

УДК 78.01; 7.011

Е. В. Лобанкова (Ключникова)

**А. К. Глазунов и А. Н. Скрябин: история творческих контактов
(модель биографии русского композитора)***

A. K. Glazunov and A. N. Scriabin: the history of creative dialog (the model of composer's biography in Russian music)

В ситуации напряженных политических событий в 1913 году Иван Бунин, 43-летний академик, констатировал: «Каждая зима приносит нам нового идола. Мы получили право на декаданс, символизм, натурализм, порнографию, на борьбу против Бога, на мифическую поэзию, на так называемый мистический анархизм, на Диониса, Аполлона, на полеты в Вечность, на мировое согласие, на адамизм, акмеизм ... не есть ли это настоящая “Вальпургиева ночь”?» [1, с. 529]. Возникновение противоборствующих художественных «измов» в начале XX века свидетельствует не только о поиске «искусства будущего», но и об изменении социальной структуры художественного пространства России, о ее усложнении. Социально-политический контекст рубежа веков (процессы модернизации традиционного, сословно-иерархического общества, активизация новых социальных классов, рост экономики и научно-технические инновации) модифицировали публичные отношения в обществе, проблематизируя такие категории человеческого бытия, как свобода и индивидуальность. В художественном пространстве вопрос об уникальности, пролонгированный из романтической философии «субъективности» (например, Ф. Шлегеля), порождал целый корпус художественных проектов, каждый из которых претендовала на легитимность, независимость и высокий статус.

Согласно теории социолога культуры Б. Дубина, функционирование поля искусства, его динамика осуществляется через противоборство таких социальных практик, которые получили определение «авангарда», «классики» (то есть «серьезного», «настоящего» искусства) и «массового» (то есть «развлекательного»)¹.

* Впервые данная статья была опубликована в печатном издании: Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. № 4 (39). – 2015. С. 110 – 121.

¹ Данная структура предложена социологом Б. В. Дубиным [2]. Схожую методологию анализа применяет французская социолог Ж. Сапиро, разделяющая поле литературы на такие социальные

В центре культурного поля находится «классическое», каноническое искусство, нарушение же культурной нормы, стереотипа, стало сущностью авангарда, каждый раз претендующего на статус первооткрывателя «нового». Таким образом, помимо противоборства этих полярных художественных практик существует и их взаимообусловленность.

В начале века в музыкальном поле России «ядром» музыкальной культуры², отвечающего за сохранность «классического», оставалась Петербургская школа, возглавляемая А. К. Глазуновым. Его авторитет был необычайно высок для русского музыкального общества. Являясь около 20 лет директором Петербургской консерватории, центрального учебного и научно-общественного заведения России, он регулировал образовательную стратегию в формировании музыкантов-профессионалов нового поколения. Его деятельность, разворачивающаяся в рамках издательской фирмы М. П. Беляева (в Попечительском совете издательства также участвовали Н. А. Римский-Корсаков и А. К. Лядов), была направлена на отбор, поощрение и публичное признание новых произведений отечественных авторов. В этом процессе использовался не только статусный способ отбора новых авторов (например, в виде поощрительных и одобрительных отзывов признанных мэтров, в виде исполнения в публичных концертах), но и экономический способ воздействия на культурную среду через институт премирования³. По решению Совета за лучшую музыкальную композицию автору выплачивалась Глинкинская премия, размер которой также зависел от мнения жюри.

Высокие властные позиции Глазунова поддерживались личным общением композитора с царской семьей. В 1896 году он получил заказ на написание Коронационной кантаты для восшествия на престол Николая II, она была исполнена в Грановитой палате Кремля. После этого события состоялось творческое сотрудничество Глазунова и Великого князя Константина Константиновича Романова: в 1899 году на стихотворный текст Великого князя он написал кантату, посвященную Пушкинскому юбилею, а в 1910 году участвовал в создании музыкальной драмы «Царь Иудейский» для народных театров.

позиции как нотабли (то есть признанные мэтры), авангардное искусство, эстетические и массовые практики [3].

² Ядро культуры – общие для большинства субкультур общества фрагменты мира, позволяющие однозначно воспринимать ключевые ситуации, образы и символы [4, с. 72].

