

Вениамин Егорович Смотров

smotrov_ven@mail.ru

аспирант Государственного института искусствознания (Москва), преподаватель Ленинградского областного колледжа культуры и искусства (Санкт-Петербург)

Veniamin E. Smotrov

smotrov_ven@mail.ru

Ph.D. Student of The State Institute for Art Studies (Moscow), Lecturer of Leningrad Regional College of Culture and Art (Saint Petersburg)

Орнстайн как русский композитор: к проблеме «Лео Орнстайн и Россия»

Аннотация

Статья посвящена американскому композитору русского происхождения Лео Орнстайну (1893[?] – 2002) и рассматривает, главным образом, проблему взаимоотношения национальных начал в облике музыканта. В статье описываются важнейшие свойства американской музыки, и делается вывод об их отсутствии в музыке Орнстайна; некоторые же факты позволяют выдвинуть тезис о русском (в расширительном смысле) характере его творческой манеры, становящемся фактором, в наибольшей степени влияющим на произведения композитора. Кроме того, рассматриваются связи Орнстайна с другими русскими музыкантами — резидентами США; описываются его черты как композитора, принадлежащего к русской школе. Творчество Орнстайна в целом сопоставляется с творчеством его современников.

Ключевые слова

Лео Орнстайн, русская музыка, американская музыка, музыка XX века, история музыки

Leo Ornstein as a Russian Composer: On the Problem ‘Leo Ornstein and Russia’

This article is dedicated to Leo Ornstein (1893[?] – 2002), an American Russian-born composer, and generally concerns the problem of national features in his music. The article describes some important features of American music, and proves the idea of the absence of such features in Ornstein’s music; moreover, some facts let us put forward a thesis of Russian roots (in wide sense) of his creative manner which were the factor that made an especially strong influence upon his work. Besides, the article concerns Ornstein’s relations with other Russian-born American musicians, and deals with the stylistic traits testifying to Russian roots of his music. Ornstein’s oeuvre as a whole is compared with the work of his contemporaries.

Keywords

Leo Ornstein, Russian music, American Music, Music of XX century, history of music

Лео Орнстайн (1893[?] – 2002) прожил долгую жизнь, в которой имели место и напряженная гастрольная деятельность в качестве пианиста, и многолетняя педагогическая работа, и многочисленные сочинения¹. Большую часть своего творческого пути музыкант провел в США, куда его семья эмигрировала в 1906 году из России. В связи с этим творчество Орнстайна обычно рассматривается в единственном контексте — как часть истории американской музыки. Однако такая позиция современной музыкальной науки, как нам кажется, неверна: слишком многое в личности Орнстайна не соотносится с обликом американского музыканта.

Интересно, что композитор вплоть до самой смерти не забыл языки, на которых говорил в России и, к примеру, объяснялся с интервьюерами, навестившими его в доме престарелых в США в 2001 году, «смешивая английский, русский и идиш» [7].

При том, что Орнстайн сложился как музыкант (он был выпускником Нью-Йоркского института музыки, будущей Джульярдской школы) и приобрел известность уже в США, говорить о нем как о типичном американском композиторе представляется скорее неправильным: при наличии некоторых точек соприкосновения с «футуристской» и «ультрамодеิร์นстской» (как ее называли в те годы) музыкой ряда других американских композиторов — современников Орнстайна, его музыку отличают гораздо большие связи с европейскими композиторскими школами — французским и английским музыкальным импрессионизмом (Дебюсси, Равель, Сирил Скотт) и, главным образом, с русской музыкой (композиторы-кучкисты и их последователи; русские композиторы, чья специфика творчества ярче всего проявилась в сфере фортепианной музыки, — Скрябин, Метнер, Рахманинов). Орнстайн не был в молодости — и не стал в зрелости — американским композитором или, точнее, композитором с американским мышлением, каковыми не стали и некоторые русские композиторы — жители США (Рахманинов, Лурье и другие).

Но что такое американский композитор? В чем сущность американского в музыке? На этот счет нет единого мнения. Исследовательница академической музыки США Е. Дубинец в своем «культурологическом очерке» «Что такое американская музыка?» [3, 9-25] приводит довольно обширный ряд факторов, определявших специфически американское в музыке. Среди них, например, и географическая изолированность Соединенных Штатов, и логично появившийся в этих условиях разрыв с европейской музыкальной историей, и даже исторически сложившаяся интернациональность культуры (которая, по сути, национальное отменяет). Среди свойств же, в целом присущих ведущим композиторам Северо-Американских Штатов и потому находящих отражение в музыке, отдельно отмечается особое «чувство оркестра», — наверное, единственное, что может связывать всех бесконечно разнородных авторов этой страны². Но как и данное свойство не является обязательным или характерным только для представителей американской музыкальной культуры, так и упомянутые факторы не указывают на национальные особенности музыки США, в связи с чем типично *американское* в музыке все равно оказывается неуловимым и способным быть опознанным только интуитивно. Здесь наиболее точно — хотя и парадоксально — выразился американский композитор и музыкальный критик Вирджил Томсон (1896 – 1989), чье высказывание также приводит исследовательница: «Сочинять американскую музыку просто: все, что для этого нужно — это быть американцем, и тогда пиши, как хочешь» [3, 15].

