ЕВРОПЕЙСКИЙ «ДЕСАНТ» РУССКОЙ МУЗЫКИ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Игорь Вадимович Кондаков
Доктор философских и кандидат филологических наук
Профессор кафедры истории и теории культуры факультета культурологии
Российского государственного гуманитарного университета,
приглашенный профессор
Нанкинского университета (КНР)
E-mail: ikond@mail.ru

EUROPEAN «LANDING» OF RUSSIAN MUSIC IN THE EARLY TWENTIETH CENTURY

Igor Kondakov
Doctor of Philosophy and Candidate of Philology
Professor of the Department of History and Theory of Culture Faculty of Cultural Studies of the Russian State University of Humanities, visiting professor
Nanking University (PRC)
E-mail: ikond@mail.ru

Дягилевские «Русские сезоны» открыли для европейцев «Русский Gesamtkunstwerk», — бессловесный, зато живописный, музыкальный и пластичный вариант синестезии. Одновременно русский балет заявил о себе как проект, претендующий на «всемирную отзывчивость». Хореографический музыкальный театр не нуждался в переводе на другие национальные языки, а музыка представала как непереводимая на язык словесности или философии.

Русский музыкальный авангард в «Русских сезонах» был представлен творчеством Игоря Стравинского и Сергея Прокофьева. Они привнесли в европейскую культуру «прививку» неевропейской «новизны» и доказали свою исключительную самобытность — содержательную и формальную. Стремясь дополнить русскую музыку европеизмом, они прибегали то к стилизации музыкальной классики, то к полистилистике, то к гротескно-иронической деконструкции музыкального прошлого, то к его карнавализации.

Русские композиторы воспользовались атмосферой европейской свободы, чтобы продемонстрировать свои творческие возможности и музыкальное новаторство, не упрощая своего языка. Они так и не смогли до конца влиться в контекст музыкальной Европы, но, благодаря их исканиям, художественный горизонт Европы раздвинулся до всемирного масштаба.

Diaghilev's «Russian seasons» opened for Europeans «Russian Gesamtkunstwerk» — a wordless, but picturesque, musical and plastic version of synesthesia. At the same time, the Russian ballet has declared itself as a project that claims to be «world-wide responsiveness». Choreographic musical theater did not need to be translated into other national languages, and the music appeared as untranslatable to the language of literature or philosophy.

Russian avant-garde music in the «Russian seasons» was presented by the works of Igor Stravinsky and Serge Prokofiev. They introduced in the European culture «vaccination» of non-European «novelty» and proved their exceptional identity — meaningful and formal. In an effort to complement Russian music with Europeanism, they resorted to the stylization of classical music, to polystylism, to grotesque and ironic deconstruction of the musical past, then to its carnivalization.

Russian composers used the atmosphere of European freedom to demonstrate their creativity and musical innovation without simplifying their language. They were never able to fully integrate into the context of musical Europe, but, thanks to their search, the artistic horizon of Europe has moved to a global scale.

Ключевые слова: русский «Gesamtkunstwerk»; «революционеры искусства»; эмансипация музыки; европеизм; неоклассицизм; полистилистика; творческая свобода.

Keywords: Russian «Gesamtkunstwerk»; revolutionaries of art; emancipation of music; Europeanism; neoclassicism; polystylism; creative freedom.

Когда речь заходит о диалоге русской и европейской культур, обычно предметом культурфилософского анализа являются литература и философия, хотя всегда существует опасность при этом сбиться на политику. Гораздо в меньшей степени востребована в таком анализе музыка, которую с политикой связать гораздо труднее. Между тем «вторжение» русской музыки в европейскую культуру, произошедшее накануне Первой мировой войны, имело далеко идущие последствия не только для западной, но и для мировой культуры XX в. в целом.

Надо сказать, что основной фигурой, служившей водоразделом между русской и европейской музыкой на протяжении почти всего XIX в., был Рихард Вагнер. Жгучий интерес к его творчеству и новаторским теориям со стороны русских композиторов сопровождался резким отталкиванием от вагнерианства. В этом сходились как «кучкисты», так и Чайковский; исключение из этого единодушного неприятия «вагнеризма» составлял А. Н. Серов, но он и не представлял магистральных тенденций в русской музыкальной классике.

Серебряный век, напротив, был ознаменован страстным увлечением Вагнером русских символистов (А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов, А. Скрябин и др.), но еще в большей степени — стремлением его переосмыслить по-русски, объединив его с Ницше и Вл. Соловьевым. Вагнер привлекал символистов своей грандиозной утопией синестетизма, предвосхитившей символизм. Собственно, с этого переосмысления заветов Вагнера и начался «десант» русской музыки в Европу.

1. Сергей Дягилев:
«Европа любит нас за то, что мы даем “новое”»

Создатель знаменитого парижского проекта «Русские сезоны» С. П. Дягилев имел в виду европейское наступление русского искусства, и здесь он делал ставку не только на созданную им балетную труппу и сопровождавшие ее специальные группы русских художников, хореографов, но и главным образом на новейших русских композиторов-авангардистов, выбранных Дягилевым для осуществления «прорыва», — И. Стравинского и С. Прокофьева, которых он называл своими «сыновьями».

Сам Дягилев, размышляя над современными ему постановками вагнеровских опер, с грустью констатировал в них не только полное отсутствие синтеза, но и кричащий разлад между всеми его составными частями. В рецензии на постановку «Гибели богов» на сцене Мариинского театра («Мир искусства». 1903. № 3) Дягилев писал: «Теперь же при постановке вагнеровских опер мы наблюдаем невообразимый хаос: Литвин (Ф. Литвин — исполнительница партии Брунгильды. — *И.К.*) является представительницей старых вагнеровских традиций, оркестр и дирижер — противники Вагнера и враги постановки его опер на “образцовой” сцене, Бенуа — разрушитель вагнеровских традиций, и

над всем этим индифферентная дирекция с самыми туманными представлениями о том, что такое вагнеровские традиции и как к ним следует относиться» (Дягилев, 1982: 172).

