

*Антонина Максимова*

## ЛОНДОНСКИЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ И КОНТАКТЫ ВЛАДИМИРА ДУКЕЛЬСКОГО

Первый визит Владимира Дукельского (1903–1969) в Лондон состоялся в 1925 году. Композитор к этому времени совершил путь эмигранта из Киева, где обучался в консерватории у Р. Глиэра и Б. Яворского, через Одессу и Константинополь в США, а затем — в Париж. Период пребывания в Турции оказался первым для Дукельского погружением в среду русского зарубежья: работая в клубе «Русский Маяк», он познакомился с Б. Кохно, Н. Кошиц, П. Сувчинским и многими другими музыкантами, художниками, литераторами. Контакты композитора с русской эмиграцией расширились в США, куда его семья переехала осенью 1921 года. По предложению Артура Рубинштейна Дукельский написал Фортепианный концерт — свой «паспорт в Париж» (таково символичное название англоязычных мемуаров композитора [7]) и в кампанию «Русских сезонов» С. Дягилева. Премьера дебютного балета Дукельского «Зефир и Флора» состоялась в Монте-Карло в апреле 1925 года, а 12 ноября — на сцене лондонского Колизея с новыми декорациями Ж. Брака и масками О. Мессела. Пребывание в Лондоне — важный для Дукельского этап включения в музыкальную жизнь города, давшую новые импульсы его творчеству.



*В. Дукельский. 1924.  
Фото из коллекции В. Дюка  
(Библиотека Конгресса США)*

### **Дукельский и Дейлиз-театр:**

#### **история творческого перевоплощения**

Приехав в 1921 году в Нью-Йорк, Дукельский сразу оказался в центре музыкальных событий мегаполиса. Композитор пишет музыку для варьете и пародийных шоу, в кругу его общения — сонграйтер Ли Дэвид и братья Лео и Гас Эдвардсы, весьма известные в мире бродвейской музыкальной индустрии. На встречах в Гринвич-Виллидж Дукельский познакомился

с Э. Варезом, К. Сальцедо, К. Рагглзом, его камерно-вокальные произведения были включены в программу концертов Международной гильдии композиторов. На одном из этих концертов Дукельский встретился с Дж. Гершвином, который высоко оценил музыкальное дарование младшего коллеги и «ввел [его] в круг своих друзей и покровителей — лучших и самых ярких из молодых композиторов и поэтов Бродвея» [10, с. 55]. По заказу Гершвина Дукельский выполнил ряд аранжировок его музыки и завершил один из номеров к шоу «Скандалы Джорджа Уайта» (*George White Scandals*), ставившегося с 1919 по 1939 годы и изначально опиравшегося на модель известного ревю «Безумства Зигфелда» (*Ziegfeld Follies*).

В 1924 году Дукельский приехал в Европу с репутацией музыканта, имеющего профессиональный опыт в сфере американской музыкальной коммерции. В парижских салонах он, сидя за фортепиано, импровизировал регтаймы и делился с новыми друзьями впечатлениями от жизни в США. Дебют Дукельского в Париже в «Русских сезонах» с балетом «Зефир и Флора» был оценен музыкальным сообществом как важное событие, хотя мнения о степени стилистической самостоятельности композитора разделились.

Еще до прибытия дягилевской труппы в Англию лондонская пресса представила Дукельского весьма оптимистично: критики писали о новом открытии, оглушительном успехе, крепкой русской школе, пользуясь достаточно яркими рекламными средствами. Портрет ком-



В. Дукельский. Лондон, сер. 1920-х.  
Фото из коллекции В. Дюка  
(Библиотека Конгресса США)

позитора появился на страницах лондонских газет и журналов одновременно с многочисленными анонсами показа балета в Колизее (одна из самых развернутых статей, с фотографией фрагмента балета и рисованным двойным портретом Дукельского и Кохно работы П. Прюны, была написана Э. Эвансом для журнала «Вог»). Об успехе премьеры «Зефира» в Лондоне свидетельствуют более 30 отзывов британской прессы, собранных самим Дукельским в альбоме вырезок, хранящемся ныне в Библиотеке Конгресса США. Несмотря на то, что критика не была единодушно положительной, Дягилев назвал показ балета «настоящей лондонской победой» [7, с. 167].

