

Белла Верникова

## Композитор-авангардист Артур Лурье

...композитор Артур Сергеевич Лурье, с которым Ахматова одно время была чрезвычайно близка. Он высоко оценивал ее поэзию и посвятил ей несколько строк в своей статье «Голос Поэта (Пушкин)», написанной в феврале 1922 года и снабженной эпиграфом из Мандельштама: «Останься пеной, Афродита, и, слово, в музыку вернись». ...Артур Лурье был весьма яркой фигурой в художественной жизни Петербурга 1910-х годов. Облик его запечатлен в портретах работы Ю. Анненкова, Л. Бруни, П. Митурича, С. Сорина.

Роман Тименчик. Музыка и музыканты  
на жизненном пути Ахматовой (заметки к теме)

В 1914 г. в Петербурге вышел манифест русских футуристов, синтетически объединивший модернистские поиски в литературе, живописи и музыке, – «Мы и Запад», авторы которого претендовали на создание эстетики, опережающей новое искусство, в отличие от итальянского футуризма и других проявлений западного модернизма, где «новая эстетика следует за новым искусством, а не наоборот». Одним из авторов манифеста «Мы и Запад» был композитор-авангардист Артур Лурье (1892-1966), с раннего детства живший в Одессе и окончивший Одесское коммерческое училище, с дипломом которого он поступил в Петербургскую консерваторию.

В Одессе начала XX века было два коммерческих училища, сегодня известных тем, что в одном из них – им. Николая I – учился будущий писатель Исаак Бабель (см. статью «Коммерческое образование» в Википедии), а в другом – Коммерческом училище

I разряда господина Файга – будущий певец и актер Леонид Уте-сов (см. его книгу «С песней по жизни»), там же «в 1898-99 годах обучал детей географии отец Валентина Катаева П.В. Катаев» (Виктор Корченков. Коммерческое училище Файга). По свидетельству зам. директора Одесского литературного музея литературоведа Алены Яворской, в списке выпускников Одесского коммерческого училища им. Николая I за 1909 г. значится Лурье Наум, студент С.-Петербургской консерватории.

Артур Винсент Лурье (имя при рождении Наум Израилевич Лурья) родился в местечке Пропойске в еврейской семье инженера Израиля Лурьи, вскоре переехавшей в Одессу, где семья жила по адресу: ул. Польская, дом 11.

Мать Анна Яковлевна рано приобщила сына к музыке, и вслед за матерью в 1912 г. Артур принял католичество. Синтетичным, в духе манифеста «Мы и Запад», был и разноименный псевдоним Артура Сергеевича Лурье, о чем пишет другой автор этого манифеста, родившийся в Одессе в 1886 г. (1887 г. по новому стилю) поэт и переводчик Бенедикт Лившиц в мемуарах «Полутораглазый стрелец», впервые опубликованных в 1933 г.: «Присоединяя к экзотическому Артуру Винсенту (Артуру – в честь Шопенгауэра, Винсенту – в честь Ван Гога) Перси Биши (в честь Шелли) и Хосе-Мария (в честь Эредия, знаменитого кубинского поэта)».

Бенедикт Лившиц вспоминает в мемуарах, что композитор Артур Лурье был привлечен футуристами, чтобы заполнить «место, бывшее до него пустым» в противостоянии итальянскому футуризму, провозглашенному Филиппо Томмазо Маринетти: «Едва ли не на лекции Шкловского неутомимый Кульбин свел меня с Артуром Лурье, окончившим в том году Петербургскую консерваторию... Принципы «свободной» музыки (не ограниченной тонами и полутонами, а пользующейся четвертями, осьмыми и еще меньшими долями тонов), провозглашенные Кульбиным еще в 1910 году, в творчестве Лурье получали реальное воплощение. Эта новая музыка требовала как изменений в нотной системе... так и изготовления нового типа рояля – с двумя этажами струн и с двойной (трехцветной, что ли) клавиатурой. ...Став футуристом из снобизма, Лурье из дендизма не называл себя им. Но он заполнял в рядах будетлян место, бывшее до него пустым,

и в нашем противостоянии развернутой фаланге Маринетти именно он, а не тишайший Матюшин, мог – хотя бы только декларативно – «перекрывать» Балилла Прателлу. Впрочем, это не мешало ему писать романсы на слова Верлена и Ахматовой».