Важнейшее отличие дягилевского «Gesamtkunstwerk» от вагнеровского заключалось в изгнании из формулы синтеза — *слова, словесности*. В самом деле, если вагнеровская формула «Gesamtkunstwerk» может быть представлена в виде триады: «*Слово — Музыка — Драма*», то дягилевская модель «Gesamtkunstwerk» — как «*Живопись — Музыка — Балет*». Если вагнеровская «*музыкальная драма*» и дягилевский «*балет*» («*хореография*») символизируют различные ипостаси «*театра*», то третий член триады (помимо неизменной «*музыки*») принципиально иной. Вместо опоры на *поэтический текст* (*миф*) у Дягилева смысловой центр художественного синтеза представляет *текст невербальный*, воплощающий *визуальность* как таковую. Различие моделей — кардинальное, отражающее надвигающийся *кризис литературоцентризма* — и в русской, и в европейской культурных традициях (Кондаков, 2008: 5–8). Несомненно, дягилевский «Gesamtkunstwerk» — это прообраз современного мультимедийного искусства («шоу»), опирающегося на невербальное соединение визуальности, музыкальности (аудиальности) и танцевальности.

Как известно, С. Дягилев был с юности вагнерианцем, и вагнеровское теоретическое наследие, как и его творчество, знал очень хорошо (Дягилев, 1982: 152–153, 167–173). Однако концепция русского «Gesamtkunstwerk'а» родилась и как развитие идей вагнеризма, и как полемика с вагнеровской теорией. В интервью московской газете «Утро России» (1910 г.) С. Дягилев заявил: «…В нашем балете танцы являются одним из составных элементов зрелища и даже не самым главным» (Дягилев, 1982: 214). В своей последней статье, опубликованной в парижском журнале «Театр и жизнь» (1929 г.), Дягилев развивал те же идеи. Рассказывая о полемике с заветами М. Петипа в петербургской театральной среде начала XX в., он вспоминал: «Тогда я задумался о новых коротеньких балетах, которые были бы самодовлеющими явлениями в искусстве и в которых три фактора — музыка, рисунок и хореография — были бы слиты значительно теснее, чем это наблюдалось до сих пор». И далее: «Чем больше я размышлял над этой проблемой, тем яснее мне становилось, что совершенный балет может быть создан только при полном слиянии этих трех факторов» (Дягилев, 1982: 261).

Позднее друг и единомышленник Дягилева еще по «Миру искусства» А. Бенуа в своих воспоминаниях передавал суть их общего замысла: «Балет — одно из самых последовательных и цельных выражений *Gesamtkunstwerk'а*, и именно за эту идею наше поколение готово было положить душу свою… Недаром зарождение «нового балета» (того, что вылилось потом в так называемые “Ballets Russes”) получилось отнюдь не в среде профессионалов танца, а в кружке *художников*,

в котором, при внешнем преобладании элемента живописного, объединяющим началом служила *идея искусства в целом.* Все возникло из того, что нескольким живописцам и музыкантам захотелось *увидеть* более цельное воплощение бродивших в них театральных мечтаний» (Бенуа, 1980: 540).

Что же касается приоритетов изобразительного искусства перед литературой (См.: Шестаков, 1998: 82–89), то еще в одном из первых номеров «Мира искусства» С. Дягилев обосновывал мысль, что «иллюстрация вовсе не должна ни дополнять литературного произведения, ни сливаться с ним, а наоборот, ее задача — освещать творчество поэта остро индивидуальным, исключительным взглядом художника», ярко выражающим его личность (Дягилев, 1982: 96). Возражая против иллюстративности изобразительного искусства, Дягилев утверждал суверенность каждой из ипостасей художественного синтеза — изобразительного искусства, музыки и хореографии (нередко эти образующие синтетического произведения искусства и заказывались автономно друг от друга, исходя из заданной темы (сюжета, идеи) будущего спектакля.

Однако на заключительной стадии создания спектакля от взаимной автономии искусств не оставалось и следа, — на смену суверенности приходил синтез. Сам Дягилев брал на себя функцию *фокуса*, синтезирующего действие трех факторов балетного спектакля. В своем последнем интервью С. П. рассказывал: «Поэтому, работая над постановками балетов, никогда не упускаю из виду все три элемента спектакля. Так, я часто бываю в студии декораторов, наблюдаю за работой в костюмерном отделении, внимательно прислушиваюсь к оркестру и каждый день посещаю студии, где все артисты, от солистов до самых молоденьких участников кордебалета, репетируют и упражняются» (Дягилев, 1982: 261). Таким образом, последний интермедиальный синтез спектакля осуществлял сам Дягилев, как менеджер, продюсер и идейный вдохновитель искусства.

Новый синтез искусств, открытый Дягилевым, помимо собственно эстетического и художественного эффекта, был очень прагматичен. «Дягилев избрал центром своих русских сезонов Париж, — писал С. Лифарь, — но ни Парижем, ни Францией он не хотел суживать арену своей деятельности — ему нужна была вся Европа и весь мир» (Лифарь, 2005: 190). Вот здесь-то и пригодилась новая форма Gesamtkunstwerk'a: подобное синтетическое искусство, основанное на визуальности (включая живописность и театральность) и музыкальности, исключало «литературность» и «лингвозависимость», а потому не требовало перевода на какие-либо естественные языки.

Это было искусство космополитическое, рассчитанное на глобальное сообщество, — точнее даже: *русское искусство, ставшее языком европейской и мировой культуры*. В таком универсальном искусстве не было ни национальной, ни идеологической «зашоренности», ни политической или конфессиональной ан-

гажированности. Это было «чистое искусство», точнее целый «*мир искусств*», открытый для межкультурных коммуникаций поверх всех политических и языковых барьеров, поверх государственных и исторических границ, а потому обращенный в будущее, в век глобализации. Отсутствие словесной программы этого искусства лишь подчеркивало его внеидеологичность и художественную «чистоту».

