

Максимова Антонина Сергеевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова

E-mail: x-tonik@mail.ru

Antonina Maksimova
PhD, Associate Professor of the History of Music Department of the
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire

E-mail: x-tonik@mail.ru

**«ГОРОД ЭТОТ МНЕ ПОРЯДКОМ НАДОЕЛ»: ОБРАТНАЯ
СТОРОНА ЛОНДОНСКИХ УСПЕХОВ ВЛАДИМИРА ДУКЕЛЬСКОГО**

**«I FEEL THOROUGHLY ANNOYED WITH THIS CITY»: TO THE
BACKGROUND OF LONDON SUCCESS OF VLADIMIR DUKELSKY**

В докладе рассматриваются письма Владимира Дукельского к матери, направленные из Лондона и Монте-Карло во второй половине 1920-х годов. В них композитор описывает обстоятельства своей работы для лондонского мюзик-холла. Письма свидетельствуют о том, что для Дукельского сочинение музыки академических жанров в Лондоне оказалось почти невозможным.

Ключевые слова: Владимир Дукельский, Вернон Дюк, лондонский мюзик-холл, музыкальная индустрия

The author explores Vladimir Dukelsky's letters to his mother, which were written from London and Monte Carlo during the late 1920s. The letters refer to the background of the composer's work for London music hall. As it is stated in the letters, composing of serious music turned to be almost impossible for Dukelsky.

Key words: Vladimir Dukelsky, Vernon Duke, London music hall, musical industry

Владимир Дукельский приехал в Лондон в 1925 году вместе с труппой Русских балетов Дягилева. К этому времени молодой композитор был известен в музыкальном кругу русского зарубежья в Европе, а еще раньше дебютировал в Карнеги-холле и получил опыт работы в сфере музыкальной индустрии в США. В ноябре 1925 года балет Дукельского «Зефир и Флора», который в этом же году с успехом прошел в Париже и Монте-Карло, был показан в лондонском театре Колизеум. По свидетельству композитора, Дягилев назвал постановку «настоящей лондонской победой» [2, 167], что подтверждается широким освещением ее в прессе¹.

В течение почти трех лет после премьеры балета Дукельский подолгу жил и работал в Лондоне. Здесь впервые была опубликована и прозвучала его музыка, подписанная именем Вернон Дюк. Хотя позднее, после переезда в США, Дукельский официально сменил имя и подписывал им бóльшую часть своих сочинений, в течение лондонского периода гетероним Вернон Дюк использовался только для развлекательной музыки. Достаточно продолжительное пребывание композитора в Лондоне и контракты сразу с несколькими театрами указывают на то, что ему удалось добиться успеха в музыкально-комедийном жанре под новым именем, то есть безотносительно славы молодого русского эмигранта, дебютанта балета Дягилева.

Судя по доступным документам, целью поездки Дукельского в Европу из США был именно музыкальный бизнес. Однако в Париже ему суждено было познакомиться с Дягилевым, который проявил куда больший интерес к сотрудничеству с композитором, чем Фрэнсис Салабер – широко известный парижский издатель музыки развлекательных жанров. Благодаря заказу Дягилева Дукельский обрел новые и чрезвычайно перспективные связи в кругу музыкантов (в их числе Кусевицкий, Прокофьев, Стравинский) и

¹ Об обстоятельствах лондонской премьеры см. в монографии о Дукельском [1, 81–82].

получил гарантированную возможность изданий и исполнений своей музыки. В поздравительном письме, направленном родным и датированным Рождеством 1925 года композитор писал: «Дягилев очень всем – и мной в том числе – доволен; результат его удовлетворения таков: будущий сезон Русского балета является двадцатым, т[о] е[сть] юбилейным. Поэтому, предложено дать только русские новинки – намечены три композитора – Глинка («Руслан и Людмила» в новой необычайной постановке), Стравинский и я. Компания неплохая, неправда-ли [sic]?»². Балет, в результате заказанный Дукельскому, назывался «Три времени года». Однако одновременное выполнение лондонских контрактов и дальнейшее сотрудничество с Дягилевым оказалось невозможным, и балет не был завершен. Импресарио отказался от поддержки Дукельского и в течение почти двух лет вплоть до начала 1928 года их контакты были сведены к минимуму.

Описанная ситуация весьма неожиданна, поскольку Дукельский в своих публикациях и высказываниях (со слов современников) подчеркивал свое профессиональное самоопределение – «серьезный» композитор. В середине 1920-х годов его репутация в этом качестве лишь начала формироваться, и перемена творческих приоритетов грозила утратой доверия со стороны старших коллег – академических музыкантов. Комплекс причин, которыми обусловлен творческий выбор Дукельского, и его последствия связаны не только с личными обстоятельствами, но и с широким кругом проблем музыкальной жизни начала XX века.

В данном докладе не ставится цель рассмотреть весь комплекс этих

² Письмо В.А. Дукельского к А.А. Дукельской. Рождество 1925. Библиотека конгресса США. The Vernon Duke Collection. Box 112. Если не указано иное, местоположение всех цитируемых писем идентично. Здесь и далее в цитатах писем сохранена авторская орфография (за исключением дореволюционной) и пунктуация.