Так был ли американцем Лео Орнстайн? Формально — да: с отроческих лет он — резидент США; музыкант выступает в американских залах, публикуется американскими

¹ Краткие биографические сведения о жизненном пути Орнстайна можно почерпнуть из следующих работ: [5], [6].

² Е. Дубинец приводит слова У Шумана, который «сформулировал тенденцию для так называемой серьезной американской музыки: “По-моему, одна из общих нитей в американской музыке — природа ее оркестровки. Это, в широком смысле, натуральное звучание инструментальной речи, через которую музыкальные идеи представляются и связываются. Я смею предположить, что нет ни одного композитора, относящегося к создателям “американской” музыки, который не был бы блестящим оркестратором.... Существует особый вид чувствования оркестра — некие тембры, балансы, краски — который мог бы определяться как американский”» [3, 14].

издательствами, позднее работает в системе американского образования и т. п. Но ощущал ли он себя американцем? Видела ли публика в нем американца? На последние два вопроса ответы будут скорее отрицательные. Американской публикой Орнстайн воспринимался долгое время именно как русский (в широком смысле). Композитор Эндрю Имбри (1921 – 2007), в конце 1930-х-начале 1940-х годов (то есть уже спустя более чем три десятилетия с того момента, как Орнстайн обосновался в США) бывший одним из студентов Орнстайна в Филадельфии, описывал своего учителя как «очень романтическую фигуру — очень возбудимого, обладающего *русским темпераментом*» (здесь и далее перевод наш, курсив наш,— В. С.) [11, 220]. Но не только сам облик Орнстайна вызывал ассоциации с Россией: корни орнстайновской музыки слушатели и исследователи также находили в русской и, шире, восточноевропейской традиции — как в фольклорных прообразах, так и в профессиональной музыке.

Когда в 1983 году музыковед Теренс Дж. О'Грэди в интервью задал Орнстайну вопрос о том, не чувствовал ли тот в какой-либо момент своей карьеры обязанным быть «американцем» в творчестве, композитор ответил отказом: «Нет, я так не думаю. Во-первых, почти невозможно определить, что такое американское музыка, что такое английская музыка» [13, 132]. Дальше, правда, Орнстайн и вовсе высказался против возможности выражения национального в музыке, считая, что подлинно национальное ограничивается народными песнями, и то, что в музыке отходит от фольклора, теряет национальную идентичность. Однако здесь же в ходе интервью он выделил среди композиторов Стравинского и Скрябина как в наибольшей степени повлиявших на него самого, что снова указывает на особый интерес Орнстайна именно к русской культуре.

Особо следует отметить, что и мелодии, и жанры, распространенные в музыке США (песни, патриотические и духовные гимны, марши, так многообразно представленные, скажем, в творчестве Айвза), у Орнстайна почти не встречаются (в качестве исключения укажем на попытку Орнстайна принять участие в конкурсе на сочинение американского гимна) — что также обуславливает наше мнение об Орнстайне как о неамериканском по своей сущности композиторе. Орнстайн, утратив связи со своей родиной, где прошло его детство, не принял американскую ментальность как свою и, несмотря на некоторые попытки, так и не стал американским композитором в том смысле, в котором мы можем констатировать принадлежность к американской музыке композиторов Ч. Айвза, Г. Кауэлла, А. Копленда или Дж. Антейла, использовавших американские песни и писавших сочинения на американскую тематику.

Орнстайн, очевидно, не разделял и американское мировоззрение. Почти не встречается в музыке Орнстайна характерная американская позитивность мировосприятия, оптимистичность, своего рода демократичность, понимаемая как направленность к широкой массе слушателей (заметная в некоторых сочинениях Айвза, Антейла, а также, конечно, композиторов более умеренного направления)³. У Орнстайна отсутствуют американские сюжеты, Орнстайн не интересовался музыкой индейцев или американским джазом и его ответвлениями, а также духовной протестантской американской музыкой.

Вероятно, единственное, что можно найти в Орнстайне американского — это американская «свобода от традиций», типичная эстетическая установка для американского пост-айвзовского экспериментального направления в композиции, которую Орнстайн разделял в свой футуристический период творчества (середина — конец 1910-х годов). Но и в этом случае, при ближайшем рассмотрении футуристических сочинений Орнстайна мы заметим, насколько тесно их стиль оказывается связанным с европейскими направлениями музыкального импрессионизма и экспрессионизма. «Три прелюдии», циклы «Поэмы 1917-го», «Арабески», отдельные пьесы, названные «Впечатлениями» («Impressions») воплощают близость Орнстайна к звуковой пейзажности, свойственной импрессионизму, и одновременно к показу пограничных эмоциональных состояний, характерных для музыкального экспрессионизма.