³ Премии, выражающие коллективную волю определенного сообщества, выделяют то или иное художественное произведение в качестве особо значимого примера, образцового достижения, ориентира [5].

В противоположном социальном «этаже» музыкального поля – обозначенном как авангард – позиции новатора занял А. Н. Скрябин, эпатазирующий отечественных критиков и экспертов идеями теургии, синтетического искусства и мессианской философией. Вплоть до 1914 года, когда известность композитора уже была всеобъемлющей, один из постоянных печатных музыкальных органов России – «Русская музыкальная газета», все еще не могла однозначно оценивать его новые сочинения, объясняя это тем, что современникам Скрябина невозможно абсолютно постичь его открытия будущего⁴.

Скрябинское влияние на музыкальную молодежь было всеохватным. Так, например, С. С. Прокофьев, характеризуя окружающую его ситуацию, отмечал, что ему «хотелось чего-то нового, взлетного, неожиданного», и далее противопоставляет новаторство Скрябина «стареющей музыке» директора консерватории Глазунова [7, с. 526-527]. Н. Я. Мясковский поэтично сравнивал скрябинские опусы с «вихрем титанической творческой силы, увлекающей в порыве общего энтузиазма и рядового слушателя, и искушенного в последних изощренностях любителя» [8, с. 92]. А критики «РМГ» в 1914 году в качестве его последователей указывали пианиста и композитора И. А. Добровейн, А. К. Лядова⁵, Е. О. Гунста, Л. Л. Сабанеева, А. В. Станчинского. В целом, как доказывают исследователи, скрябинские языковые новации предопределили художественные практики всего музыкального авангарда XX века⁶.

Модель биографии гения

Однако, несмотря на различные эстетические идеалы и философию искусства, жизненные векторы обоих мастеров постоянно пересекались. Творческая карьера и Глазунова, и Скрябина началась с пристального внимания и материальных поощрений М. П. Беляева, который, оценив первые опусы молодых композиторов, финансировал их концертные выступления в России и за рубежом.

Оба начинали восхождение по профессиональной лестнице с частных уроков (Глазунов – у Н. А. Римского-Корсакова, Скрябин – у С. И. Танеева, Н. С. Зверева). В их биографиях акцентировались такие события и особенности творчества, которые соответствовали представлениям о гении: ранний старт, безупречный слух,

⁴ Об этом пишет, например, постоянный сотрудник «РМГ», критик Г. П. Прокофьев [6, стб. 27-28].

⁵ Показательно, что влияние младшего современника констатируется в некрологе Лядова [9, стб. 7-3].

⁶ См.: [10], [11], [12].

самостоятельное освоение профессии, сочинительство по велению души, то есть спонтанное, а не связанное с какими-то внешними заказами/обязанностями⁷.

Оба получили благодаря внезапному и всеобъемлющему вниманию Беляева реноме «одаренных самородков». Биография Глазунова содержит уникальный случай в истории музыки: первым публичным концертом, полностью состоящим из его сочинений, стала «репетиция»⁸, то есть та форма музыкальной репрезентации, которая не предназначена для общественного восприятия. Экстравагантным для эпохи был не только обозначенный жанр концерта, но и его программа, представляющая тип авторского концерта, который только начинал входить в концертную практику России. Наиболее распространенным и популярным был тип «смешанного» концерта, программа которого составлялась из сочинений различных авторов, жанров и инструментальных составов (оркестр, вокальные номера, фортепианные сочинения)⁹.

Можно предположить, что подобная репрезентация глазуновская творчества сразу же обратила на себя внимание и имела важное значение для успеха Глазунова в построении художественной стратегии. Как известно, глазуновская репетиция дала старт проведению регулярных симфонических концертов русской музыки¹⁰. Не случайно поэтому, что в программах «Русских симфонических концертов» по количеству исполнений лидировали сочинения Глазунова: за 15 лет (с 1885 года по 1900 год) они прозвучали 34 раза. Наиболее востребованными стали: симфоническая поэма «Стенька Разин» - 5 раз; Первая и Вторая симфонии – по 4 раза; Первая «Греческая увертюра», симфоническая фантазия «Лес», Лирическая поэма для оркестра и Третья симфония – по 3 раза¹¹.