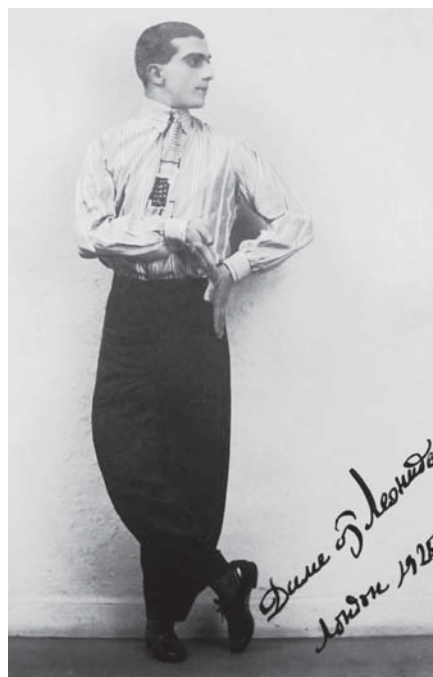
## Лондонские приключения и контакты Владимира Дукельского



П. Прюна. Портрет В. Дукельского и Б. Кохно, опубликованный в журнале «Вог» (октябрь 1925 г.)

В Лондоне середины 1920-х, как известно, процветал мюзик-холл. К глубокой досаде Дягилева многие из артистов его труппы, оказавшись в Британии, пользовались возможностью дополнительного заработка в эстрадных театрах — вотчине импресарио Ч. Кокрана, который во время показа «Зефира» в Лондоне предложил Дукельскому сотрудничество в музыкальной комедии. Вероятно протекцию молодому композитору, уже успевшему на краткое время включиться в музыкальную индустрию США, обеспечил Л. Мясин, который принимал участие в постановках хореографических номеров для лондонского мюзик-холла.

Сотрудничество с Кокраном предполагало перспективу публикации наиболее удачных фрагментов музыки к спектаклям. Но к тому моменту Дукельский заключил контракт с «Русским музыкальным издательством» С. Кусевицкого на эксклюзивное право издания всех своих сочинений. Изыскивая возможность опубликовать пользующиеся успехом номера к музыкальным комедиям, Дукельский решает, по совету Гершвина и по примеру многих композиторов-эмигрантов, взять для этой цели гетероним **Вернон Дюк**, который впервые появился на обложке издания песни «Попробуй поцелуй» (*Try a little kiss*).



Портрет Л. Мясина с дарственной надписью.  
Фото из коллекции В. Дюка  
(Библиотека Конгресса США)

Вскоре композитор получил заказ от Дж. Уайта, владельца лондонского Дэйлиз-театра, на написание дополнительных номеров к мюзиклу «Танцовщица Катя» (*Katja, the Dancer*), а затем — на сочинение музыки к новой комедии «Ивонна» (*Yvonne*, 1926). По воспоминаниям Дукельского, Дягилев, узнав о его творческом перевоплощении, «пришел в дикий раж и растоптал, к великому ужасу Сергея Лифаря, Бориса Кохно и самого преступника, то есть меня, мой новенький цилиндр, взвизгнув при этом: “Б...ь!”» [2, с. 261]. Импресарио не только исключил «Зефира» из сезона 1927 года, но и подверг уничижительной критике черновик балета «Три времени года», заказанного

композитору после лондонского успеха первой постановки.

В 1929 году Дукельский переехал в США, где полученный в Англии опыт оказался весьма востребованным: только в 1930-м он написал музыку к пяти кинофильмам. В 1932 году песня «Апрель в Париже» (*April in Paris*) на стихи Й. Харбурга, прозвучавшая в шоу «Иди чуть быстрее» (*Walk a Little Faster*), получила широкую известность и вошла в число наиболее исполняемых джазовых стандартов. С этого момента песни Вернона Дюка непрерывно пополняли «золотой фонд» американских хитов. Однако популярность мелодий Дукельского практически не добавила известности его имени: в силу специфики жанра такие мелодии (за редким исключением) чаще ассоциируются в сознании публики с персонами исполнителей, а не сонрайтеров.