³ В качестве исключений можем отметить такие сочинения, как «A la Mexicana» для фортепиано, «America» для двух голосов и фортепиано (написано к конкурсу на американский гимн).

Орнстайн, конечно, более европейский и более русский композитор, чем американский. В этой связи нелишне отметить и то, что Орнстайн (после поездки в Европу и после написания самых ранних своих пьес в новой авангардной манере) одним из первых в США как пианист исполнил новые сочинения многих европейских авторов, что очевидно сказалось и на его собственном фортепианном творчестве.

Неслучайно, к примеру, и то, что Орнстайн, отнюдь не бывший плодовитым музыкальным писателем, публикует в одном из американских журналов статью, посвященную именно современной русской музыке [14]. Размышляя о русских композиторах, Орнстайн особо выделяет Мусоргского, называя его «основателем современной музыки».

Как и многим европейским композиторам, чье становление пришлось на первые десятилетия XX века (в том числе иммигрантам в США), чуждым Орнстайну оказалось, к примеру, и расширение тембровых возможностей фортепиано, направление, которое разрабатывали такие американские композиторы-новаторы, как Чарльз Айвз (использование специальной дощечки для игры на фортепиано в сонате «Конкорд, Массачусетс. 1840 – 1860»), Генри Кауэлл (игра на струнах фортепиано), позднее Джон Кейдж (идея «подготовленного фортепиано»), — Орнстайн даже в своих самых радикальных опусах довольствуется «прежними», «классическими» выразительными возможностями инструмента, не прибегая к расширению тембрового арсенала за границами виртуозной игры на клавиатуре.

Во многих сочинениях композитора присутствует русская (российская) тематика: в раннем творчестве — немного в духе «à la russe», как бы русской музыки «на экспорт» (например, цикл «Казачьи впечатления»), впоследствии — более существенно и «для себя» (Четвертая соната, «Семнадцать вальсов», экспромт №4; более субъективный характер музыки выражается ее интровертной направленностью, глубокой элегичностью, для музыкального языка этих сочинений характерны славянская или ориентальная интонация в традициях русской музыки, отсылки к стилю Рахманинова, Бородина). Восточные мотивы, еврейские интонации (их мы можем найти, например, в фортепианном концерте, в фортепианном квинтете) — важный интонационный слой музыки Орнстайна — также связаны с народными мелодиями, часто восточноевропейского происхождения, слышанными Орнстайном в глубоком детстве в Российской империи. Примечательно, что в раннем творчестве (в сочинениях, написанных в первые годы после эмиграции) восточные интонации почти не встречаются, но чем больше композитор живет в США, тем более характерно в его музыке начинают проявляться именно восточные (в широком смысле, и еврейские национальные в частности) «корни», как будто композитор начинает осознавать свою национальную идентичность только с накоплением длительного опыта жизни в иной ментальной и интонационной среде... С другой стороны, Орнстайн эмигрирует в США в совсем юном возрасте, еще не сформировавшись как русский артист, и у него нет ярко выраженной принадлежности национальной школе по манере письма — отмечая Орнстайна как русского (в широком смысле) по характеру композитора, мы не можем его причислить, скажем, к московской или петербургской композиторской школе, стиль Орнстайна вырастает как бы из вакуума, и композитор избирает для своего языка те элементы, которые ему кажутся близкими; в числе этих элементов многое оказывается взятым из русской музыки.

Оставаясь вписанным в контекст академической музыки США в силу многолетней педагогической работы в Филадельфийской музыкальной академии, а позднее в собственной Музыкальной школе, Орнстайн находился будто бы в каком-то своем мире грез и фантазий, в России, которой уже не было (при знакомстве с его творчеством это замечается не сразу, но со временем — со все большей ясностью). Отсюда и многочисленные пьесы «ностальгической» тематики (например, цикл детских пьес «Наблюдаем за Россией с учителем»), отсюда, в том числе, возможно, и общий неоптимистический тон большинства сочинений Орнстайна. Композитора мало волнует то, что происходит в современной ему действительности, он не пишет симфоний, посвященных миру и войне, не размышляет о проблемах гуманизма, его мало волнуют отвлеченные философские проблемы, равно как и произведения других видов искусства, будь то литература, поэзия, живопись, кинематограф, — откликов на все это в