В знаменитом петербургском литературно-художественном кабаре «Бродячая собака», находившемся на углу Итальянской ул. и Михайловской пл., где с 1912 по 1915 год Артур Лурье, как сказано в его открытой в сети биографии, «фактически исполнял обязанности музыкального руководителя. В круг его общения входили Велимир Хлебников, Владимир Маяковский, братья Давид, Владимир и Николай Бурлюки, Алексей Кручёных, Петр Митурич (автор портрета композитора) и др. В те же годы он завязал знакомства с Владимиром Татлиным, Георгием Якуловым, Бенедиктом Лившицем, Леонидом Андреевым, встречался с Рихардом Штраусом и Томмазо Маринетти».

Там же Артур Лурье в 1913 г. знакомится с Анной Ахматовой. Как пишет американский биограф композитора Ирина Грэм, их бурный роман продолжался год (письма И. Грэм приведены в книге Михаила Кралина «Артур и Анна. Роман без героя, но все-таки о любви» (Томск: Водолей, 2000)).

В 1914 г. Лурье сочинил вокальный цикл «Четки» на стихи Ахматовой. В 1919 г. отношения возобновились. Вышла книга с нотами Артура Лурье к стихам Анны Ахматовой в обложке работы Петра Митурича: «Четки». Десять песен из Анны Ахматовой (Первая тетрадь) / обл. худ. Митурич. (М., Пг., 1919). Артур Лурье обращается к творчеству Ахматовой не только в музыке, но и в эссеистике, что отметил Роман Тименчик в приведенном эпиграфе к данной статье.

Анна Ахматова помнит об Артуре Лурье в «Поэме без героя» и посвятила ему несколько стихотворений – одно из них, по свидетельству Олеси Бобрик, напечатано в берлинском издании 1923 г. с посвящением А. Л.:

Да, я любила их, те сборища ночные, –  
На маленьком столе стаканы ледяные,  
Над черным кофеом пахучий, зимний пар,  
Камина красного тяжелый, зимний жар,

Веселость едкую литературной шутки  
И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий.

Упоминание о характере отношений Ахматовой и Лурье в послереволюционные годы содержится в мемуарах Н.Н. Пунина, о чем напомнил Николай Крышук в статье, опубликованной в журнале «Звезда» (№ 4, 2002): «Серьезность отношения Анны Ахматовой к Николаю Пунину вне сомнений. Но понятно и то, почему он все время говорит о ее не-любви. Он был только героем, она еще и режиссером этой истории. ...А потому он мог, например, застать ее «томящейся от обид Артура – получила новые доказательства его измен». Тут бы самое время вступить и его гордости. Но она во всем опережала его по крайней мере на шаг – сама заговорила о разлуке. На его вопрос, почему хочет расстаться, ответила стихами Мандельштама: «Эта (показала на себя) ночь непоправима, а у Вас (показала на него) еще светло».

В размещенной на ахматовском сайте статье Н.Г. Гончаровой «...Я пишу для Артура либретто...» автор статьи характеризует Артура Лурье как воплощение «одной из граней образа Утраченного Возлюбленного в ее поэтике» и приводит свидетельство Корнея Чуковского о написанном Анной Ахматовой в 1921 г. по заказу Артура Лурье балетном либретто на стихи Александра Блока, что нашло отклик в интермеццо «Решка» 2-й части «Поэмы без героя»:

«Одним из ключей к этой «шкатулке с секретом» являются известные строки из «Решки»:

А во сне все казалось, что это

Я пишу для \*\*\* (кого-то, Артура. – Н. Г.) либретто...»

Этот ключ – зашифрованное в одних и названное в других вариантах текста имя Артура Сергеевича Лурье, композитора, друга молодости Ахматовой, эмигрировавшего в 1922 году и воплотившего одну из граней образа Утраченного Возлюбленного в ее поэтике. Именно по заказу Лурье Ахматова написала в 1921 году свое первое балетное либретто на стихи «Снежной маски» А. Блока, о чем свидетельствует в дневниковой записи от 24 декабря того же года К.И. Чуковский, приводящий слова Ахматовой: «Этот балет

я пишу для Артура Сергеевича. Он попросил. Может быть, Дягилев поставит в Париже».