#### Дукельский и Уолтон: история творческой дружбы

Тогда же в Лондоне через семью Ситуэллов, чей дом стал временным пристанищем Дукельского, композитор познакомился и сблизился с Уильямом Уолтоном (1902–1983). В письме к матери, отправленном к Рождеству 1925 года, композитор поспешил поделиться своим впечатлением от первых дней дружбы: «Он — тихий, спокойный, невероятно добрый человек и притом с очень острым умом и незаурядными муз[ыкальными] способностями. Мне с ним было легко и свободно»<sup>1</sup>. В 1930-е годы



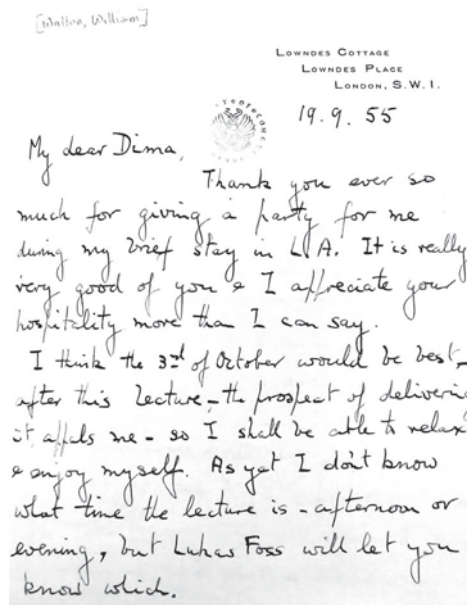
Программа музыкальной комедии «Ивонна». Дэйлиз-театр, 1926. Фото из коллекции В. Дюка (Библиотека Конгресса США)

<sup>1</sup> Здесь и далее использованы архивные материалы В. Дукельского, хранящиеся в Библиотеке Конгресса США. См., в частности: Dukelsky A., Duke V. Correspondence // The Vernon Duke Collection. The Music Division of the Library of Congress (Washington, D.C., U.S.A.). Box 112.

## Лондонские приключения и контакты Владимира Дукельского

пути музыкантов разошлись: Дукельский уехал в США, где принял гражданство и официально сменил имя, став Верноном Дюком (1939). Прерванная дружба возобновилась в 1950-е, о чем свидетельствует сохранившаяся переписка, содержащая важные дополнения к биографическим данным и штрихи к портретам композиторов<sup>1</sup>.

С первых дней знакомства в Лондоне композиторы играли друг другу новые сочинения, обменивались творческими идеями. Вскоре Дукельский устроил Уолтону аудиенцию у Дягилева, однако импресарио заказал балет К. Ламберту, также пришедшему на встречу (балет Ламберта «Ромео и Джульетта» был показан 4 мая 1926 года в Монте-Карло). Тем не менее, прослушивание стало первым примером взаимной творческой поддержки композиторов. Позже, в 1955-м Уолтон вел переговоры об исполнении «Вариаций на старинное русское песнопение» Дукельского с Г. Блехом (основателем оркестра London Mozart Players), а также пытался устроить исполнение Симфоническим оркестром Би-Би-Си его Третьей симфонии и «Оды млечному пути». В следующем году Уолтон завершил Виолончельный концерт, впервые исполненный Г. Пятигорским. Данное сотрудничество оказалось возможным благодаря хлопотам Дукельского, близко дружившего с виолончелистом. Свой собственный концерт по заказу Пятигорского композитор написал в 1942-м, однако его премьера состоялась лишь после завершения войны, в 1946 году.