Почти через 10 лет подобным беспрецедентным случаем стала и репрезентация в музыкальном поле композитора и пианиста А. Н. Скрябина. Скрябинский первый сольный концерт, организованный его педагогом по фортепиано В. И. Сафоновым, состоялся в зале Петербургской консерватории 11 февраля 1894 года. Программа состояла исключительно из сочинений самого

⁷ Маркеры музыкальной специализации приводит Т. В. Букина. См. подробнее: [13, с. 27-33].

⁸ Репетиция состоялась 27 марта 1884 года. До этого исполнялись отдельные произведения: Первая симфония (17 марта 1882 года, Петербург), она же исполнена Римским-Корсаковым во втором концерте Всероссийской Художественно-промышленной выставке в Москве (22 марта 1882 года), Первая «Греческая увертюра», исполнена в V симфоническом собрании ИРМО под управлением А. Г. Рубинштейна (8 января 1883 года), Вторая «Греческая увертюра» (7 марта 1883 года, Петербург).

⁹ Типология согласно исследованию Е. Шабшаевич. Подробнее см.: [14, с. 10-11].

¹⁰ По инициативе Римского-Корсакова они названы «Русскими симфоническими концертами».

¹¹ Статистика выведена по: [15].

пианиста и предназначалась для одного инструмента, что было необычайной редкостью и даже дерзостью, так как подобные речитали могли себе позволить лишь самые выдающиеся пианисты того времени, например А. Г. Рубинштейн. Можно предположить, что молодой и амбициозный композитор Скрябин ориентировался на модель успеха мировых музыкантов, не только Рубинштейна, чья слава в Москве не знала равных, но и на кумира Ф. Листа. Именно он стал первым устраивать авторские концерты «только для себя»¹². Как указывает исследователь Е. М. Шабшаевич, В Москве вплоть до 1885 года организаторам концертов не удавалось сделать программу исключительно из фортепианной литературы, а тем более из сочинений только русских композиторов [14, с. 69]. Клавирабенд переводил концерт, как указывает она, в «камерную» категорию, что вплоть до 1890-х годов оценивалось более низко в рейтинге посещаемости. Первым русским клавирабендом стал 7 исторический концерт А. Рубинштейна 18 февраля 1886 года, а затем два концерта Пабста – в 1893 и 1895 годах [14, с. 12-14].

О том, что речитали не были востребованы и во времена скрябинского дебюта, указывают рассуждения критика, основателя и бессменного главного редактора «РМГ» Н. Финдейзена. В одной из первых статей о Скрябине в 1895 году он рассматривал состоявшийся речиталь как своего рода рекламный ход и пытался преодолеть инерцию слушательского восприятия «камерных» концертов: «Уже второй год на концертной эстраде появляется совсем молодой пианист-композитор, и второй год он проходит мало замеченным, а между тем от этого не заслуживает. Не говоря уже о том, что всякого должно было заинтересовать появление... пианиста, который с первого же раза исполняет только свои произведения...» [16, стб. 284].

В Дневниках издателя «Русской музыкальной газеты» так описано появление юного Скрябина в Петербурге, которое он приводит, стенографируя рассказ В. В. Стасова: «Все от него вповалку – и Р<имский>-К<орсаков>, и Ляпунов, и Блюменфельд с Лавровской, и Беляев (и, конечно, Стасов). Сперва он сыграл свой “ноктюрн”. Так себе ничего. – Ну, думаю (гов<орит> Ст<асов>) если и все такое, то тут еще нельзя ожидать нового и хорошего. А потом он сыграл фантазию. Это черт знает как хорошо. Мы все кричали и сейчас же, сию минуту заставили его повторить. С виду он совсем мальчик, а говорит как настоящий художник, стойкий –

¹² Считается, что первый речиталь организовал Ф. Лист в 1836 году [14, с. 68].

“Я, говорит, - продавать своих сочинений не стану – художник не должен торговать своим вдохновением”. Беляев говорит, что все будет издавать его, “хотя целую кучу”»¹³. В концертной жизни Москвы с 1895 по 1900 годы каждое новое произведение Скрябина сразу же входило в репертуар признанных исполнителей.