Почему русское искусство казалось дополнительным к европейскому и раздвигало его границы до «всемирности»? Дело не только в пресловутой «всемирной отзывчивости» русской культуры и ее «пограничности» с культурами Востока («Половецкие пляски», «Шехеразада», «Золотой петушок», «Пляска персидок» из оперы «Хованщина» и т. п. — из репертуара «Русских сезонов»), — несомненно, увлекавших европейцев. Сама русская (а затем и советская) культура — особенно теми своими чертами, что никак не укладывались в европейские представления, казалась в Париже невероятной экзотикой (как какое-нибудь африканское искусство) и воспринималась исключительно с эстетической точки зрения — как стилистическое новаторство. В этом отношении даже эстетизация славянской архаики и варварства выглядела как победа художественного авангарда («Петрушка» и «Весна священная» И. Стравинского, «Шут, семерых шутов перешутивший» С. Прокофьева). Чисто эстетически мыслилась и советская экзотика («Стальной скок» и «На Днепре» С. Прокофьева).

Дягилев был убежден, что новизна русского искусства начала XX в. определяется его устремленностью в будущее и отрицанием предшествующих традиций, тормозивших развитие. В своем «Заявлении» для американской публики 1916 г. Дягилев провозгласил свою программу: «Если верить старой Европе, то мы, русские, являемся центром художественного движения, которое вызвало столько разговоров в театральном мире в последние десять лет. Я тоже так думаю. <…> Мы познакомим вас с Россией через живопись наших художников, ритм наших композиторов, пластическую грацию нашего народа и образы, созданные воображением наших хореографов. <…> Мы, славяне, являемся самыми молодыми среди старых наций, и в Европе мы добились права быть выслушанными. Европа любит нас за то, что мы даем “новое”» (Дягилев, 1982: 237). В том же 1916 г. в Америке Дягилев дал интервью, в котором настаивал на исключительном новаторстве русского искусства, продвигаемого дягилевской труппой: «Мы все были революционерами… когда сражались за дело русского искусства… и лишь по чистой случайности я не стал настоящим революционером. А только революционером цвета и музыки» (Дягилев, 1982: 237). (Правда, сказано это было еще до Октябрьского переворота.)

Даже после смерти в 1929 г., неожиданной для всех его друзей, Дягилев оставался идеологом, определявшим своими идеями творчество единомышленников

и пути развития искусства XX в. Характерна пророческая характеристика Стравинского и Прокофьева, данная Дягилевым в одном из его последних интервью и остававшаяся неопубликованной вплоть до 1982 г. (Ни Прокофьев, ни Стравинский не читали этих высказываний импресарио о себе.) «Стравинский <…> — вот живое воплощение настоящего горения, настоящей любви к искусству и вечных исканий, и в этом разница между ним и С. Прокофьевым. Тот, конечно, тоже не стоит на точке замерзания; он эволюционирует, но идет по точно уясненной себе и раз навсегда определенной дороге. Стравинский же все время мечется, ищет и в каждом своем дальнейшем шаге как бы отрицает самого себя, то, чем он был в прежних своих произведениях» (Дягилев, 1982: 259).

«Что я более всего ценю в Дягилеве, — говорил в 1920 г. И. Стравинский, связанный с импресарио уже более чем десятилетием творческой дружбы, — это то, что он передовой человек, новатор; уже свершившееся его никогда не интересует» (Стравинский, 1988: 29). Конечно, это была лишь одна из сторон многогранной творческой личности С. П. Дягилева, в то время наиболее близкая художникам-авангардистам, от имени которых прокламирует свое отношение к Дягилеву Стравинский. В свою очередь, С. Прокофьев, задним числом оценивая значение Дягилева, подчеркнул в его деятельности иное. «У нас его художественная деятельность еще недостаточно оценена, и многие склонны рассматривать его как простого импресарио, высасывающего мозг из артистов. Между тем его влияние на искусство и заслуги в пропаганде русского искусства колоссальны» (Прокофьев, 1961: 184). Если Стравинский выделил в Дягилеве его чутье к новому, его «прогрессизм» и модернизм, то Прокофьев увидел в нем руководящее и направляющее воздействие на искусство, в котором влияние на искусство и пропаганда его достижений составляют две стороны медали.

Возглавляя «европейский десант» русской музыки в начале XX в., Дягилев решал обе задачи — отстаивал новаторские искания русского музыкального авангарда и пропагандировал русское искусство как самое передовое в Европе и мире. И это ему удалось: ведь он апеллировал к творчеству подлинных революционеров искусства — И. Стравинского и С. Прокофьева.

2. Игорь Стравинский: Россия «стоит на перекрестке, напротив Европы»

Несомненно влияние Дягилева и на Стравинского, и на Прокофьева, продолжавшееся и после смерти создателя «Русских сезонов». Единственное, в чем Дягилев оказался бессилен, — это в том, чтобы убедить обоих, «что оперная форма отмирает, а балетная расцветает, поэтому надо писать балет». Правда, убежденное антивагнерианство — и Стравинского, и Прокофьева — во многом вытекало

из целеустремленного преодоления обоими былого юношеского увлечения Вагнером и его апологии «музыкальной драматургии» в жанре оперы и было направлено на последовательную *эмансипацию музыки* как самоценного искусства, независимого от литературы, философии, политики.

И. Стравинский, например, утверждал, что «у маэстро из Байрёйта» «философ» «преобладает над художником». Полемически утрируя эту мысль, Стравинский писал: «Музыкальная форма отсутствует у Вагнера вовсе. Он подчинил ее тексту, в то время как должно бы быть наоборот. Своими постоянными уступками содержанию Вагнеру неизменно приходится прибегать к различным трюкам, ибо все же надо сохранить форму» (Стравинский, 1988: 32). Мы видим, что, хотя Стравинский и перевел разговор в иную плоскость, нежели Дягилев, сводя издержки вагнеровской философии музыки к недооценке музыкальной формы, но все же в главном — неприятии подчинения музыки литературному тексту — он следует за Дягилевым (балет в принципе меньше связан с литературным либретто, нежели опера, а во многом даже может вообще обойтись без сюжета: вспомним фокинскую «Шопениану»).