Письмо У. Уолтона к В. Дукельскому  
от 19 сентября 1955 г. (фрагмент).  
Из коллекции В. Дюка  
(Библиотека Конгресса США)

История создания Уолтоном Виолончельного концерта в некоторой мере соотносится с событиями вокруг сочинения Дукельским Концерта для скрипки. В 1939 году Уолтон закончил работу над Скрипичным концертом, написанным по заказу Я. Хейфеца, впервые исполнившим его с Кливлендским оркестром под управлением А. Родзинского. Вскоре после этого с Хейфецом в США познакомился и Дукельский, также получив от скрипача неофициальное предложение написание концерта. Было ли данное событие совпадением или результатом

<sup>1</sup> Walton W., Duke V. Correspondence // The Vernon Duke Collection. The Music Division of the Library of Congress (Washington, D.C., U.S.A.). Box 120. Folder W.

рекомендации Уолтона<sup>2</sup> — пока не установлено. Известно лишь, что Дукельский предложение принял и неофициальный заказ выполнил. Однако Хейфец счел концерт неподходящим, отказавшись от исполнения; в результате первой исполнительницей стала Р. Посселт (1943, совместно с Бостонским оркестром под управлением Р. Бургина).

По воспоминаниям Дукельского, он всячески старался «уберечь Уолтона от попадания в атональную ловушку» [7, с. 166]. Влияние шенберговской техники, противником которой всегда был Дукельский, он усматривал в музыке Струнного квартета Уолтона. Примечательно обсуждение додекафонного метода и сериализма, сохранившееся в переписке композиторов за 1964 год. Объектом единодушной критики в ней становится техника позднего Стравинского. Уолтон охотно поддержал доводы Дукельского, высказанные в очерке «Обожествление Стравинского», впервые опубликованном в качестве главы книги «Послушайте! Критическое эссе об обесценивании музыки» (*Listen Here! A Critical Essay on Music Depreciation*, 1963) [8, с. 149—189], а затем на первых полосах двух номеров нью-йоркского журнала «Listen» [9]. Отметив, что чтение доставило ему немалое удовольствие, Уолтон справедливо предположил, что ответ не заставит себя ждать. В журнале «Listen» действительно появилась статья

Стравинского с едким названием «Стравинский предлагает лекарство от В.Д.» и «дипломатичным» подзаголовком редакции — «Название принадлежит г-ну Стравинскому» (*The title is Mr. Stravinsky's own*) [11]<sup>1</sup>. Ракурс настоящей статьи не позволяет более подробно остановиться на взаимоотношениях Стравинского и Дукельского. Заметим лишь, что взгляд Дукельского на творчество старшего современника с годами изменился и особенно критичным стал в связи с обращением Стравинского к серийной технике.

И все же отношение Уолтона и Дукельского к додекафонии и сериализму не было единодушным. В письме к Уолтону от 25 ноября 1964 года Дукельский с нескрываемой досадой заметил, что послевоенный «ренессанс додекафонии стал возможен благодаря американскому доллару» (явно имея в виду учреждение «Дармштадтских летних курсов новой музыки»), а сама техника явила собой *cul de sac* («тупик») музыки. В ответе от 11 декабря 1964 года Уолтон с истинным английским остроумием и игрой смыслами порекомендовал Дукельскому ознакомиться с интереснейшими письмами Шенберга, особенно написанными из США, иронично продолжив: «я и не создавал, что музыкальная ситуация Соединенных Штатов столь “катастрофична”»<sup>2</sup>. В этом же письме Уолтон подверг критике современное ему состояние европейской музыки, отмечая абсолютное доминирование 12-тоновой техники,

<sup>1</sup> Текст полностью вошел в издание Стравинского—Крафта «Темы и эпизоды» (1966) со смягченным заголовком «Некоторые наблюдения о В.Д.» [12].

<sup>2</sup> Walton W., Duke V. Correspondence. Op. cit.

однако сразу сослался на Х. Хенде, который «все же пишет музыку, а не является лишь бесплодным сериалистом»<sup>1</sup>. В качестве примера Уолтон упомянул о невероятно выгодных условиях (100 тыс. марок), предоставленных Венской оперой Хенде за написание музыки к новой постановке (вероятно, речь шла об опере «Бассариды»<sup>2</sup>).