орнштайновском творчестве практически нет (можно сказать и более радикально: нет вовсе, ведь нельзя назвать, к примеру, «откликом на живопись») цикл «Шесть акварелей»; при том что своего рода «живописность», выражающаяся в особой картинно-статичной организации музыкального времени-пространства, у Орнштайна присутствует). Композитор очень глубоко погружен в собственный мир, в собственные творческие проблемы, и его творчество настолько герметично само в себе, что его музыка оказывается как бы вне времени: и действительно, нам как слушателям кажется не таким уж важным, когда конкретно, скажем, писалась та или иная пьеса из цикла «Семнадцать вальсов»: в 1950-е годы или в 1980-м. А может быть, в 1920-м... Ни политические события, — а Орнштайн ввиду исключительного долгожительства был современником самых значимых событий всего XX века (мировых войн, революций, глобальных конфликтов), — ни исторические катаклизмы на творчество Орнштайна почти не оказывают никакого воздействия. Какие-то параллели можно еще находить в сочинениях 1910-х годов («Поэмы 1917-го», «Самоубийство на аэроплане»⁴), но впоследствии музыка Орнштайна как бы выпадает из времени, становясь — или не становясь — важной не в совокупности с датой ее создания, а сама по себе, имманентно, благодаря собственным достоинствам. И вот эта «выключенность» из живого процесса постоянного обновления и диалога (или спора) с традицией, с композиторами-современниками отличает вообще композиторов изоляционистского направления (таких как, например, А. Караманов, Г. Уствольская), к числу которых принадлежал и Орнштайн: эти авторы словно бы ставят себя за скобки последовательного поступательного развития искусства, за скобки собственной эпохи с ее актуальными темами, проблемами, художественными вызовами, манифестируя свою неактуальность — и, в связи с этим, апофатически, — вечность.

Орнштайн и Россия — тема очень важная еще и вот в каком отношении. Орнштайн был одним из миллионов эмигрантов, родившихся в Российской империи, но проживавших волею судеб в США. Среди этих эмигрантов было много деятелей культуры, большое количество художников (в широком смысле слова) российского происхождения, в том числе самого крупного мирового уровня; были среди них и музыканты, и композиторы. Но при этом информация об общении Орнштайна с русскими музыкантами-эмигрантами (А. Черепнин, С. Рахманинов, И. Стравинский, А. Лурье, В. Дукельский, Н. Набоков, Н. Лопатников, И. Ахрон) составляет белое пятно в орнштайноведении. Общий разговорный язык и общая (с оговорками) музыкально-культурная основа (среда) могли способствовать общению Орнштайна с другими русскими музыкантами. Но этого, по всей видимости, не произошло.

Сохранился отзыв Сергея Прокофьева на музыку Орнштайна⁵, ведшего еще активную концертную деятельность в период пребывания советского композитора в США. В письме В. Держановскому (от 20 мая 1923 года) Прокофьев пишет, что посылает корреспонденту «поэмы Орнштейна, американца, по рождению польского еврея [? Орнштайн не был польским евреем — В. С.]. Последние — лишь для того, чтобы показать, насколько еще безнадежно туп модернизм в Соединенных Штатах» [8, 84]. Очевидно, Прокофьев вряд ли желал какого-либо общения с Орнштайном, воспринимая его, скорее, как соперника, тем более что эстетические установки у обоих композиторов в те годы (тяготение к острому современному языку, к ударности, ритмической механистичности) были до известной степени сходными. Чуть ранее, когда Прокофьев только приехал в США, а Орнштайн уже завоевал известность, музыку первого и его «облик» сравнивали с Орнштайном, что не могло не задевать крайне тщеславного и честолюбивого Прокофьева. Автор жизнеописания Прокофьева И. Вишневецкий приводит выдержки из американской прессы (The Nation, 8.11.1919, автор скрыт под инициалами Н. S.), где рецензенты сравнивают русских: «Два Сергея, Рахманинов и Прокофьев, и молодой

⁴ Подробнее об истории создания этого произведения можно прочитать в нашей статье [9].

(Данное сочинение Орнштайна также известно под названиями «Самоубийство в самолете» и «Суицид в самолете». — *Прим. ред.*)

⁵ Интересно, как Прокофьев транслитерирует фамилию композитора: *Орнштейн*, тогда как в сохранившихся документальных свидетельствах о пребывании семьи композитора в Российской империи используются русскоязычные варианты фамилий Горинштейн, Горенштейн и Горнштейн.

иконоборец Лео Орнстайн вновь скрестили музыкальные копыя перед нью-йоркской публикой — на этот раз в пределах одной недели <...>. Мы живем сейчас столь быстро и столь напряженно, что даже музыка Орнстайна и Прокофьева, лишь в прошлом году обозванная “футуристической”, уже вошла в наше сознание» [2, 216-217]. При этом в доступных материалах нет свидетельств об общении или хотя бы знакомстве Орнстайна с Рахманиновым или Прокофьевым. В самом деле, какими могли быть отношения между Рахманиновым, который так описывал в 1919 году одному из зарубежных критиков свои впечатления от музыки своих младших современников: «Футуристы <...> требуют “краски”, “атмосферы” и, игнорируя все правила нормального построения музыки, создают произведения бесформенные, как туман...» [1, 510], — и Орнстайном, чья музыкальная эстетика 1910-х годов как раз зиждилась на сходных принципах. В словах Рахманинова можно разглядеть едва ли не адресный упрек в сторону неназванного композитора. Можно отметить и то, что в 1918 году в США из печати выходит монографическая работа Фредерика Мартенса «Лео Орнстайн. Личность. Взгляды. Творчество» [12], включающая и прямую речь молодого музыканта, и изложение его новаторских эстетических идей; Рахманинов вполне мог успеть ознакомиться с книгой.

