предпринимались – еще до организации Русской консерватории – и осуществлялись попытки создания преемственности в области музыкального образования. В ноябре 1920 в Париже открылись Музыкальные курсы М.Олениной д'Альгейм (напомним, выдающегося интерпретатора вокальных сочинений Мусоргского); в 1921 (объявление в «Последних новостях» от 9 октября) – «Петроградская филармония в Париже под руководством Г.Заславского. Отделения: музыкальное, драматическое, оперное и балетное» и мн. др. Исключительное значение имела педагогическая деятельность, например, в США скрипача Л.Ауэра, пианисток И.Венгеровой, Р.Левиной, Н.Рейзенберг. Пианист, музыкальный писатель В.Пастухов вел разнообразную деятельность в Риге, после Второй мировой войны – в Германии и США, где получил известность и как педагог.

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 и возникли

Русское музыкальное общество за границей (РМОЗ) и Русская консерватория.

В Париже найти достаточно представительные материалы об их деятельности не удалось. Они оказались обильно представлены в архиве Русского музыкального общества в Чехословакии, который был в составе Русского заграничного исторического архива. В конце 1931 – первой половине 1932 года организацией Русского музыкального общества в Чехословакии занялись жившие в Праге музыканты. Они запросили у парижских коллег и друзей устав, учебные и концертные программы и другие материалы, характеризующие деятельность РМОЗ и Консерватории<sup>32</sup>.

Эти интереснейшие документы заслуживают самостоятельного изучения и анализа. Пока же обратим внимание на количественную сторону, аспекты деятельности и персональный состав. На 1 июля 1931 года в РМОЗ в Париже 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.Сабанев и др. Административный совет возглавляла – равно как в Императорском русском музыкальном обществе в России – принцесса (княгиня) Е.Альтенбургская, а входили в него Ф.Литвин, М.Славина, А.Ян-Рубаи, А.Бенуа, Л.Конюс, 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). Назовем – кроме А.Глазунова, А.Гречанинова, Ф.Шаляпина, С.Кусевицкого, С.Рахманинова, Н.Метнера и А.Зилоти – русских «звезд», только 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, 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».

Но в период до середины, даже второй половины 1930-х, и РМОЗ, и Русская консерватория играли значительную роль, и цели, заявленные в Уставе, выполняли с честью. Переписка с русскими музыкантами других стран, на примере сохранившегося архива – Чехословакии, – рисует и более общие ситуации, и общие беды, и необыкновенную самоотверженность многих и многих людей. Осенью 1931 года секретарь Русской консерватории Ю.Поплавский (виолончелист, хороший знакомый Чайковского, оставивший воспоминания о последнем дне, проведенном им вместе с великим композитором в Клину) сообщал, направляя учебно-методические материалы в Прагу и приглашая русских и чешских музыкантов учиться в Рахманиновской консерватории: «В нашей консерватории существуют три течения в смысле направления школы, а именно: московское, петербургское и венское; благодаря сосредоточию в консерватории всех наиболее известных в музыкально-педагогической области профессоров, русская консерватория в Париже является главным музыкальным центром всего русского зарубежья, свято хранящим великие заветы самобытной русской школы, столь прославленной теперь во всех странах мира».

Прага стала считаться «филиальным отделением» РМОЗ. В Уставе, утвержденном Земским Урядом (текст на русском и чешском языках) цели Общества изложены так: «1) поддерживать и развивать русскую музыкальную культуру в ЧСР; 2) объединять проживающих в ЧСР русских музыкантов, любителей русской музыки и уже существующие русские музыкальные организации и кружки; 3) действовать чешско-русскому и всеславянскому сближению и солидарности в области музыкального искусства» (там же, ед. хр. 1). Организация Общества (например, разделение на действительных и

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ»

почетных членов, формулирование их прав и обязанностей и ми. др.) была слепком дореволюционного Императорского РМО. Но возникло и особое, порожденное эмигрантской жизнью: например, отдельная забота о распространении русской музыки среди детей. Возглавил РМО в ЧСР С.А.Траилин – известный петербургский музыкант, сочинения которого порекомендовал издательству Бернарда М.Балакирева; в Правление входили Б.А.Евреин, И.И.Лапшин – философ и музыкальный писатель. Общество проводило концерты русской классической музыки, выступали и молодые композиторы и исполнители.

Аналогично организовалось и вело работу Общество в Белграде. Оно называлось «Русское музыкальное общество в Королевстве С.Х.С.».

Но для выживания не менее важны были индивидуальные, личные контакты. До середины 20-х (как упоминалось), а потом уже, начиная с 60-х – это были связи не только в среде музыкантов зарубежья, но и между «тут» и «там» (контакты – контрасты). Документы, в частности эпистолярный, дневники, позволяють воссоздать хотя бы в какой-то степени ату сторону существования музыкальной культуры эмигрантов. Замечательно характеризует разные аспекты общения архив П.Сувчинского, архивы Прокофьева, Черепнинных, а проще сказать – любой из сохранившихся.

### Примечания:

<sup>1</sup> *Schloegel K.* Hrsg. *Der grosse Exodus: Die russische Emigration und ihre Zentren. 1917 bis 1941.* München, 1994; Русские в Болгарии. Сб. под ред. Б. Ивинского. София, 1922; Русские в Галлиополи. Сб. статей. Берлин, 1923; Русские в Берлине. Берлин, 1937, и др.

<sup>2</sup> Цит. по: *Струве Г.* Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы. Изд. 3-е, испр. и доп. Москва-Париж, 1996. С. 22.

<sup>3</sup> Там же. С. 27.