В статье Ларисы Казанской о пушкинском очерке Артура Лурье, упомянутом в эпиграфе, обозначены авангардные достижения в его музыке, созданной в предреволюционные годы: «Лурье перевел на язык музыки многие эксперименты своих друзей художников. В атональных сочинениях (Первом струнном квартете, фортепианных циклах «Синтезы», «Дневной узор», «Формы в воздухе. Звукопись П. Пикассо»... музыка свободно расположена на нотном пространстве подобно геометрическим фигурам кубистов – он предвосхитил позднейшие искания А. Шенберга, Д. Кейджа и Д. Крамба в области свободного обращения со звуковым пространством и временем. В своей теории «Театр действительности» Лурье предугадал рождение конкретной, электронной музыки».

Статьи и эссе Артура Лурье собраны в его книге, изданной на французском языке в Париже: «Profanation et sanctification du temps: Journal musical. Paris: Desclée De Bower, 1966 (Профанация и освящение времени: музыкальный журнал). В 1931 г. вышла в Нью-Йорке на английском языке книга Артура Лурье о Сергее Кусевицком: «Sergei Koussevitzky and His Epoch. A Biographical Chronicle». New York, Alfred A. Knopf, 1931. Эссе Артура Лурье «Музыка Стравинского» опубликовано в парижском журнале русской эмиграции «Версты» в 1926 г. (Вып. № 1).

Очерки и эссе Артура Лурье, написанные по-русски, представлены в открытом в сети московском сборнике начала 1990-х гг. «Воспоминания о серебряном веке» / Составитель, автор предисл. и коммент. В. Крейд, художник И. Иванова, рецензент Евг. Витковский (М.: Республика, 1993).

Здесь напечатаны два текста А. Лурье: «Осип Мандельштам» – фрагмент очерка «Чешуя в неводе», опубликованного в альманахе «Воздушные пути» (Нью-Йорк, № 2, 1961), и эссе «Детский рай», содержащее воспоминания о Мандельштаме и Хлебникове, из альманаха «Воздушные пути» (Нью-Йорк, № 3, 1963), представленное на хлебниковском сайте со ссылкой на сборник «Воспоминания о серебряном веке». Эссе Артура Лурье воссоздают культурный контекст петербургского серебряного века, приведу

два фрагмента из указанного сборника, характеризующие музыкальность Осипа Мандельштама и отношение современников к Велимиру Хлебникову:

«Мне часто казалось, что для поэтов, даже самых подлинных, контакт со звучащей, а не воображаемой музыкой не является необходимостью, и их упоминания о музыке носят скорее отвлеченный, метафизический характер. Но Мандельштам представлял исключение; живая музыка была для него необходимостью. Стихия музыки питала его поэтическое сознание».

«Хлебников был для нас моральным авторитетом, нашим духовным старцем от искусства. У него не было и не могло быть никакой позы; быть для Хлебникова «председателем земного шара» совсем не означало дурачества или эпатирования.

Он понимал свое председательство совершенно серьезно, как и все, что он говорил и делал. ...Но поведение Хлебникова было мало понятно в артистическом кругу Петербурга, и многие злились, считали, что оно – дурачество, чепуха. Престиж эстетики утонченного мастерства, понимаемого в европейском смысле, был еще слишком велик в то время, чтобы можно было оценить подлинную сущность Хлебникова.

Между тем М.А. Кузмин, бывший одним из наиболее утонченных эстетов той эпохи, умный, тонкий и иронический, никогда над Хлебниковым не смеялся. И конечно, никакого влияния на Хлебникова Кузмин не имел; напротив, Хлебников совершенно неожиданно оказал влияние на Кузмина, который, раскрыв гностический смысл Хлебникова в последний период своей творческой жизни, нашел у него источник вдохновения для себя».