В качестве одного из немногих русских контактов Орнстайна можно было бы указать на фигуру американского пианиста из Российской империи Осипа Габриловича, с которым Орнстайн точно был знаком еще с детства (Габриловичу посвящена одна из пьес 1910-х годов; учитывая возможную некорректность датировок орнстайновских сочинений, можно предположить, что пьеса была написана еще в юные годы). Позднее Орнстайн, уже став профессиональным пианистом, заменил заболевшего Габриловича в одном из его намеченных выступлений. Но, собственно, было ли более тесным общение Орнстайна и Габриловича, в источниках не указывается.

Возможно, Орнстайн общался и с русским пианистом Александром Кельбериным⁶. По крайней мере, в документах Филадельфийской Музыкальной академии (Цеквер-Хан) за 1934 – 1935 годы (в этой академии главой фортепианного факультета был Орнстайн) Кельберин указывается в числе преподавателей учебного заведения [11, 215].

Чуть более уверенно можно говорить про еще одного русского музыканта — Александра Барянского (1883 – 1961), крупного виолончелиста, родом из Одессы, проживавшего в Европе. Некогда именно в расчете на него Эрнест Блох сочинил свою знаменитую виолончельную рапсодию «Шеломо», для него также писал английский композитор, тяготевший к импрессионизму, Фредерик Дилиус). С Барянским Орнстайн исполнял свой цикл виолончельных прелюдий, написанный специально для их совместных выступлений.

Не только письма Орнстайна, но и список его корреспондентов опубликованы не были, единственная развернутая современная работа (монография М. Бройлса и Д. фон Глана [11]), посвященная биографии композитора, не акцентирует внимание на русских контактах музыканта.

В чем была причина отсутствия тесных творческих и личных связей между Орнстайном и музыкантами из России? Можно было бы предположить, что Орнстайна, в отличие, к примеру, от Рахманинова, мало интересовала жизнь на его родине. И это, по-видимому, будет верно, особенно если помнить, что Россия внешне перестала быть похожа на себя прежнюю (на Россию, которую Орнстайн должен был помнить). Можно с большой уверенностью говорить и о том, что у Орнстайна не осталось друзей в России, учитывая ранний возраст эмиграции музыканта. Это все должно было подтолкнуть Орнстайна к большей ассимиляции в США. Ассимиляция внешне произошла: со временем музыкант вполне, по всей видимости, укоренился в американском социуме, получил гражданство, позднее открыл собственное

⁶ Сведений о его жизни сохранилось немного. Александр Кельберин (1903? – 1940) родился в Киеве, учился в Киевской консерватории, позднее брал уроки у Ф. Бузони. В 1923 году он эмигрировал в США, где учился в Джульярдской школе у А. Зилоти. В 1940 году, находясь в состоянии острой депрессии, отыграл свой концерт, в программе которого были сочинения на тематику, связанную со смертью (в том числе «Пляска смерти» Листа), после чего покончил жизнь самоубийством.

учебное заведение. Правда, после непродолжительного периода активной деятельности композитор забросил композицию (как Рахманинов в первые годы эмиграции) и перестал публично выступать, но причины, по которым это сделал Рахманинов и Орнштейн, были различны. Главная причина, по которой Орнштейн прекратил заниматься творчеством — вероятно, неудовлетворенность от отсутствия понимания его музыки со стороны публики.

В конечном счете, мы можем констатировать, что Орнштейн не стал в полной мере американским композитором. Кроме того, первые годы музыкант воспринимался публикой именно как *русский* пианист (биографы Орнштейна М. Бройлз и Д. фон Глан указывают, что 20 мая 1916 года Орнштейн даже выступал в одном концерте с... *Русским балалаечным оркестром* [11, 159]). Но если русское начало в пьесах консервативной манеры сочинения (в которой Орнштейн начал свое творчество и затем продолжил, чередуя с сочинением авангардных опусов) можно было бы оценивать «по остаточному» принципу, считая все композиции вроде «Русской сюиты» или циклов «Русские впечатления» и «Казачьи впечатления» отголосками прошлого, то с меньшим основанием мы можем это говорить про пьесы композитора, написанные в футуристской манере, среди которых также встречается русская тематика («Самоубийство на аэроплане»). Зрелый стиль музыки композитора, постфутуристский, отличает чуть ли не еще большее количество отсылок к русской музыке и примеров использования квазирусской интонации, которая сосуществует совместно с ориентальным (преимущественно в еврейском духе) тематизмом и никогда — с «американским» (Четвертая соната, Экспромт №4 и другие произведения).