Статистика исполнений сочинений Скрябина в Москве с 1892 по 1901 гг.¹⁴

Сочинение	Пианист	Зал	Год
подробно не известно	Скрябин (совместный концерт с виолончелистом Брандуковым, со скрипачем Крейном и артисткой М. Н. Ермоловой)	Зал Сабашниковых на Арбате	1892
Произведения Скрябина (подробно неизвестно)	А. Н. Маркова	Зал Консерватории	1893
Этюд op. 2 № 1, мазурка op. 3 № 6 cis moll	Д. С. Шор	5 историческое утро камерной музыки	1894
Allegro appassionato op. 4	Э. К. Розенов	Кружок любителей русской музыки в доме Гунста	1894
Allegro appassionato op. 4	Э. К. Розенов	Московская консерватория (концерт виолончелиста И. Дубинского)	1894
Ноктюрн Des dur op. 9 № 2, Экспромт A dur op. 10 № 2, Этюды op. 8 dis moll и b	Скрябин (Экстренный концерт МО	Большой зал Благородного собрания (далее	1895

¹³ Скрябин играл в доме у Беляева в пятницу и субботу, днем, после завтрака. У него же он и поселился. Запись от 26 февраля 1895 г. [17, с. 155].

¹⁴ Составлено по хронологической таблице «Фортепианная музыка в концертной жизни Москвы XIX века: сводная хронологическая таблица», публикуемой в исследовании Шабшаевич [14, с. 310-559]. Использовано также издание: [18].

moll, Прелюдии cis moll op. 11 № 10, H dur op. 2 № 2, Allegro appassionato es moll	ИРМО, относился к типу «смешанных» концертов)	БЗБС)	
Прелюдии E dur, cis moll, b moll, Экспромт a la mazur, Этюд dis moll. На бис Этюд для левой руки	Скрябин (участвовал в «смешанном» концерте, совместно со скрипачом Н. К. Авьерино)	Зал кредитного Общества	1895
Первая соната op. 6	Ф. Ф. Кенеман	Московская консерватория	1895
Мазурка op. 3	П. А. Пабст		1895
Этюд op. 2			
Этюд gis moll	Я. Залесская	БС	1897
Пьесы (не указаны точно названия)	К. Н. Игумнов	Малый зал БС (концерт в память профессора Пабста, для учреждения стипендий его имени)	1897
На бис Этюд op. 8 E dur	Игумнов	МЗБС (3 квартетный вечер МО ИРМО)	1898
Этюд op. 8 Es dur, Четыре прелюдии op. 11, Allegro appassionato es moll	Игумнов	БЗБС (экстренный концерт РХО)	1898
Полонез op. 21	Игумнов	Малый зал консерватории (квартетное собрание МО ИРМО)	1899
Три этюда op. 8 (тональности не указаны)	И. Гофман (клавирабенд)	БЗБС	1899
Прелюдии op. 11 h moll, gis	А. Гольденвейзер	МЗБС	1900

moll, es moll	(клавирабенд)		
Третья соната (в первый раз)	В. Буюкли	МЗК (3 квартетное собрание МО ИРМО)	1900
Этюд (подробнее не указано)	В. Маурина (клавирабенд)	МЗК	1900
Две мазурки, Три этюд, Полонез (подробнее не указано)	Игумнов (клавирабенд)	МЗК	1900
На бис Третья соната	Буюкли	БЗБС (9 симфонический концерт МО ИРМО)	1901

При этом музыка Глазунова в Москве звучала довольно редко, что, по-видимому, отражало устойчивую ментальную конструкцию о разделении московской и петербургской школ, влияя на слушательские предпочтения и выбор репертуара.

Статистика исполнений музыки Глазунова в Москве с 1885 по 1901 гг.