Более того, музыка может быть совершенно автономной и от хореографии. Очень характерно рассуждение И. Стравинского по поводу второй постановки «Весны священной» (в Париже): «…Сугубо музыкальная конструкция, которая должна параллельно сопровождать воплощение конструкции сугубо хореографической. Итак, в балете нет никаких аргументов и нет необходимости их искать. Можно сказать, что «Весна священная» — это спектакль о языческой Руси в двух частях, и здесь нет никакого сюжета. Хореография являет собой свободное от музыки построение» (Стравинский, 1988: 31).

Позднее И. Стравинский не раз возвращался к критике Вагнера и вагнеризма. «Трудно выразить суть музыки, прибегая к словам — здесь один шаг до банальности, которые многочисленны, к примеру, у Вагнера, пытавшегося часто иллю-

стрировать словами свою музыку. Дело композитора не в иллюстрировании, но в написании собственно музыки» (Стравинский, 1988: 87). Еще позднее, в связи с премьерой «Царя Эдипа», Стравинский заявил: «Мои основные взгляды являют собой полную противоположность известной теории музыкальной драмы и тому, как она воплощена в произведениях Вагнера. В музыкальной драме действие становится музыкой. Мое же направление — превращение музыки в действие…» (Стравинский, 1988: 103). Или еще: «Музыкальная драма, возведенная в идеал Вагнером, мне совершенно чужда. Там драма становится музыкой, у меня же наоборот — музыка делается драмой» (Стравинский, 1988: 82).

В начале XX в. музыкальный европеизм, заявленный в XIX в. П. Чайковским, претерпел радикальные изменения. Первотолчком здесь послужили три балета И. Стравинского — «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная», которые можно представить как музыкальные погружения условного «европейца» в русскую музыкальную экзотику фольклорного и мифологического происхождения. В отличие от непосредственного, «буквального» фольклоризма «кучкистов» (среди которых первое место принадлежит учителю Стравинского Н. Римскому-Корсакову с его «Царем Салтаном», «Кощеем», а также «Царской невестой», «Псковитянкой», «Китежем»), которые стремились к серьезному проникновению в мир русских народных представлений, к путешествию «из современности» в отдаленную, этнографически девственную архаику, Стравинский соприкасается с русским фольклором дистантно, отчужденно, как бы сквозь призму иронии, гротеска, розыгрыша. Это скорее творческий нарратив музыкального фольклора, сниженная травестия «иного».

Но и это гротескное по преимуществу «путешествие» композитора во времени и в пространстве не следует понимать буквально. Скорее, это — моментальный «спуск» в разные «этажи» национального культурно-бессознательного, на одном из которых русская действительность предстает в облике сказки («Жар-птица»); на другом, более глубоком, — в форме фарса, трагикомического балагана («Петрушка»); на третьем, еще более глубоком, — в виде архаической мифологии, варварского ритуала, предыстории славянской культуры («Весна священная»).

Таким отстраненным взглядом на русскую музыкальную специфику может обладать если и не удивленный «гость из Европы», впервые созерцающий сказочно-феерическую, балаганно-зрелищную и сурово-архаическую, первобытную Русь, то, по крайней степени, русский западник, скептически или ернически поглядывающий на стихию народных праздников и профессионально усматривающий в ней лишь особый эстетический смысл, никак не совпадающий с буквальным, народным. И. Стравинский чуждался как славянофильства «кучкистов», так и их «народничества». Но и его «западничество» вряд ли было вполне серьез-

ным и однозначным: оно было надежно защищено от буквального сочувствия слушателей «броней» иронического разума.

«“Пятерка”, эти славянофилы-народники, — писал И. Стравинский, имея в виду представителей «Могучей кучки» (включая своего учителя — Н. Римского-Корсакова), — возвели в систему бессознательное использование фольклора. Идеи и вкусы этих музыкантов склоняли их к своеобразному благоговению перед народом и его интересами, хотя эта тенденция, конечно, еще не приобрела тот размах, который стал ей свойствен в наши дни в соответствии с инструкциями Третьего интернационала» (Стравинский, 2004: 215–216). «Свежесть» композиторского любительства «кучкистов», по Стравинскому, искупала бедность музыкальной техники, но наращивание техники привело к рождению нового академизма. Для Стравинского спасительным стал путь последовательного усложнения музыкального языка, впитавшего последние достижения европейского модернизма.

И. Стравинский констатировал, что в XX в. «Россия впала в чистейший национализм и шовинизм, который вновь коренным образом разъединил ее с европейской культурой. <…> Как всегда, она стоит на перекрестке, напротив Европы, но повернувшись к ней спиной» (Стравинский, 2004: 227).

И в позднейших своих сочинениях он обращался, например, то к миру музыки европейского Запада (Октет для духовых, «Пульчинелла», Симфония псалмов, «Похождения повесы», Монумент Джезуальдо), то Дальнего Востока («Соловей») или Африки («Черный концерт»), то к миру античности («Царь Эдип», «Аполлон Мусагет», «Персефона», «Орфей», «Агон») или русской традиционной культуры («Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», «История солдата», «Свадебка», Симфония духовых), то к библейским образам — Ветхого Завета («Вавилон», «Плач пророка Иеремии», «Потоп», «Авраам и Исаак») или к православной традиции («Отче наш», «Верую», «Богородице Дево, радуйся»), то реинтерпретируя образы русской классики («Мавра», «Поцелуй феи»), — как к увлекательной игре с культурными смыслами и далекими ассоциациями.

Каждый раз Стравинский как бы предпринимал виртуальное путешествие в новую для себя культуру, в особый, «иной» музыкальный мир, преломленный через призму характерного для русского (и любого иного) авангарда остранения (В. Шкловский). Все эти нарочито «остраненные» миры в творчестве Стравинского как целом составляли в совокупности своего рода пеструю мультикультурную мозаику. Отсюда длительное время сохранявшаяся иллюзия «бесстильности» и едва ли не «всеядности» Стравинского, обращавшегося на разных этапах своего творчества к различным стилевым стратегиям — от наивного «фольклоризма» до изощренного неоклассицизма и от многоярусной политональности до последовательной додекафонии.