Интересно, что содержание двух отмеченных выше «актуальных» (в плане современности тематики) сочинений Орнштейна (они написаны в футуристической манере) тоже относится к русской и европейской действительности, а не американской. Одно из этих произведений — «Самоубийство на аэроплане» — вдохновлено газетной заметкой о трагическом случае самоубийства русского пилота Александра Перловского. А второе («Поэмы 1917-го»), входящее в число самых значительных и насыщенных бурными контрастами сочинений Орнштейна футуристического периода, на первый взгляд, не акцентирует внимание на исторической актуальности: ни заглавий, ни отсылок к каким-либо событиям композитор не дает. Но название «Поэмы 1917-го», присвоенное автором этому циклу фортепианных пьес по году их сочинения, как сейчас ретроспективно видно, вкуче со сложным проблемным содержанием оказывается многозначительным намеком и на бушующую (в Европе) мировую войну, и на события отечественной истории, словно произведение соотносится с переломами, происходящими в грозном революционном году в России, — в стране, которую Орнштейн покинул к тому моменту больше 10 лет назад, но с которой будет связан невидимыми и, возможно, не всегда осознаваемыми нитями всю жизнь.

Если говорить о творчестве Орнштейна в целом, то одно перечисление сочинений композитора, только в названиях связанных с русской тематикой, представляет список из более чем десятка пунктов, выявляющий композитора-неамериканца. Но и кроме них во многих произведениях Орнштейна мы можем выявить отсылки к русской музыке, славянскую интонацию (казачьих песен, русского романса, музыки быта дворянской усадьбы) или еврейскую и т. п., — все это часто встречается в произведениях Орнштейна, проявляясь то в сонатах, то в вальсах, то в «Метафорах», то в других его опусах. Очевидно, что слышанные Орнштейном в детстве в Полтавской губернии народные песни и мелодии, и, таким образом, проникшие в сознание будущего музыканта мотивы, мелодические обороты русского фольклора, украинских народных песен, еврейских мелодий и музыки других, в том числе восточных народов, составили базу, интонационный «банк» композитора, к которому он будет обращаться на протяжении всей жизни. Здесь можно вспомнить и то, что ростки композиторского таланта Орнштейна проявились, когда музыканту было не более пяти лет: однажды он сам подобрал на фортепиано услышанную им русскую народную песню и дополнил ее собственными вариациями (см.: [12, 10])... В целом же русские и славянские интонации или русские интонации, пропущенные через призму русского романтического пианизма (Рахманинов, Метнер), мы можем услышать и в сочинениях на русскую тематику (в

циклах в русском духе — «Казачьи впечатления», «Русская сюита» — в сюите «Воспоминания из детства», в инструктивных «Тетрадах фортепианных эскизов», «Наблюдаем за Россией с учителем»⁷), и в отдельных сочинениях с непрограммными заглавиями (вальсы №№ 4, 6, 10 и другие произведения). Еврейские или обобщенно-восточные интонации (нередко в русле, опять же, «русского ориентализма», под влиянием музыки Бородина) слышатся в «Еврейской фантазии», Фортепианном концерте, Сонате № 4, «Поэмах 1917-го», Фортепианном квинтете и других произведениях. Не только вышеперечисленным мелосом ограничивается интонационный багаж Орнштайна — в нем присутствуют и искусственные лады, и лады, характерные для фольклора других народов (пентатоника, целотонный лад — в пьесах «В китайском духе», «Поэмах 1917-го», Сонате № 8 и иных произведениях). Но многонациональная почвенная российская интонация (еще раз подчеркнем, что в нее входит и славянский, и еврейский мелос) все же превалирует.

Помимо интонационной сферы, которая сама по себе является параметром «техническим», образный строй музыки Орнштайна во многих сочинениях тоже согласуется с типичным для русской музыки и выдает сложно артикулируемое русское мышление. Возьмем, например, характерные для зрелого Орнштайна произведения, передающие чувство меланхолически-ностальгической тоски, в которых весьма традиционная музыка с легко узнаваемыми «корнями», уходящими в русский пианизм начала XX века, близкая, скажем, Рахманинову, подернута каким-то особым, возможно, немного чеховским печальным флером, особой дымкой ощущения несбыточного (можно отметить сразу несколько таких сочинений — некоторые из вальсов, Экспромт № 4 и т. п.). Здесь, наверное, можно усмотреть автобиографический подтекст — тоску композитора-эмигранта по покою, по дому, по родной земле и по миру своего детства⁸, — и выявить обстоятельства жизни музыканта, напрямую повлиявшие на творчество.