Уолтон достаточно высоко оценивал музыку Дукельского и (в отличие от Прокофьева, Дягилева, Стравинского и большинства представителей цеха серьезных композиторов) сочувственно относился к его произведениям для коммерческой эстрады. В письме от 4 октября 1955 года он сообщает: «[Кристофер Хассалл] ставил твои пластинки, и я был буквально поражен — необыкновенное сочетание популярного [стиля — А.М.], изысканности и “шика” (в лучшем смысле слова)»<sup>3</sup>. Что касается отношения к сочинениям Уолтона со стороны Дукельского, то он особенно ценил музыку увертюры «Портсмут-пойнт» (1925). В печатной версии увертюры значится посвящение Э. Сассуну, благодаря усилиям которого произведение было опубликовано в издательстве «Oxford University Press»; однако известно, что первоначально пьеса была посвящена Дукельскому.

В музыкальном языке ранних произведений композиторов также много точек пересечения: заметно влияние

Стравинского, Прокофьева и французских композиторов первой четверти XX века, приверженность к традиционным средствам, лаконизм музыкальных высказываний и выраженный мелодизм. Темы Альтового концерта Уолтона (1929) во многом отсылают к музыке Фортепианного концерта Дукельского (1921). Стиль творчества Дукельского середины 1920-х сопоставим с музыкой композиторов группы «Шести», особенно Ф. Пуленка, на что указывали критики, в том числе Б. Шлецер и Н. Слонимский. Влиянием французской музыки отмечены и ранние произведения Уолтона. Наиболее яркий пример — «Фасады» для чтеца и инструментального ансамбля на стихи Э. Ситуэлл, где композитор обращается к легким танцевальным жанрам, включая танго, вальс и фокстрот. Как пишет С. Кук, в этом смысле творчество Уолтона (как и Ламберта), скорее было исключением в общей картине английской музыки начала XX века, стремящейся преодолеть влияние инациональных композиторских школ [6, с. 182—183].

Параллели прослеживаются и в более поздних сочинениях. В 1931 году Уолтон завершил «Пир Валтасара» с солирующим баритоном, а Дукельский — кантату «Эпитафия на могилу Дягилева» для сопрано, оркестра и хора. Шесть лет спустя Уолтон написал хор «В честь города Лондона», в том

<sup>1</sup> Walton W., Duke V. Correspondence. Op. cit.

<sup>2</sup> Опера Х. Хенде «Бассариды» на английское либретто Ч. Кальмана и У. Одена была окончена в 1965 году и поставлена впервые (в переводе на немецкий язык) в рамках Зальцбургского фестиваля 1966 года.

<sup>3</sup> Walton W., Duke V. Correspondence. Op. cit.

же году Дукельский окончил вторую редакцию оратории «Конец Санкт-Петербурга» (первая редакция 1931—1933 годов исполнена не была). Однако стилистика вокально-симфонических произведений композиторов различна: торжественность, остроумие и сдержанность музыки Уолтона контрастирует камерным, по преимуществу лирическим высказываниям Дукельского. Вероятно, немалую роль здесь сыграли внешние обстоятельства: условия жизни, музыкально-общественное положение.

Уолтон при жизни получил широкое признание как крупнейший композитор Англии. Так, в словаре о музыке XX века Л. Акопяна он назван «самым востребованным из композиторов Великобритании» [1, с. 585], что подтверждается, например, написанием им музыки для коронации Елизаветы II. И хотя, по справедливому замечанию Л. Ковнацкой, творчество Уолтона, как и творчество других английских композиторов его поколения, «не переросло внутринациональных рамок» [3, с. 18], однако на родине он имел статус мэтра: автор имперских маршей, Кавалер королевского Ордена Заслуг, в 1951 году был посвящен в рыцари.