Сочинение	Исполнитель/Дирижер	Зал	Год
Лирическая поэма для оркестра	1 симфонический концерт МО ИРМО, дирижер Римский-Корсаков		1889
Прелюдия op. 25 D dur	А. Зилоти (клавирабенд)	БЗБС	1896
	К. Игумнов (клавирабенд)	Малый зал консерватории	1899
«Ночь»	Зилоти (клавирабенд)	БЗБС	1899
Серенада № 2 F dur	1 музыкальный вечер Общества распространения национальной музыки в России	Зал Романова	1901

При сравнении двух биографий возникают сходства, что являет собой модель профессионального пути музыканта-композитора, устанавливающуюся в музыкальном сознании России: юные, очень одаренные художники (про Скрябина

пишут «новая восходящая звезда», а про Глазунова – музыкальный «Самсон»), но при этом обладающие необычайной художественной зрелостью, наличием декларируемой творческой программы (это подчеркивает Финдейзен в приведенной выше цитате, рассказывая о Скрябине, а Глазунова уже в 1880-е годы многие называли «профессором»). Подобный тип музыканта стал идеалом для художественных практик М. Балакирева и «Могучей кучки», а потом Беляевского кружка, что, по-видимому, транслировалось из философии романтизма.

Дальнейшие этапы в биографии художников связаны с принадлежностью к закрытому художественному сообществу, обладающему единой системой взглядов и оценок на искусство. Глазунов был неизменным посетителем творческих салонов Беляева, где в обилии присутствовала еда и горячительные напитки, что вдохновляло его на занятие творчеством. После дебютного выступления в Петербурге Скрябин так же стал постоянным участником Беляевских собраний (несмотря на проживание в Москве), вплоть до смерти мецената в 1903 году. Свою принадлежность к традициям Беляевского кружка, Скрябин «документировал» в совместном сочинении Вариаций на русскую тему «Надоели ночи, наскучили» для струнного квартета (1899 год), наряду с Глазуновым, Римским-Корсаковым, Н. Арцебушевым, А. К. Лядовым, Я. Витоль, Ф. Blumenfeldом, Н. Соколовым, В. Эвальдом и А. Винклером.

Беляев организывает обоим музыкантам первые гастроли, принципиально отправляя молодых русских гениев за рубеж (гастроли по странам Германии, Франции и Швейцарии). Таких гастролей у каждого музыканта было несколько. Подобный ход также связан с ментальными представлениями о биографии одаренных русских творцов, чье признание начинается в Европе, а затем распространяется на родине.

История отношений

Глазунов утверждал, что именно он обратил «внимание Беляева на талантливость Скрябина и способствовал тому, что издатель Беляев очень заинтересовался произведениями молодого Скрябина»¹⁵. С 1904 года в их письмах обращение друг к другу переходит от почтительно-официального «Вы» к дружескому «Ты». Глазунов активно изучал ранние сочинения Скрябина и корректировал инструментовку его симфонических опусов для издательства Беляева

¹⁵ В письме к К. Игумнову от 17 апреля 1926 г. [19, с. 379].

(например, Первой и Второй симфонии). Скрябин, по воспоминаниям критика Л. Л. Сабанеева, держал на своем рабочем столе не только теософские книги Блаватской, но и партитуру Шестой симфонии Глазунова наряду с партитурами «Моря» К. Дебюсси и «Электры» Р. Штрауса, которые служили ему справочниками по оркестровке [20, с. 63]. Кроме того, одни из первых скрябинских опытов управления оркестром Общества любителей оркестровой музыки в конце 1901 года были посвящены разучиванию отрывков из балета «Раймонда» Глазунова.

После смерти Беляева общение Глазунова и Скрябина фиксировалось письменной корреспонденцией в связи с делами Попечительского совета и издательства. Правление совета модифицировало порядок выплаты гонораров за публикацию новых сочинений, в частности с 1904 года была ликвидирована практика авансов, теперь выплаты осуществлялись после просмотра автором первой корректуры. Во время русско-японской войны Попечительский совет оказался в трудной финансовой ситуации, когда накопления мецената находились под угрозой. Но сложные материальные обстоятельства Скрябина, связанные с его проживанием за границей и увеличением семейства, вынуждали его в письмах к Глазунову (например, в 1905 и 1907 годах) апеллировать к прежним порядкам Беляева, предоставляющим премии в счет будущих композиций. Глазунов поддерживал его просьбы, согласуя скрябинскую исключительную ситуацию с остальными участниками совета.