Стравинский заложил в истории русской музыки новую, необычную традицию — *полистилистики*, — рассматривать музыкальные экскурсы в ту или иную культуру (в различной степени удаленную от автора и его современности в пространственном и временном отношении) как своеобразное *иносказание* — о своем времени и о себе, рассматривая *инокультурные* и *межкультурные аллюзии* не столько как средство прямой межкультурной коммуникации (и тем более не как способ иллюстративного представления той или иной экзотической музыкальной культуры), сколько как *способ порождения интертекстуальных ассоциаций*, ведущих к выявлению новых культурных и социальных связей, творческому моделированию межкультурных интеграций и глобальных обобщений.

Немногие, например, могли догадаться, что «Requiem canticles (Заупокойные песнопения)» (1966) на латинские канонические тексты из римско-католической заупокойной мессы — это и есть тот самый реквием, который Стравинский во время посещения СССР пообещал сочинить к 50-летию Октября. Присутствовал в этом позднем произведении Стравинского и автобиографический момент: «…Реквием в моем возрасте слишком задевает за живое» (Стравинский, 1988: 287), — признался композитор в интервью конца 1966 г. Реквием погибшей стране воспринимался автором как реквием самому себе.

Стравинский, обращаясь в разных своих произведениях к русским, английским, французским, латинским и древнееврейским текстам, конечно, воссоздавал облик всего своего творчества как космополитический (особенно это характерно при обращении композитора к английским и латинским текстам с их установкой на интернациональность и всеобщность). Соответственно вероисповедование Стравинского предстает через его произведения вполне экуменическим: здесь порознь прокламируются и православная литургия, и католическая месса, и протестантская служба, и даже синагогальные песнопения на иврите.

То же можно сказать об исканиях Стравинского в области музыкального языка. Неофольклоризм и неопримитивизм ранних произведений Стравинского были средством воссоздания первичных архаичных смысловых структур, обращением к глубинным ментальным основаниям музыки, которые музыкальный авангард обнажил уже в начале XX в. Позднее сходную роль стали играть неоклассицистские стилизации, призванные отразить музыку барокко и классицизма, лежащую у истоков всей европейской музыки, как ее наиболее универсальную традицию. В поздний период творчества Стравинского обращение к додекафонии и сериальности, специфически преломленным в индивидуальном стиле композитора, также демонстрирует поиск универсального и интернационального языка музыки XX в., связующего различные культуры мира воедино.

Таким образом, в творчестве Стравинского вырабатывался особый метасимволический музыкальный язык, который С. Прокофьев в период увлечения И. Ф.

неоклассицизмом язвительно характеризовал как «бахизмы с фальшивизмами» (Прокофьев, 1961: 171). Стравинский ответил другу-сопернику: «Испорченный слух, может быть, воспримет ее (музыку, которую сочиняет Стравинский. — *И. К.*) как карикатуру на Баха» (Стравинский, 1988: 71). Эти, так сказать, псевдо-«фальшифизмы» были нужны Стравинскому именно для того, чтобы никто не подумал, что увлечение автора Бахом (или Перголези, или Чайковским и т. п.) для него — это «всерьез», что это — выбор определенного музыкального языка; напротив, все должны ощутить, что это — *игра* с «Бахом» или «в Баха» — именно потому, что «Бах» в XX в. невозможен. Это музыкальная иллюзия, розыгрыш, травестия, пародия, карнавал — излюбленные Стравинским формы «остранения» диалога русской и европейской культур.

Европейская классика, при всей ее стилевой узнаваемости, выступает у Стравинского как средство выражения не просто «другого» содержания, но «иноположенного» ей, — то есть чисто внешне — как *неоклассика*, а по сути — как *не-классика*, как своего рода *протест* против банального подражания ей, как идейно-художественный *спор* с ней и в то же время — ее смелое продолжение и развитие. А. Шнитке нашел глубокую формулу для характеристики интертекстуальности Стравинского как «косвенного трагизма»: «…Трагизм, проистекающий из принципиальной невозможности повторить сегодня классическую форму, не впадая при этом в абсурд. Наивная глубокомысленность и риторическая философичность классического музыкального прошлого не могут возродиться сегодня в прежних монументальных формах. Возможно лишь пародирование великих форм или поиски новых…» (Шнитке, 2004: 135). Страстный европеизм Стравинского оказался недостаточным средством в диалоге с Европой.

3. *Сергей Прокофьев*: «Взгляд на современное состояние России и Европы»

Прокофьев почти сразу, как только познакомился с Дягилевым, обратил внимание на художественную функциональность дягилевской триады (Живопись — Музыка — Балет). «Дягилев оказался не только антрепренером, но и тонким человеком искусства. Он мог до дна разбираться и в музыке, и в живописи, и в хореографии» (Прокофьев, 1961: 151–152). Именно в такой последовательности выстраивалась для Прокофьева (и, кстати, Стравинского) дягилевская триада, хотя для самого создателя русского балета в эмиграции первичной, пожалуй, все же была живопись — «живопись движений» (Дягилев, 1982: 232) — плоды его работы в «Мире искусства». К тому же для всех троих принципиально важна была относительная автономия трех видов искусств друг от друга, не исключающая их синтеза. Это было искомое единство равных и свободных видов творчества, до-

полняющих друг друга и укрупняющих целое.

С. Прокофьев, по его собственному признанию, «неодобрял склонения творчества Стравинского в сторону баховских приемов — “бахизмов с фальшивизмами”, точнее не одобрял принятия чужого языка в качестве своего». Правда, тут же Прокофьев оговаривался: «Я сам написал “Классическую симфонию”, но мимоходом; у Стравинского же это принимало характер центральной линии творчества» (Прокофьев, 1961: 171). Впрочем, не становясь «центральной линией творчества», «мимоходный» неоклассицизм Прокофьева встречается у него гораздо чаще, нежели это обычно представляется (См.: Шевляков, 2004: 55), и для этого есть свои социокультурные причины.