Дукельский/Дюк всю жизнь провел в разнонациональных культурных контекстах, жил и работал одновременно под двумя именами, как композитор и как сонграйтер. Использование гетеронима и принятие его в качестве официального имени по сути сопоставимо с актом самоотрицания, а специфика

национальной самоидентификации (Дукельский — русский, Дюк — американец), которую можно было бы назвать диффузной, указывает на особенности сформировавшейся творческой личности композитора, отчасти соотносимые с явлением лиминальности<sup>1</sup>. Несмотря на удивительную способность и устойчивое стремление Дукельского находиться в самом центре музыкальных событий эпохи, его биография и творчество едва ли позволяют поместить композитора в определенные границы (национальную школу, творческую группу, стилевое направление). Кроме того, будучи талантливым композитором, поэтом, мемуаристом, эссеистом и популяризатором музыки, Дукельский всегда держался в стороне от официальных властей, отстаивая свободное функционирование искусства.

Параллели в музыке Уолтона и Дукельского заметны и в обращении композиторов к жанру оперы. Единственная опера Дукельского «Барышня-крестьянка» написана им на собственное либретто по А. Пушкину. Начатая в 1929-м, она впервые была поставлена в Калифорнийском университете (Санта-Барбара) в 1958 году под названием *Mistress into Maid* (в переводе на английский язык Г. Голубева). Сам Дукельский назвал пушкинский сюжет «анекдотом», забавным случаем, что наилучшим образом характеризует саму оперу — быструю по темпоритму и характеру движения, камерную по составу участников и жанровым прототипам, краткую по

<sup>1</sup> Теория лиминальности была предложена А. Геннепом и В. Тернером. Подробнее о лиминальности как о свойстве творческой личности и ее проекциях в искусстве см.: [5].





*Фото первой постановки оперы «Барышня-крестьянка».  
Из личного архива вдовы Дукельского Кей Дюк-Ингаллс*

продолжительности звучания, номерную по структуре и замыкающуюся моралите — обращенным к публике ансамблем всех певцов-актеров. Бытовой комический сюжет, использование русского литературного первоисточника (хотя и из другой эпохи), камерность и явная ориентация на ретроспективную стилевую модель характерна и для оперы Уолтона «Медведь» по А. Чехову (1967), обозначенную автором как «экстраваганца».

Дружба и переписка Уолтона и Дукельского с постоянным профессиональным обменом продолжалась до конца 1968 года — почти до самой смерти Дукельского (в январе 1969-го). В переписке с автором настоящей статьи вдова композитора Кей Дюк-Ингаллс с большой теплотой вспоминала и элегантный тон писем и высказываний Уолтона, и поездку в дом Уильяма и его супруги Сюзанны на остров Искья в сентябре 1962 года, и многое другое.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. Дукельский В.А. Об одной прерванной дружбе // Мосты: литературно-художественный альманах. Мюнхен. 1968. № 13/14. С. 252–279.
3. Ковнацкая Л.Г. Бенджамин Бриттен. М.: Советский композитор, 1974. 392 с.

4. Ковнацкая Л.Г. Английская музыка XX века: Истоки и этапы развития. М.: Советский композитор, 1986. 216 с.
5. Хренов Н.А. Творческая личность как публичная личность: искусство как способ институционализации лиминальности // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 2. Т. 1 (Культурология). С. 82–91.
6. The Cambridge History of Twentieth Century Music / Ed. by N. Cook and A. Polpe. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 838 p.
7. Duke V. Passport to Paris. Boston, Toronto: Little, Brown and Co., 1955. 502 p.
8. Duke V. Listen Here! A Critical Essay on Music Depreciation. New York: Ivan Obolensky Inc., 1963. 406 p.
9. Duke V. The Deification of Stravinsky // Listen: A Music Monthly. 1964. Part I: No. 4. P. 1–5; Part II: No. 5. P. 1; 3–5.
10. Genné B., Matjias Ch. Collaborating in the Melting Pot: George Balanchine, Vernon Duke and George Gershwin // Proceedings of Sound Moves: An International Conference on Music and Dance / Compiled by T. Bennett. London: Roehampton University, 2005. P. 53–61.
11. Stravinsky I. Stravinsky proposes a cure of V.D. // Listen: A Music Monthly. 1964. No. 5. P. 1–2.
12. Stravinsky I. Some Observations on V.D. // Stravinsky I., Craft R. Themes and Episodes. New York: A.A. Knopf, 1966. P. 89–95.