проблем. Исследовательское внимание в докладе обращено к «лондонским»³ письмам Дукельского. В течение всей жизни композитор вел активную переписку с современниками, и эти документы ныне хранятся в архивной коллекции самого композитора (в Библиотеке Конгресса США) и его корреспондентов. В данном докладе рассматриваются письма Дукельского к матери – Анне Алексеевне Дукельской, которая в описываемый период жила в США⁴. В этих письмах композитор не только объясняет причины своего пребывания в Лондоне, но и описывает окружающую его музыкальную действительность в меняющемся мире.

В уже цитированном письме, датированном Рождеством 1925 года, Дукельский упомянул о том, что на момент написания письма труппа Русских балетов гастролировала в Берлине, и продолжил:

Печальная сторона всех этих представлений за пределами Франции это то, что денег они мне никаких не приносят. Поэтому развиваю свою комедийную деятельность; у меня теперь две пьесы на руках – *revue*⁵, идущая в марте, и муз[ыкальная] комедия, перенесенная на июнь. <...> Во вторник подписываю контракт с Ascherberg, Hopwood & Crew⁶ на исключительное право издания всех моих «бульварных» произведений. Весь мой т[ак] н[азываемый] авантюризм, который так тебя беспокоит

³ Имеются в виду письма, относящиеся к периоду после лондонской премьеры балета «Зефир и Флора» и до окончательного отъезда Дукельского из Европы. Живя подолгу в Лондоне, композитор всё же часто совершал (преимущественно деловые) поездки, и письма этих лет могли быть отправлены из Парижа, Монте-Карло, Фонтенбло, Шотландии и т.д.

⁴ В 1921 году в США переехала вся семья Дукельского. Брат композитора Алексей учился в то время на архитектора.

⁵ Имелся в виду жанр ревю.

⁶ Наиболее известное имя в названии фирмы – это имя Юджина Ашерберга, который основал в Англии компанию по продаже фортепиано в конце 1870-х годов. Позднее фирма переориентировалась на издательский бизнес. На издании «мюзик-холльного» репертуара специализировалась компания Hopwood & Crew, слияние которой с Ascherberg произошло в 1906 году. Обе компании были сильными игроками на рынке и к этому времени успели поглотить ряд других компаний. Образовавшаяся в результате фирма Ascherberg, Hopwood & Crew издавала разнообразную музыку, но специализировалась на развлекательном жанре.

[sic], в этом бульварном производстве и заключается. Единственно за права получу 200 фунтов в год (28 000 франков), что уже достаточно, чтобы кое-как прожить во Франции. Но сверх этого [sic] они обязуются платить мне за каждую принятую вещь – т[аким] образом гонорары будут неплохие. А если принять во внимание Кохрана⁷ и гонорары за Revue и Comedy + royalties⁸ – то на безденежье мне жаловаться не придется. Пока же живу очень скромно, частью на уже полученное от издателей, частью на занятые у Мясина деньги; последний снова не в фаворе у Дягилева из-за денежных недоразумений – С.П. в Лондоне был сверх-скуп и, в частности, я от него ни копейки, даже за репетиции балета, не получил⁹.

Следует отметить, что, как и Дукельский, Леонид Мясин – премьер и хореограф¹⁰ Русских балетов – работал в лондонском мюзик-холле, что было одной из причин недовольства Дягилева. Исследователь истории Русских балетов Дягилева Линн Гарафола писала: «Чарльз Кокран, чьи изысканные ревю задавали тон Лондону в течение Века джаза¹¹, не только привлек Мясина и дал роли многочисленным участникам дягилевских балетов в своих шоу, но также ввёл в них миниатюрные балеты, основанные на одноактной дягилевской модели» [3, 43]. Вероятно Дукельский, упоминая в письме «скупость» Дягилева и его холодность по отношению к Мясину, не в полной мере осознавал причины такого поведения импресарио. В том же документе он продолжал:

⁷ Чарльз Кокран был известным лондонским импресарио, одним из наиболее успешных в рассматриваемый период.

⁸ Имелись в виду авторские отчисления с доходов от показов пьес и прибыли от продажи аудиозаписей.

⁹ Письмо В.А. Дукельского к А.А. Дукельской. Рождество 1925.

¹⁰ Мясин ставил хореографию балета Дукельского «Зефир и Флора». В 1930-е годы, уже после смерти Дягилева, они совместно работали над балетом «Общественные сады», в котором Мясин исполнил одну из партий.

¹¹ Веком джаза (Jazz Age) с подачи Ф.С. Фицджеральда принято называть 1920-е годы, когда джаз покорила не только Америку, но и пересек Атлантику.

Устраивал в доме [Ситуэллов¹²] завтрак для Дягилева и Бориса [Кохно]; С.П. сидел за столом в огромной бобровой шубе (боязнь простудиться) и отказывался есть устрицы (боязнь отравиться). После завтрака играл ему свои новые песни, которые он одобрил и нашел «отличными» – затем, рассказав несколько невероятных анекдотов – величественно удалился, эскортируемый Борисом. Удивительный он господин¹³.