Изменился и размер гонораров за произведения: так, за прелюдии ор.49 в виду их краткости Совет предложил Скрябину по 50 рублей за каждую, что ровно вдвое сократило оплату творческого труда. Все это спровоцировало временный разрыв в их отношениях и личную обиду Скрябина на Глазунова. Отказ от услуг издательства он сообщил в письменном виде именно Глазунову в конце 1905 года¹⁶. Лишь в 1911 году после разрыва Скрябина с новым издателем и пропагандистом его творчества дирижером С. Кусевицким Попечительский совет предложил возобновить издания его сочинений в фирме Беляева.

В опубликованном эпистолярии Скрябина не отражен взгляд на творчество Глазунова. Но вместе с тем, в переписке он выражает заинтересованность в оценке своих сочинений авторитетным композитором. Так, например, 1 декабря 1907 года он пишет: «когда будет время – пришлю две новые маленькие вещи для фортепиано.

¹⁶ Письмо А. Н. Скрябина от 23 декабря 1905 года.

Мне очень интересно твое мнение о них» (речь идет о поэме и «Загадке» op. 52) [21, с. 488].

Эстетическая оценка Глазунова творчества русского мистика более документирована, она отражалась в процессе работы Попечительского совета: если в ранних сочинениях Скрябина его критике и корректировке подвергалась оркестровка, то средний период творчества он оценивал высоко, что поддерживалось всей петербургской школой. О Третьей симфонии Глазунов восхищенно говорил: «Чрезвычайно нравится, многими эпизодами я с жаром увлекаюсь. Ужасно хотелось бы услышать ее, но непременно в хорошем исполнении»¹⁷. Из фортепианных сочинений лидирует в его оценках Четвертая соната: «Я очень много играл Твою 4-ю сонату и очень восхищался ею», она «оригинальна, преисполнена упоительных красот, и мысли в ней выражены с необычайной ясностью и сжатостью»¹⁸. Вместе с тем сочинения позднего периода явно не вызывали сочувствия у Глазунова: «Поэма экстаза» была встречена прохладно, а «Прометей» он откровенно признал неудачной работой.

На заседании Попечительского совета Глазунов высказался против присуждения Глинкинской премии за это сочинение, однако Скрябин удостоился премии и в 1911 году.

Художественная стратегия

Постепенное расхождение жизненных траекторий Глазунова и Скрябина связано с психологическими и социально-культурными обстоятельствами. Не смотря на общие биографические вехи, Скрябин в конструировании своей творческой карьеры выбрал **субверсивную стратегию** (термин П. Бурдые), которая в противоположность стратегии накопления и сохранения утвержденных норм предполагает революционные изменения и установку новой авторской парадигмы. Этот тип стратегии непосредственно связан с психограммой композитора: Скрябин обладал холерическим типом темперамента с ярко выраженной нервозностью и установкой на инновационную деятельность. Так, он отказался от принадлежности какой-либо официальной институции: ушел из Московской консерватории и впоследствии отказался от участия в издательской политике С. А. Кусевицкого. По-видимому, здесь он ориентировался на тот тип биографий художников, который утвердился за рубежом: одним из первых «свободных художников» стал Л. ван

¹⁷ Из письма Глазунова к Скрябину от 26 августа 1905 года [19, с. 296].

¹⁸ Из письма Глазунова к Скрябину от 20 февраля 1905 года [19, с. 272].

Бетховен, скрябинский кумир, а затем Ф. Лист, а в русской практике – П. И. Чайковский.

Художественная стратегия Глазунова была связана с противоположной стратегией – **консервативной**, то есть сохраняющей принятые нормы¹⁹. Она продолжала тот тип профессионального пути, который утвердил Римский-Корсаков: от автодидакта к профессиональной школе, институционализированной в рамках официальной организации. Помимо участия в Попечительском совете, с 1899 года Глазунов преподавал в Петербургской консерватории, а затем стал ее директором на долгие годы. Считалось, что именно Глазунов определял единолично философию, систему оценок и обучения, ментальные установки и организацию образовательного процесса в этом учебном заведении²⁰.

Можно предположить, что подобный выбор связан с психологическими причинами и обусловлен типом личности Глазунова. Флегматичный, медлительный, он довольно долго определялся с важными решениями, оценивал новые сочинения исходя из принадлежности к традиции, особенно к тому музыкальному стилю, который утвердили кумиры его молодости. Среди них он упоминает М. Балакирева, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова и Ф. Листа²¹.