С воспоминаниями Артура Лурье о Петербурге 1910-х гг. связаны представленные в Интернете известные портреты композитора работы художников Петра Митурича и Льва Бруни 1915 г., хранящиеся в Петербургском государственном Русском музее, и картина Сергея Судейкина 1916 г. из частной коллекции «Моя жизнь – приют комедиантов», на которой в числе других изображены Ольга Глебова-Судейкина, Михаил Кузмин и Артур Лурье – в профиль, в полумаске и с арфой.

В сборнике «Воспоминания о серебряном веке» в примечаниях приведен фрагмент эссе Артура Лурье памяти его возлюбленной

Ольги Судейкиной (эссе напечатано в нью-йоркском альманахе «Воздушные пути», № 5, 1967), где упомянута ахматовская «Поэма без героя»:

«Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина, волшебная фея Петербурга, вошла в мою жизнь за год до первой мировой войны.

К ней меня привел Николай Иванович Кульбин... Она жила только искусством, создав из него культ... Страсть к театру масок сбила Ольгу Афанасьевну с нормального пути. Ей, актрисе Александринского театра, ученице Варламова, покровительствовавшей всеильный тогда Суворин. Восхищенный талантом Ольги Афанасьевны, Суворин звал ее в свой театр, но под влиянием Судейкина она ушла в модернизм, к Мейерхольду, и пожертвовала громадной карьерой, которая перед ней открывалась так легко и свободно. На сцене тогда царили пьесы Беляева, и Ольга Афанасьевна играла весь его репертуар – «Психу», «Даму из Торжка», «Путаницу»; о созданном ею образе Ахматова говорит в посвящении своей «Поэмы без героя» («Ты ли, Путаница Психея» и т. д.)... Ольга Афанасьевна была одной из самых талантливых натур, когда-либо встреченных мною».

Знакомство Артура Лурье с ахматовской поэмой объясняется тем, что в нью-йоркском альманахе «Воздушные пути» в 1960 г. впервые была напечатана написанная Анной Ахматовой в 1940-е годы «Поэма без героя», где ярко представлена Ольга Судейкина:

Ты в Россию пришла ниоткуда,  
О мое белокурое чудо,  
Коломбина десятых годов!  
Что глядишь ты так смутно и зорко,  
Петербургская кукла, актерка,  
Ты – один из моих двойников...

Еще один отголосок «Поэмы без героя» (см. у Ахматовой):

А твоей двусмысленной славе,  
Двадцать лет лежавшей в канаве,  
Я еще не так послужу...

находим в письме из Нью-Йорка Артура Лурье Анне Ахматовой от 25 марта 1963 г., приведенном на ахматовском сайте: «Моя дорогая Аннушка... что я могу тебе сказать? Моя «слава» тоже 20 лет лежит в канаве, т. е. с тех пор, как я приехал в эту страну».

Отсылки к музыке Артура Лурье в «Поэме без героя» рассматривает Борис Кац в совместном с Романом Тименчиком сборнике «Анна Ахматова и музыка (исследовательские очерки)», размещенном на ахматовском сайте и содержащем дополнительные сведения о творческом сотрудничестве поэта и композитора: «Стоит, впрочем, вспомнить, что в списке сочинений А. Лурье значится созданная в 1921 году «Chant funebre sur la mort d'une poete» («Траурная песнь на смерть поэта») для хора и духовых инструментов на слова Ахматовой. Музыка и использованные в ней стихи нам неизвестны, но кажется естественным связать возникновение этого опуса с преждевременной кончиной А.А. Блока или с трагической гибелью Н.С. Гумилева в августе 1921 года. ...можно предположить, что заключительные слова посвящения – «Marche funebre... Шопен...» – содержат скрытый намек на «Chant funebre» Лурье и на обстоятельства ее появления».