Надежды Дукельского на юбилейный сезон не оправдались. В декабре 1926 года он сообщал матери о новых заказах, называя на этот раз постановки со своей музыкой *опереттами*¹⁴ и резюмируя:

Кто ставить будет мой балет еще не знаю¹⁵, и вообще работу над ним оставляю для Монте-Карло: пока нужно делать деньги чтобы не сесть на мель. Для симфонии, заказанной Кусевицким, темы имеются, но фактически работать еще не начал по той же причине; все это довольно досадно, но мой оптимизм мне верен¹⁶.

Иными словами, Лондон ко времени написания письма ассоциировался у композитора исключительно с работой для мюзик-холла. В письмах он с горечью констатировал, что круг его общения в Лондоне мало интересен, а многие из друзей и единомышленников, включая Уолтона, уехали по разным причинам в другие страны Европы (Италию, Францию). Завершая цитированное выше письмо, Дукельский сообщил о необходимости отправиться на ужин в честь 250-го показа музыкальной комедии «Ивонна».

¹² Речь шла о доме семьи Ситуэллов, где Дукельский некоторое время гостил. В их доме композитор познакомился с Уильямом Уолтоном, с которым сохранил дружеские отношения до конца жизни.

¹³ Письмо В.А. Дукельского к А.А. Дукельской. Рождество 1925.

¹⁴ Жанровые определения, особенно в случае с синтетическими музыкально-театральными жанрами, представляют отдельную проблему, находящуюся за рамками темы доклада.

¹⁵ До этого в письме Дукельский писал о новом приглашенном Дягилевым хореографе по фамилии Баланчивадзе, который позднее стал известен как крупнейший хореограф и балетмейстер XX века под именем Джорж Баланчин. В письме Дукельский сообщил, что хореография «особых восторгов не вызвала», и «Мясин возвращается в труппу».

¹⁶ Письмо В.А. Дукельского к А.А. Дукельской. 16 декабря 1926.

После упоминания об этом «парадном» ужине композитор добавил: «мне от этого ни холодно, ни жарко, т[ак] к[ак] все деньги по контракту забирает Жильбер, а с грамофонов [sic] и пр[очего] я еще ничего не получил. Есть несколько пластинок с моими фокстротами – и Jazz-band, и пение с оркестром»¹⁷. Подробные отчеты о финансовом положении – как доходах, так и периодах затруднений – Дукельский включал почти в каждое «лондонское» письмо к матери. Это вполне естественно для молодого эмигранта, находящегося в начале своего профессионального пути. Однако другая причина озабоченности Дукельским данным вопросом лежит в поле эстетическом и связана со скептическим отношением академических музыкантов к мюзик-холлу. В связи с этим композитору приходилось оправдывать свою работу – как вынужденную и временную. Всякий раз, вступая в период относительного финансового благополучия, Дукельский высылал деньги матери и отправлял брату одежду, пошитую по последней моде лондонскими портными на заказ. В такие периоды он нанимал лакея и предстával в блистательном виде перед местным бомондом, поскольку иначе шансов закрепиться в этой среде не было¹⁸. В письме от 2 апреля 1926 года, отправленном из Монте-Карло, Дукельский писал:

Когда я думаю о твоей усталости и тревогах, мне становится стыдно за свою спокойную и ровную жизнь; знаю одно, что сделаю все, чтобы облегчить твое положение.

Свидетельства Дукельского о пребывании в Лондоне сохранили мало информации о музыкальной жизни города. Судя по всему, темпы и объемы работы в системе музыкальной комедии ограничивали свободу композитора и практически не оставляли времени для других дел. Примечательно и то, что сочинять серьезную музыку Дукельский предпочитал за пределами Лондона (так в 1927 году он отправился в Шотландию, где погрузился в работу над симфонией). Кульминацией и главной удачей «мюзик-холльной» работы

¹⁷ Там же.

¹⁸ Дукельский признался в этом в письме к матери от 2 ноября 1927 года.

Дукельского в Лондоне стала партитура к пьесе «Желтая маска». История вокруг ее сочинения заслуживает отдельного разговора, который выходит за рамки темы данной статьи.

Лондон Дукельского многогранен, но в первую очередь это город мюзик-холла, который, в отличие от многих других городов Европы и США, давал возможность «не только тратить, но и делать деньги». Однако в условиях музыкального бизнеса почти не оставалось места для серьезного творческого процесса. Данная проблема не была новой, но события XX века, обострив противоречия между искусством элитарным и музыкальным «фаст-фудом», постепенно привели и к сглаживанию этих противоречий. В результате бизнес-модели, успешно прошедшие апробацию, распространились и на те социальные сферы, которые прежде считались противоположными или альтернативными коммерции.

Литература

1. Максимова А.С. Владимир Дукельский (Вернон Дюк) : Два лика – одна судьба. – Санкт-Петербург: Крига – Победа; Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2016. – 340 с.
2. Duke V. Passport to Paris. – Boston; Toronto: Little, Brown & Co, 1955. – 502 p.
3. Garafola L. Legacies of Twentieth-Century Dance. – Middletown, CN: Welseyean University Press, 2005. – 455 p.