Негативная оценка Глазунова по отношению к позднему творчеству Скрябина обусловлено разницей в художественных предпочтениях и типах личности композиторов. Скрябин, относящийся к субъективному типу художника, запечатлял в творчестве собственные психологические процессы, что поддерживалось его философией мессианства. Так, в его поздних сочинениях скорость художественного нарратива и информативности весьма высока, а степень перехода от одного эмоционального состояния к другому максимально резка и контрастна. Эти параметры превышали возможности Глазунова к адекватной рецепции, так как он принадлежал к низкореактивному типу и был склонен к типу восприятия, связанному с постепенными мыслительными процессами, размышлениями.

Симфоническая «Поэма Экстаза», предлагающая слушателю новую стратегию «прочтения» текста на основе сильного психологического воздействия, была отнесена Глазуновым к «вредной музыке» (как и второе действие «Парсифаля»

¹⁹ Даже в поздний зарубежный период, к которому принадлежат сочинения для саксофона – именно Глазунов стал первым русским композитором, который написал для этого инструмента ведущие партии – он сохраняет черты традиционализма. Об этом см.: [22].

²⁰ Об этом см.: [23].

²¹ Из письма Глазунова к Игумнову от 17 апреля 1926 г. [19, с. 378].

Вагнера). Она не соответствовала его привычным слушательским ожиданиям и действовала на него подавляющим, почти угнетающим образом, как он сам на это указывал²².

При этом история творческих контактов двух мэтров уникальна, так как она является одной из немногочисленных примеров, того, как люди с принципиально разными мировоззренческими установками в целом высоко оценивали художественные достижения друг друга. В качестве объяснения этого феномена, можно выдвинуть несколько гипотез. Безусловно, точки их пересечений находятся не в эстетической плоскости, а в сфере музыкального мастерства. Можно предположить, что Скрябин и Глазунов обладали схожим музыкальными ожиданиями²³. Глазунов подчеркивал в эпистолярной переписке, что для него важным параметром, влияющим на оценку сочинений, была красота звучания музыкальной ткани, то есть тембр и фони́зм. Обладая слуховой синестезией, Скрябин также воспринимал звук в высотном и красочном измерении. Еще одним объединяющим мотивом в их контактах было увлечение творчеством Вагнера, и поэтому оба в своих симфонических опусах тяготели к звуковым плотностям и возможностям сверх оркестра. Важно, что оба пользуются близкой жанровой палитрой, уделяя внимание в основном инструментальной музыке (симфонические поэмы, симфонии, миниатюры, импровизационного склада).

Репутации

Различия можно диагностировать и в дальнейшем развитии их художественных стратегий, влияющих на статус художников. Если первоначально репутация Глазунова намного превосходила статусные возможности Скрябина – особенно на момент формирования творческого почерка и имиджа автора «Прометея», то к 1914 году их значимость в рецепциях современников практически становится одинаковой. Так, например, на страницах «РМГ» они оценивались как единое поколение новых мэтров, пришедших на смену Чайковскому и Римскому-Корсакову (несмотря на разницу в возрасте практически в 7 лет и разную протяженность творческого пути). Критики «РМГ» ставили их на вершину музыкального Олимпа, как пример следующему поколению (И. Стравинскому и С.

²² Глазунов А. О вреде музыки // Музыка. – 1913. - №118. С. 140. Цит. по: [19, с. 452].

²³ Музыкальное ожидание – вероятностное прогнозирование в процессе восприятия музыки [24, с. 149].

Прокофьеву). В 1915 году на страницах газеты о них написали так – «лидеры наших музыкальных вигов и ториев – Глазунов и Скрябин» [25, стб. 70].