Исследователь музыкального неоклассицизма XX в. Е. Шевляков справедливо заметил: «Как ни парадоксально звучит, неоклассицизм, трактуемый далее в советской России как идеологически чуждый, для всей мировой музыки был порождением русских композиторов; правда, русских композиторов, уехавших из России надолго (С. Прокофьев), или навсегда (И. Стравинский)» (Шевляков, 2004: 54). В этом наблюдении есть два важных момента: во-первых, русский неоклассицизм стал знаком демонстративного европеизма, или, если выражаться точнее, западничества (то есть в каком-то смысле — предпочтения Европы — России); во-вторых, русский неоклассицизм стал знаком эмиграции на Запад, а значит, знаком осуждения революции.

В самом начале новой культурной эпохи С. Прокофьев откликнулся на события Февральской революции тем, что написал беззаботную, искрящуюся юмором Классическую симфонию, где стилизовал моцартовско-гайдновскую музыку минимальными средствами XX в.; получился иронический нарратив венской классики (Моцарт, Гайдн), отрефлектированный через призму полутора столетий. Ясно было, что композитор оценивал мартовские дни 1917 г. как если бы он задним числом рассматривал исторические процессы XVIII в. в контексте Первой мировой войны и грядущего Октября. Псевдоцитаты из австрийского

классицизма говорили о проекции событий русской революции в эпоху Великой французской революции, но осмысляемой гротескно, отстраненно, с позиций восточноевропейской периферии и культурной «вненаходимости».

Прокофьевская стилизация венского классицизма — весьма условна и является лишь знаком ориентации на безличную европейскую «классику»: поначалу (в своем «Дневнике») композитор считал главенствующей стилизацию «под Моцарта» (Прокофьев, 2002: 651, 658); позднее (в «Автобиографии») склонялся к тому, что хотел взглянуть на свое время глазами Гайдна (Прокофьев, 1961: 158). Впрочем, эти две различные самоинтерпретации можно характеризовать и как временной «сдвиг» в осмыслении собственного замысла (сочинял «под Моцарта», а получилось — по зрелом размышлении — «под Гайдна»). Но можно эту двойственность трактовки понимать и как обобщенно-безличную стилизацию венской классики вообще как «гайдно-моцартовской».

События Октября потребовали от Прокофьева иного исторического масштаба художественного отклика, иных культурфилософских ассоциаций: в конце 1917 — начале 1918 г. родилась кантата «Семеро их» на текст древнего халдейского заклинания в переводе К. Бальмонта («Аккадийская надпись»), в которой солист-тенор экстатически окликает грозных и бездушных месопотамских богов, покровителей вселенских стихий: «Семеро их, семеро! Семеро-семеро-семеро!». Создавалось ощущение, что разверзлась историческая бездна, из которой вырвались неуправляемые, бушующие, агрессивные силы («Злые ветры! Злые бури!»), и началось спонтанное разрушение тысячелетнего мироздания. Ассоциации с прокофьевским «скифством», дореволюционными аллюзиями на поэтизацию архаики у Стравинского («Скифская сюита» — прокофьевский ответ на вызов «Весны священной»; «Шут» — травестия «Петрушки») выдают музыкальную рефлексию революционной катастрофы и ее предчувствий Стравинским и Прокофьевым.

В замысле «Семерых» композитором двигало желание сочинить что-нибудь «большое», «космическое». Текст Бальмонта привлек Прокофьева своим «ужасом» (Прокофьев, 2002: 667). Как и в «Скифской сюите», в кантате «Семеро их» Прокофьев пытался воссоздать варварскую архаику, первобытную силу, зловещие образы Древнего Востока (как он мог себе это вообразить с помощью музыкальной техники XX в.). Такие ассоциации вызвал у композитора Октябрьский переворот и последовавшие за ним «революционные события, всколыхнувшие Россию» (Прокофьев, 1961: 159).

В эмиграции Прокофьев оказался во власти противоречивых впечатлений. В своем восприятии западного мира композитор разрывался между эйфорией свободы, нашедшей свое гротескно-ироническое выражение в опере «Любовь к трем апельсинам» (по мотивам театральной сказки К. Гоцци), и образами «ново-

го средневековья», запечатленными в опере «Огненный ангел» на сюжет романа В. Брюсова. Волшебно-феерическая и насмешливо-игровая атмосфера итальянской комедии dell'arte в первой из названных опер и мрачно-мистическая, напряженная, полная фанатизма и страха сфера образов средневековой Германии во второй — воплощали не только отношение Прокофьева к назревающему европейскому и мировому кризису, ощущаемому и в Америке, и в Европе, но и оценку композитором всего происходящего в Советской России (вынужденно отвлеченную и дистантную, особенно ярко запечатлевшуюся в его 3-й симфонии, абстрагировавшейся от сюжетики «Огненного ангела»).

Но главным, пожалуй, впечатлением Прокофьева от музыкальной Европы было ощущение творческой свободы, осознание своего права художника мыслить сложно. Характеризуя «атмосферу Парижа», Прокофьев особо отметил, что здесь «не боялись ни сложности, ни диссонансов, тем самым как бы санкционируя мою склонность мыслить сложно» (Прокофьев, 1961: 174). Между тем русского композитора на Западе более всего одолевало «желание доказать свою правоту в спорах с другими композиторами и другими музыкальными направлениями» (Прокофьев, 1961: 172).

И то, и другое у Прокофьева получалось. Но композитора не оставляло ощущение, что его музыку на Западе не понимают. Критические отзывы кидались из крайности в крайность. То европейцы вдруг находили у Прокофьева «мендельсонизмы» (в Первом скрипичном концерте) (Прокофьев, 1961: 173), то, слушая оперу «Игрок» (по Достоевскому), критик признавался, что испытал «удовольствие, аналогичное, но в современных формах, тому, которое получаешь от музыки Моцарта» (Прокофьев, 1961: 183). В этих случаях Прокофьев констатировал, что критики «хватили через край» (Прокофьев, 1961: 184). Подобные оценки говорили о непонимании европейцами природы прокофьевского новаторства.