Как пишет Анатолий Либерман в рецензии на сборник «Русские евреи в Америке» (Книга 7. Ред.-составитель Эрнст Зальцберг. Торонто – СПб.: Гиперион, 2013) в 40-м номере выходящего в Германии журнала «Литературный европеец»: «Не будь композитор и первоклассный пианист Артур Лурье в молодые годы возлюбленным Анны Ахматовой, провалился бы в небытие и он, хотя сейчас его музыку пропагандирует Гидон Кремер (Феликс Розинер. «Пионер музыкального авангарда: судьба Артура Лурье»). Роман М. Кралина «Артур и Анна» (Томск, 2000) жадно читался всеми, кого интересует подобное сплетение судеб. ...В 1922 году Лурье уехал в Европу и не вернулся; потом были Париж и бегство от немцев. С 1941 года начался американский период его жизни. Как считают специалисты, главное сочинение Лурье – опера «Арап Петра Великого».

Краткую биографическую канву жизни Артура Лурье из отзыва Анатолия Либермана дополняет фрагмент моего эссе «О Бенедикте Лившице, Давиде Бурлюке и Артуре Лурье», опубликованного в журнале «Литературный Иерусалим» (№ 20, 2019):

«После революции с 1918 по 1921 гг. А. Лурье руководил музыкальным отделом Наркомпроса. Но уже в докладе, прочитанном в ноябре 1921 г. в Вольной философской ассоциации, он сетовал на «все более сгущающийся сумрак русской действительности». В августе 1922 г. Артур Лурье уехал в командировку в Берлин, откуда в Россию не вернулся. В 1924 г. перебрался в Париж, где получил работу музыкального аранжировщика, стал секретарем Игоря Стравинского и продолжал писать музыку. В 1941 г. после оккупации Парижа нацистами Лурье с женой при содействии С.А. Кусевицкого, руководителя Бостонского симфонического оркестра, получил разрешение на въезд в Соединенные Штаты. В США Лурье прожил 25 лет и сочинил около тридцати произведений, в том числе оперу «Арап Петра Великого» по прозе Пушкина, что не принесло ему славы.

Только в 1991 году выдающийся скрипач Гидон Кремер открыл для себя музыку Артура Лурье и сумел привлечь внимание публики к столетнему юбилею композитора, как пишет Юрий Шоткин в американском еженедельнике «Форум» (февраль 2013): в США был снят документальный фильм о Лурье «В поисках утраченного Орфея»; в Кельне состоялась премьера оперы «Арап Петра Великого» в концертном исполнении; Гидон Кремер выпустил компакт-диск, где наряду с произведениями Стравинского и Шнитке записаны 11 эпизодов этой оперы. В 2011 г. в России снят фильм «Анна Ахматова и Артур Лурье. Слово и музыка», размещенный в Интернете».

В последние десятилетия музыка Артура Лурье исполняется в разных странах и привлекает внимание исследователей. В статье «В поисках потерянного Орфея: композитор Артур Лурье» Ольга Рубинчик рассказывает о событиях в музыкальном мире, возвращающих слушателям музыку Артура Лурье, и приводит слова Гидона Кремера: «В 1992 г. в Петербурге и Кельне по инициативе знаменитого скрипача Гидона Кремера состоялись два фестиваля, воскрешающие музыку композитора «серебряного века» Артура Сергеевича Лурье... «В поисках потерянного Орфея» – так назван документальный фильм о нем, снятый американским режиссером Элин Флипс, в котором показан и сам процесс воскрешения: Гидон Кремер разыскивает по музыкальным библио-

текам ноты Лурье, исполняет его музыку, беседует с людьми, знавшими Артура Сергеевича. «Для меня было большим открытием натолкнуться на творчество совершенно забытого русского композитора Артура Лурье. Я хочу встать на защиту этого гениального человека...» – сказал Гидон Кремер в интервью газете «Русская жизнь».