Орнштайн родился в патриархальной среде украинской провинции, начал свой профессиональный путь в Петербурге еще домодернистской эпохи (в музыке крупнейших композиторов Петербурга тех времен была заметна четко выраженная опора на «умеренный», консервативный романтизм). Затем Орнштайн попадает в те годы, возможно, в самый стремительно развивающийся город мира — Нью-Йорк начала XX века, город с поистине вихревым темпом жизни. И в Нью-Йорке композитор оказывается оторванным от всяких корней, помещенным в среду иноязычную и интонационно чуждую...

Среди русских композиторов, стиль или облик которых может показаться близким к Орнштайну, помимо уже упомянутой «троицы» Скрябин — Рахманинов — Метнер и Кучкистов можно указать, вероятно, все еще недооцененного русского композитора более старшего, по сравнению с Орнштайном, поколения — Владимира Ребикова (1866 – 1920), который в своих открытиях и концепциях занимал сходное с Орнштайном место. У нас нет информации о том, что Орнштайн был знаком с сочинениями Ребикова (хотя это представляется вполне вероятным — пьесы Ребикова в начале 1900-х годов были широко представлены в нотных публикациях), но сопоставление композиторов напрашивается. Так, оба они (пожалуй, сюда к ним можно добавить еще и Эрика Сати) — композиторы-дилетанты, в чьих зрелых сочинениях, наряду с несомненными находками и удачами, обнаруживаются и очевидные, вследствие недостатка профессиональной квалификации, изъяны (чего мы не найдем в произведениях также не получивших институционального систематического образования Шёнберга и Стравинского). Произведения Ребикова, как и Орнштайна (и Сати), вызвали широкий резонанс и множество споров об искусстве этих композиторов как среди публики, так и среди представителей

⁷ Биограф Орнштайна Фредерик Мартенс упоминает и о других, видимо, ныне утерянных сочинениях Орнштайна, связанных с русской историей и культурой, — о фортепианной пьесе, посвященной фигуре Г. Распутина, симфонической поэме «Жизнь человека», вдохновленной пьесой Л. Андреева [12].

⁸ Общавшийся с музыкантом Фредерик Мартенс говорил о теплых чувствах, с которыми Орнштайн вспоминал «старый деревянный дом, в котором он вырос, постоянный двор с колодцем в центре и ежедневные радостные чувства, вызванные купанием со сверстниками в Днепре во время жарких дней короткого русского лета» [12, 10-11].

профессионального сообщества. Все трое в целом были одиночками, выстраивавшими свое творчество на основе собственных установок и идеалов, будучи в оппозиции официальному искусству (Ребиков — в России, Сати — во Франции, Орнстайн — в США) и не идя на поводу у слушателей. На Ребикова так же, как и на Орнстайна и Сати, заманчиво навесить ярлык «дилетанта», непрофессионала. Ярлык, который легко объяснит техническое несовершенство произведений, но умалит широкий простор нескованной рамками свободной фантазии. Если говорить о конкретных чертах сходства между Ребиковым и Орнстайном (заметных особенно при сравнении с ранними произведениями Орнстайна), можно отметить тяготение к технически несложной сольной фортепианной программной или жанровой миниатюре, опору на бытовую инструментальную музыку середины и конца XIX века. Однако и в более позднем творчестве Орнстайна, когда композитор стал писать более эффектную и виртуозную музыку и сменил свой стиль, есть определенные соответствия с музыкой Ребикова: их много как в собственно гармоническом отношении (использование элементов политональности, аккордов-кластеров, квартаккордов, целотонных ладов), так и в области идей, которые касаются свободного экспериментального творчества, наиболее полно отражающего эмоции, а также музыки как языка чувств, эмансипированного от всякого рода условностей (правил и предустановленных параметров музыкального языка). Можно найти много родственного во взглядах Ребикова и Орнстайна на то, какова функция музыки и что должна выражать музыка, найти сходство и в отношении к музыкальной форме, которая, по мнению обоих, должна быть результатом выражения эмоционального движения, а не четким и строгим «футляром», в который облекается музыкальный материал. «Музыка для меня лишь средство передавать мои чувства слушателям. Музыка — язык чувств... Я пишу под диктант одного лишь чувства... Если написанное мною вызывало во мне всегда одно и то же чувство, то я считал написанное удачным», — утверждает Ребиков [10, 27], или, в другом месте: «Если музыка — язык чувств, то правильно ли, что мы хотим этот язык сковать формами, тональностями, каденцией, ритмом? И вот теперь моей задачей было подслушать песнь моего чувства и передать ее так, как я сам это чувствовал» [4, 26]. Не сильно отличаются взгляды Орнстайна: «Правда, что орнстайновская “ультрамодернистская” музыка — это чистая эмоция в звуке, личная и общественная, созерцательная и эстетическая; это настроение, выраженное в звуке, согласно инстинктивно лежащему в основе закону и теореме, которые композитор сам еще полностью не сформулировал, и, возможно, никогда не сформулирует» [12, 38], пишет Ф. Мартенс, тесно общавшийся с композитором в ранние годы. Он же продолжает: «Орнстайн не загоняет свое вдохновение в заданные формы, но позволяет вдохновению формировать свой поток, каким он должен быть и будет, и это делает форму полностью подчиненной его собственным импульсам. Это заметно в большинстве коротких композиций, но мы можем указать и на форму сонаты как на пример всего его отношения к музыкальной архитектонике. Он не усматривает в сонате предвзятую форму или футляр, в который должно быть зажато его вдохновение. Он признает четкое различие между музыкой сонатного жанра и всей другой музыкой — но разница для него лежит в содержании, а не в форме» [12, 46].