Однако и в тех случаях, когда прокофьевская музыка принималась как оригинальная, национально-русская, она «воспринималась хотя и с интересом, но часто как некая непонятная придурь славянской души» (Прокофьев, 1961: 184), — подобная характеристика отнюдь не свидетельствовала о понимании. Наконец, когда критики Прокофьева (особенно политизированные представители русской эмиграции) усматривали в нем «апостола большевизма», «колючий цветок служителей Пролеткульта» (Прокофьев, 1961: 180–181), приравнивая эстетическую левизну авангардизма к политической левизне, — это было совершенно несправедливо в отношении Прокофьева и неверно по сути. Подводя итоги своим разногласиям с европейской аудиторией, Прокофьев так формулировал позицию своих слушателей-европейцев: «Прокофьев путешествует по нашим странам, но отказывается мыслить по-нашему» (Прокофьев, 1961: 181).

Лишь под конец прокофьевской эмиграции французская критика «смягчилась» к русскому авангардисту. Так, после исполнения Третьей симфонии (17 мая 1929 г.) одни мнения склонялись к тому, что «среди тысячи парижских влияний автор “думает просто-напросто по-своему, что есть редкая заслуга в наши дни”», а другие констатировали: «Скиф спустился к южным берегам и стал более человечным» (Прокофьев, 1961: 183), — имелась в виду «Скифская сюита» Прокофьева, которая стала его «визитной карточкой» в Париже и показалась парижанам воплощением русского «музыкального варварства».

Прокофьев и сам замечал, что европейская аудитория многое в его творчестве — и в искусстве вообще — понимает по-своему, отлично от русских. «У нас любят длинные балеты, заполняющие целый вечер; за границей предпочитают короткие и дают или 3 одноактных балета в вечер, или одноактный балет с короткой оперой», замечает Прокофьев и обобщает: «Разница точек зрения происходит оттого, что у нас придают большее значение сюжету и его развитию; за границей же считают, что в балете сюжет играет второстепенную роль…» (Прокофьев, 1961: 187).

В связи с этим наблюдением композитор размышляет о причинах неуспеха последнего своего заграничного балета «На Днепре», поставленного в Гранд-Опера уже после смерти Дягилева, в конце 1932 г. «…Лирический сюжет, который мы с постановщиками придумали, был не целью, а поводом для того, чтобы попытаться достигнуть пропорциональной музыкально-хореографической постройки» (Прокофьев, 1961: 188). То ли балет не понравился соотечественникам условностью своего сюжета, то ли не приглянулся во Франции именно своей сюжетностью и двухактностью, но балет «На Днепре» не уложился ни в одну, ни в другую схему — ни «длинного» и сюжетного, ни «короткого» и бессюжетного балета.

Скорее всего, французская публика просто не поняла русского сюжета и меры его условности. В балете «На Днепре» (фр. *Sur le Borysthène*) представлена любовь красноармейца Сергея, вернувшегося после Гражданской войны на берега Днепра, и Ольги из семьи, сочувствовавшей белым. Два любовных треугольника: Сергей разлюбил свою довоенную невесту Наталью; Ольга не хочет выходить замуж за нелюбимого человека, выбранного ее родителями. Русские Ромео и Джульетта преодолевают психологические и политические препятствия на пути своей любви. Бывшая невеста Сергея помогает влюбленным скрыться и остается одна с разбитым сердцем.

С. Прокофьев, примыкавший к евразийцам, четко различал «взгляды на современное состояние России и Европы» (Прокофьев, 2002а: 199). С непониманием европейцев С. Прокофьев сталкивался во всех своих произведениях на русские темы, транслировавшихся на европейскую аудиторию через «Русские сезоны» С. Дягилева (балеты «Шут», «Стальной скок», «Блудный сын», «На Днепре», 2-я,

3-я и 4-я симфонии). В них Прокофьев выражал свою ностальгию по России, смешанную с тревогой и любопытством к советской экзотике, делился навязчивой идеей возвращения на родину и бросал дерзкий вызов респектабельной «белоэмиграции», дававший повод для обвинений автора в симпатиях к большевизму. Две прокофьевские увертюры — «Увертюра на еврейские темы» (1919, 1934) и «Русская увертюра» (1936) своеобразно обозначили начало эмигрантского периода в творчестве Прокофьева, а вместе с тем его творческий конфликт с музыкальной Европой и, соответственно, его возвращение на родину.

Первое крупное сочинение Прокофьева, написанное в канун его возвращения (1935 — 1936), — балет «Ромео и Джульетта» на сюжет шекспировской трагедии. Музыка, условно стилизованная под западноевропейское средневековье и итальянское Возрождение, рассказывала о проблемах, волновавших людей XX в.: о том, что любовь выше политики, что общечеловеческое влечение значительнее, чем «классовая ненависть», кипящая в расколотом враждой обществе.

Недавний эмигрант Прокофьев, став «советским» композитором, наивно надеялся на единение русской культуры по ту и эту сторону коммунистической границы; он звал к национальному примирению российских Монтекки и Капулетти — вчерашних «красных» и «белых», советских людей и эмигрантов, представителей «нового» и «старого» мира, Советского Союза и Запада, реалистов и модернистов.

Увы, звал тщетно, что понял не сразу. По мере написания музыки балета и разворачивания сюжетных перипетий трагедии колорит спектакля стремительно темнеет. Лучезарные, радостные картины гармонического, ренессансного мироощущения последовательно вытесняются образами средневековой жестокости, фанатизма, насилия. Первоначальный план композитора — отказаться от трагического финала и завершить шекспировский балет спасением главных героев — был отвергнут. Действие спектакля постепенно погружается во мрак («Приказ Герцога», гибель Тибальда, похороны Джульетты, смерть главных героев). Мечты Прокофьева на примирение и гармонию между странами, классами, идеологиями, культурами, достигаемые силой искусства, творческих деятелей, на объединение русской культуры XX в., на культурный союз Советской России с демократической Европой развеялись при более близком знакомстве с советской действительностью.

В позднейших произведениях советского времени Прокофьеву пришлось не раз обращаться к проблематике межкультурных конфликтов. Военное и мировоззренческое противостояние Руси/России Западу воссоздается музыкальными средствами и в кантате «Александр Невский», и в операх «Семен Котко», «Война и мир» и «Повесть о настоящем человеке», и в оратории «На страже мира». Однако Прокофьев не сдавался в плен упрощенно-политизированным, чисто

идеологическим концепциям, постоянно навязываемым ему властями. Каждый раз композитор находил собственно музыкальную интригу для воссоздания конфликта.