Кэрил Эмерсон в статье «Арап Петра Великого» Артура Лурье: Экзотический предок Пушкина в опере XX века» (русская версия статьи в 2003 г. открыта на сайте «Рутения») подробно излагает историю создания и содержание оперы (либретто Ирины Грэм) и характеризует особенности музыки А.С. Лурье в движении от раннего творчества к его высшему достижению – опере на пушкинский сюжет:

«Музыка самого Лурье являет собой причудливую смесь воздействий самых разных художественных эпох и стилей. Его раннее творчество несет в себе следы влияния Дебюсси, Скрябина и, в течение короткого времени, композитора-футуриста Николая Кульбина, обращавшегося к четвертитоновой системе и реконструированному роялю. В межвоенном Париже Лурье сблизился с философом-неотомистом Жаком Маритеном. Музыкальные жанры католической литургии – мессы и мотеты – оставили заметный отпечаток в творчестве Лурье, но были при этом осложнены чертами русских церковных песнопений. По словам критика, «Лурье, по существу, экспериментировал всю свою музыкальную жизнь, и при этом всегда шел против течения» (мы цитируем статью К. Ботсфорда: «A Note on the Music of Arthur Lourié» // *Bostonia*. Fall 1992. № 8). При этом творческая эволюция Лурье совершенно нетипична для европейских композиторов двадцатого века. В отличие от Шенберга и Берга, которые начинали как последователи Малера в вагнеровской традиции и затем сформулировали теоретическую доктрину, обосновывавшую их отход от эксцессов позднего романтизма, Лурье начал как вдумчивый теоретик-радикал, а затем, пройдя через неоклассицизм в духе Стравинского, выступил против серийной техники и агитировал за возврат в искусстве к субъективной лирике, к тональности и мелодии (Лурье А. О мелодии // *Новый журнал*. № 69, 1962). В конце концов он стал писать религиозную музыку в духе Монтеверди, Габриэли

и Палестрины. Гигантская опера «Арап Петра Великого», самый крупный из его театральных проектов последних лет жизни, сводит в одно целое все многообразие апробированных им музыкально-драматургических стилей».

В примечаниях к статье Кэрил Эмерсон дополняет свою оценку музыки Артура Лурье и подтверждает его самоощущение, выраженное в письме к Ахматовой: «Моя «слава»... лежит в канаве», фиксируя существование композитора «вне музыкального истеблишмента»: «О последнем периоде творческой жизни композитора Кит Ботсфорт замечает: «Один из пионеров серийной и четвертитоновой музыки, Лурье оказался равно вне музыкального истеблишмента в лице германско-венской школы и вне исканий фольклористического направления, царившего в американской музыке». Объяснялось это аристократическим презрением к запросам рынка; целиком зависевший в исполнении своих пьес от поддержки Кусевицкого, Лурье очутился в полной изоляции после смерти дирижера в 1951 г.».

В 2007 г. в Петербурге издан каталог «Композиторы русского авангарда. (Михаил Матюшин, Артур Лурье, Владимир Щербачев, Гавриил Попов, Александр Мосолов)» – авторы очерков Анастасия Синайская и Игорь Воробьев. В очерке об Артуре Лурье упомянута одесская деталь его музыкальной биографии: живя в Одессе, в 1905 году будущий композитор ездил с матерью в Вену, где сильное впечатление произвела на него опера Рихарда Вагнера «Тангейзер».

Музыковед Олеся Бобрик, исследователь и популяризатор творчества А. Лурье в открытой в сети лекции, сопровождаемой музыкой композитора, – «Артур Лурье: диалог с эпохой и вечностью» (<https://www.youtube.com/watch?v=9urSCzpldJY>), и в статье «Прощание с Петербургом (из воспоминаний о России Артура Лурье)» называет его русским композитором и музыкальным писателем. Высоко оценивая творческое наследие композитора, Олеся Бобрик подтверждает, что в наше время музыка Артура Лурье нашла своего слушателя: «Лурье-литератор был ценен Стравинским, Кусевицким и получал от них заказы на статьи и книги. Однако Лурье-композитор (он ощущал себя композитором, вписывая именно это слово в графу «профессия» в паспортах

и прочих документах) не был оценен при жизни по достоинству. Его музыку – две симфонии, оперу-балет «Пир во время чумы» и оперу «Арап Петра Великого», несколько значительных хоровых сочинений на духовные латинские тексты, Concerto da camera для скрипки и струнного оркестра, камерные вокальные и инструментальные произведения – исполняли редко, а к концу жизни вообще почти не исполняли. ...Особая утонченная красота музыки Лурье стала осознаваться лишь в последнее время, в том числе благодаря усилиям Гидона Кремера».

Иерусалим