«На музыку я смотрю как на средство возбуждать у слушателей желаемые мною чувства и настроения» [10, 55], — говорит Ребиков, и Орнстайн словно вторит ему: «Во все времена великого музыкального искусства — во времена Баха, Сезара Франка, например, — было ясно, что задача искусства не в том, чтобы доставлять слушателю пассивное удовольствие. Великая музыка должна возбуждать в нас творческий импульс. Если этого не происходит, музыка не выполняет своего предназначения» [12, 49]. Мартенс комментирует это высказывание последнего: Орнстайн «стремится активизировать и совершенствовать выражение эмоций [в музыке] до такой степени, что те, кто слышит его [музыку], реагируют творчески; то есть пробуждаются к определенному индивидуальному представлению и пониманию смысла» [12, 50].

На этом сходство между Ребиковым и Орнстайном не заканчивается. Подобно Ребикову, Орнстайн получил известность (скорее скандальную) на короткое время и был забыт еще при жизни. Так же как в музыке Ребикова, в музыке Орнстайна соприкасаются импрессионизм,

экспрессионизм и традиции русской музыки. Так же как Орнстайн, который покинул Нью-Йорк, предпочтя ему жизнь в более спокойной Филадельфии, Ребиков в зрелые годы принял решение уехать от столичной суеты и поселился в тихом провинциальном городке (Ялта).

Мы тезисно рассмотрели лишь несколько аспектов, касающихся вопроса взаимоотношения национальных начал в творчестве и в самом облике Лео Орнстайна, — обозначили российскую тематику в произведениях композитора, указали на элементы интонационного языка, на образный строй, сообразующийся с русской музыкой, провели параллели с фигурами некоторых русских композиторов-современников Орнстайна. Конечно, проблема «Орнстайн и Россия», «Орнстайн и США» требует более подробного проникновения, чем позволяет формат статьи, не дающий, в частности, возможности (в том числе на конкретных примерах произведений Орнстайна) показать глубину отражения композитором национальной музыкальной традиции. Но, как минимум, была заявлена неоднозначность этой проблемы, ее серьезность. Надеемся продолжить поиски и в дальнейших публикациях.

Литература

1. *Брянцева В. С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 680 с.*
2. *Винивецкий И. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. 703 с.*
3. *Дубинец Е. Made in USA: Музыка — это все, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 416 с.*
4. *Логинова В. О музыкальной композиции начала XX века: К проблеме авторского стиля: В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Станчинский: дисс... канд. иск.: 17.00.02 / Рос. акад. Музыка им. Гнесиных. М., 2002. 190 с.*
5. *Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.*
6. *Музыкальная культура США XX века. Учебное пособие / Отв. ред. М. В. Переверзева. М.: НИЦ Московская консерватория, 2007. 480 с.*
7. *[Пресс-бюро «2000»] Самый старый композитор в мире родом с Украины // Газета «2000». 2001. № 50 (102) 14 – 20 декабря. С. 24.*
8. *Сергей Прокофьев. К 110-летию со дня рождения. Письма, воспоминания, статьи / Ред-сост. М. П. Рахманова. 2-е изд. М.: Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки, 2007. 285 с.*
9. *Смотров В. Лео Орнштейн. «Самоубийство на аэроплане»: Фантазия, ставшая пророчеством // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2016. № 1. С. 27-32.*
10. *Томпакова О. Владимир Иванович Ребиков: очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1989. 78 с.*
11. *Broyles M., von Glahn D. Leo Ornstein. Modernist Dilemmas. Personal Choices. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2007. 408 p.*
12. *Martens F. H. Leo Ornstein: The man, his ideas, his work. New York: Breitkopf & Hartel, 1918. 110 p.*
13. *O'Grady T. J. Ornstein L. A Conversation with Leo Ornstein // Perspectives of New Music. Vol. 23. No. 1 (Autumn - Winter, 1984). P. 126-133.*
14. *Ornstein L. The Music of New Russia // The Seven Arts. 1 (January 1917). P. 260-264.*