Так, в псалмах, распеваемых крестоносцами во время Ледового побоища, искушенный слушатель узнает прозрачные намеки на «Симфонию псалмов» Стравинского (следы давнего соперничества двух конгениальных музыкантов!). А во второй части героической 5-й симфонии (Allegro marcato) — фантастическое превращение моцартовски-игривой темы, напоминающей Классическую симфонию, в жестокую токкату, пронизанную фанатизмом и неистовством, — символизирует метаморфозы немецкого духа, по своей глубинной сути агрессивного и механического.

Среди последних, итоговых произведений Прокофьева, раскрывающих трагедию великого художника, балет «Золушка» — по мотивам сказки Ш. Перро. «Золушка», которую Прокофьев и его друзья упорно называли по-итальянски — Cinderella, — это щемящее прощанье композитора с миром европейской, западной культуры, закрывшимся для него навсегда. Ностальгией по эмигрантскому и дореволюционному времени веют загадочные реминисценции (элегические автоцитаты) из «Любви к трем апельсинам», Классической симфонии, все эти стилизованные под классицизм легкомысленные галопы и гавоты, заключительное страстное и безысходное amoroso, мысленно возвращающие автора во Францию, в прекрасное, невозвратимое прошлое, наполненное свободой, личным успехом и мировым признанием.

Даже «ориенталии», столь редкие у Прокофьева, напоминают в «Золушке» о существовании огромного мира за пределами Советского Союза, отныне недостижимого для композитора иначе как в сказке. Время неумолимо возвращает героев в повседневную реальность, и часы, бьющие Полночь, воспринимаются как Апокалипсис, гибель последней надежды на счастье, на чудесное превращение служанки-замарашки в прекрасную принцессу. Несомненно, сам Прокофьев чувствовал себя «Золушкой» советской музыки, находящейся под надзором бдительной Мачехи-родины с ее безобразными и сварливыми дочерями от псевдоискусства.

Расставание с Европой и европейской музыкальной атмосферой стало для Прокофьева в конечном счете причиной его гибели.

Что же дал европейской культуре русский музыкальный «десант»?

Дягилевские «Русские сезоны» открыли для европейцев «Русский Gesamtkunstwerk», — бессловесный, зато живописный и пластичный вариант синестезии. Одновременно русский балет заявил о себе как художественный проект, претендующий на «всемирную отзывчивость».

Яркие представители русского музыкального авангарда — И. Стравинский и С. Прокофьев — продемонстрировали принципиально новое отношение к предшествующей культурной традиции, — игровое, гротескно-ироническое, карнавальное. Обращаясь к переосмыслению русской фольклорно-мифологической архаики, русской и зарубежной музыкальной классики, русские композиторы деконструировали их, то прибегая к условной стилизации и полистилистике, то — к предельной деформации известных музыкальных стилей, и тем самым доказали своим слушателям и самим себе трагическую истину: прошлое музыки невозвратимо.

Русский музыкальный авангард привнес в европейскую культуру «прививку» неевропейской «новизны», доказал свою исключительную самобытность — содержательную и формальную, воспользовался атмосферой европейской свободы, чтобы продемонстрировать свои безграничные творческие возможности, и решительно раздвинул художественный горизонт Европы до всемирного.

Литература

Бенуа А. Н. (1980). Мои воспоминания. Кн. 4 и 5. М.: Наука.

Дягилев С. П. (1982). Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: В 2-х т. М.: Изобразительное искусство. Т. 1.

Кондаков И. В. (2008). По ту сторону слова: Кризис литературоцентризма в России XX–XXI вв. // Вопросы литературы. № 5. С. 5–44.

Лифарь С. (2005). Дягилев и с Дягилевым. М.: Вагриус.

Прокофьев С. С. (1961). Материалы. Документы. Воспоминания. 2-е изд. М.: Гос. муз. изд-во.

Прокофьев С. С. (2002). Дневник. [Часть первая.] 1907–1918. Paris.

Прокофьев С. С. (2002a). Дневник. [Часть вторая.] 1919–1933. Paris.

Стравинский И. Ф. (1988). И. Стравинский — публицист и собеседник. М.: Сов. Композитор.

Стравинский И. Ф. (2004). Хроника. Поэтика. М.: РОССПЭН.

Шевляков Е. Г. (2004). Музыкальный неоклассицизм XX века. М.: Вузовская книга.

Шестаков В. П. (1998). Искусство и мир в «Мире искусства». М.: Славянский диалог.

Шнитке А. (2004). Статьи о музыке. М.: Композитор.

References

Benua A. N. [Benois A.] (1980). Moi vospominanija. Books 4 and 5. Nauka.

Diaghilev S. P. (1982). Sergei diaghilev i russkoe iskusstvo. Stat'i, otkrytye pis'ma, interv'ju. Perepiska. Sovremenniki o Diaghileve. 2 volumes. M.: Izobrazitel'noje iskusstvo.

Kondakov I. V. (2008). Po tu storonu slova: Krizis literaturotsentrizma v Rossii XX–XXI vekov // Voprosy literatury. № 5. P. 5–44.

Lifar' S. (2005). Diaghilev i s Diaghilevym. M.: Vagrius.

Prokofiev S. S. (1961). Materialy. Dokumenty. Vospominanija. M.: Muzgiz.

Prokofiev S. S. (2002). Dnevnik. [Chast' 1]. 1907–1918. Paris.

Prokofiev S. S. (2002a). Dnevnik. [Chast' 2]. 1919–1933. Paris.

Stravinsky I. F. (1988). I. Stravinskij — publitsist i sobesednik. M.: Soviet Composer.

Stravinsky I. F. (2004). Hronika. Poetika. M.: ROSSPEN.

Shevliakov Ye. G. (2004). Muzykal'nyj neoklassitsizm XX veka. Vuzovskaja kniga.

Shestakov V. P. (1998). Iskusstvo i mir v «Mire iskusstva». M.: Slavianskij dialog.

Shnitke A. (2004). Stat'i o muzyke. M.: Kompozitor.