<sup>4</sup> Цит. по: *Корабельникова Л.* Александр Черепнин: Долгое странствие. М., 1999. С. 97.

<sup>5</sup> Газетная вырезка, сохранившаяся в архиве Черепнинных (Архив Н. и А.Черепнинных. Фонд Пауля Захера. Базель, Швейцария). Название газеты и дату публикации статьи нам установить не удалось.

Доступные на сегодняшний день материалы – не только архивные, но и печатные – мемуары, периода вплоть до 1970-х годов позволяют поставить вопрос о «верхней» хронологической границе существования культуры эмиграции «первой волны». Предлагаемые обычно рамки «1918–1940» не соответствуют многим реалиям. Хочется предложить такое суждение: эта культура существовала столько, сколько длилась земная жизнь ее представителей. Доказательства можно найти, прежде всего, в самом творчестве, в обновлявшейся традиции (Стравинский, а затем Прокофьев уже сами заложили новые традиции), в ощущении укорененности художественного сознания и вкуса в эпохе «Серебряного века», в неизбежно испытанных определенных западноевропейских влияниях, наконец, в личных признаниях.

\*\*\*

Дальнейшее, более полное, основанное на максимально возможном круге источников, как печатных, так и рукописных, как находящихся в публичных, так и частных собраниях — дальнейшее изучение необходимо не только нам, в России, но и *urbí et orbí*, ибо создание всемирной истории музыки теперь уже минувшего — железного XX века невозможно без знания музыкальной культуры послереволюционной российской эмиграции.

<sup>6</sup> Л.С. А.Т. Гречанинов // Современные записки. Париж.1940. №7. С. 280.

<sup>7</sup> *Набоков Н.* Багаж. Мемуары русского космополита. СПб., 2003.

<sup>8</sup> *Альенде-Блен Х.* Русская музыка 1910–1930-х годов — открытiek звукового мира // Русский Париж. 1910–1960. Государственный Русский музей. Фон дер Хейдг музей. Вупперталь. Музей изящных искусств. Бордо, 2003. Palace Editions, 2003.

<sup>9</sup> Лишке А. Кончина Ивана Вышнеградского // Иван Вышнеградский: Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания. Сост. и ред. А.Л.Бретаницкая. Публ. Е.Г.Польдяева. М.: Композитор, 2001. С. 9.

<sup>10</sup> Теорию своего стиля автор разъясняет в трактате «Manuel d'Harmonie à quatre de ton», в статьях, напечатанных в «La Revue Musicale» (мы знаем, как любили творцы XX века «объяснять» себя).

<sup>11</sup> Архив Н. и А. Черепниных. Фонд Пауля Захера. Базель, Швейцария.

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

<sup>13</sup> Gojowy D. Arthur Lourié und der russische Futurismus. Laaber: Laaber Verlag, 1993.

<sup>14</sup> Вишневецкий И. Евразийское уклонение в музыке 1920–1930-х годов: История вопроса. Статьи и материалы А.Лурье, П.Сувчинского, И.Стравинского, В.Дукельского, С.Прокофьева, И.Маркевича. Монография. М., 2005.

<sup>15</sup> Profanation et sanctification du temps. Paris, 1966.

<sup>16</sup> *Корабельникова Л.* Александр Черепнин: Долгое странствие. М., 1999. С. 246.

<sup>17</sup> Бенуа А. Художественные письма: 1930–1936. Газета «Последние новости». Вступ. статья Г.Ю.Стернина. Париж – Москва, 1997.

<sup>18</sup> Трофимова М. Кн. С.М. Волконский – театральный критик газеты «Последние новости»: Библиографическая хроника. Paris. Rev. Etud. Slaves. LXIV/4, 1992. P. 735–772.

<sup>19</sup> После Второй мировой войны находится в Москве: РГАЛИ. Ф. 2481 (Союз ревнителей чистоты русского языка в Югославии).

<sup>20</sup> Орлов С.П. Церковная музыка в России // Вестник русского студенческого христианского движения. Париж, 1930. VIII–IX (август–сентябрь). С.14.

<sup>21</sup> Музыкальный отдел Национальной библиотеки Франции. Париж.

<sup>22</sup> Архив Н. и А. Черепниных. Фонд Пауля Захера. Базель, Швейцария.

<sup>23</sup> *Поль В.* О путях церковной музыки // Возрождение. 1953. 12 августа.

<sup>24</sup> Цит. по: *Струве Н.* Русская эмиграция: Массовый исход в будущее // Странник. 1997. № 1. С. 23–24.

<sup>25</sup> Бенуа А. Русская опера в Париже // Слово. 29 мая – 11 июня – 19 июня 1909 г.

<sup>26</sup> *Купер А.* Незаконченная биография музыкальной карьеры // Отдел рукописей ГЦММК. Москва.

<sup>27</sup> *Поль В.* Сказание о невидимом граде Китеже // Возрождение. 1929. №1363.

<sup>28</sup> *Вальтер В.* Николай Орлов: К концертам русского пианиста в Париже // Иллюстрированная Россия. 1927. № 33 (118). 13 августа.

<sup>29</sup> Русское зарубежье. Хроника научной, культурной и общественной жизни. 1920–1940: Франция. Т. 1–4. Под общ. ред. Л.А. Мнухина. Москва – Париж, 1995–1997.

<sup>30</sup> Архив Донского казачьего хора под управлением С.А.Жарова. См. прим. 19.

<sup>31</sup> *Шмурло Е.* Что такое «День русской культуры»? // Зодчие русской культуры. Прага, 1926.

<sup>32</sup> Русский исторический архив, подвижнически собранный в Праге, был в 1945 году отдан в СССР.