Можно предположить, что отчасти подобный парадокс в изменениях статусов музыкантов объясняет следующая цитата. Посвященная 50-летию Глазунова биографическая статья в «РМГ», резюмирует установившееся в музыкальном мире мнение о мэтре: «Глазунов бессменно занимает пост директора консерватории и, нужно признаться, завоевал такую популярность и авторитет, которого не наблюдалось ни у одного из его предшественников, после А. Г. Рубинштейна. Но зато постоянные заботы о консерватории, ставшей действительно его любимым детищем, лишают А. К. возможности посвящать свой труд композиторской деятельности» [26, стб. 518-519]. Более откровенно Финдейзен высказывается о Глазунове в Дневниках. Так, в 1910 году он записывает: «Гл<азунов> жаловался, что не может даже спать от усталости. От композиторства совершенно отстал. Да и где тут сочинять, когда быть музыкантом, когда музыка гремит целый день, когда искусство превращено в службу, рукомойню. Я думаю, что и Руб<инштейн> бежал (дважды) из конс<ерватории>, главным образом, чтобы превратиться снова в музыканта-художника из директора музык<ального> департамента – пожалуй, отвратительнейшего и ненормальнейшего в мире. А у Глазунова – более 1200 учащихся, распущенных им! Мог ли удержаться на высоте прежнего симфониста?» [23, с. 102].

Активно участвуя в публичном пространстве и управляя музыкальным процессом в России, Глазунов увеличивал такие виды капитала как политический, экономический, культурный и социальный (по типологии П. Бурдьё). Однако в творческой среде, чтобы добиться артистического успеха требуется постоянное поддержание репутации активного творца, то есть художника постоянно повышающего свой уровень творческих инноваций. Именно эта деятельность, в связи с невероятным уровнем общественных работ, была в тот момент для Глазунова проблематичной, что несколько снижало его символический капитал как художника.

Динамика репутации Скрябина строилась на противоположных закономерностях – отказавшись от официального заработка и общественно-управленческих дел, он понизил экономический и социально-политический капитал (в письмах неоднократно звучат просьбы о финансовой помощи). Однако, символический капитал его значительно поднимался, так как уровень и активность творческой инновации превосходила все существующие вокруг практики. Можно

предположить, что для эпохи модернизма, превозносящей индивидуальность, приравнивающей каждого крупного художника с индивидуальным стилем к стилю эпохи, наиболее важным был именно этот показатель – высокая степень инновационности, креативности, оттого уровень символического капитала Скрябина значительно рос. Один из авторов «РМГ», анализируя начало Первой мировой войны и пытаясь доказать превосходство русских над немцами, приводит именно Скрябина в качестве такого доказательства. Он указывает: «...еще задолго до начала войны России с Германией, русское музыкальное творчество уже одержало победу над творчеством немецким. Русское искусство стоит сейчас – это вне спора – неизмеримо выше германского. Уже один Скрябин – гордость России, позволяет нам смотреть на современную Германию с сознанием своего превосходства» [27, стб. 672].

Литература

1. Бунин И. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 9. М.: Художественная литература, 1967. 622 с.
2. Дубин Б. Классическое, элитарное, массовое: начала дифференциации и механизмы внутренней динамики в системе литературы // Новое литературное обозрение. 2002. №5(57). С.6-23.
3. Сапиро Ж. Французское поле литературы: структура, динамика и формы политизации // Журнал социологии и социальной антропологии. 2004. Том VII. №5. - С. 126-143.
4. Жидков В.С., Соколов К.Б. Культурная политика России. М.: Академический проект, 2001. 592 с.
5. Дубин Б. Литературные премии как социальный институт // Дубин Б. Классика, после и рядом. Социологические очерки о литературе и культуре. М.: НЛО, 2010. С. 217-224.
6. Прокофьев Гр. Хроника // РМГ. 1914. №36-37 от 7-14 сентября. Стб. 27-29.
7. Прокофьев С. Автобиография. М.: Советский композитор, 1973. 704 с.
8. Мясковский Н. Статьи, письма, воспоминания. В 2-х томах. Т.2. М.: Советский композитор, 1960. 402 с.
9. Мальков Н. А. К. Лядов. Некролог // РМГ. 1914. № 36-37 за 7-14 сентября. Стб. 698-704.

10. Левая Т.Н. Космос А. Н. Скрябина // Русская музыка и XX века. М.: Издательство ГИИ, 1997. С. 123-150.
11. Кон Ю. Г. Скрябин и Берг: совпадение или влияния?// Нижегородский скрябинский альманах. Н. Новгород: Издательство Нижегородская ярмарка, 1995. С. 207-227.
12. Холопов Ю. Скрябин и гармония XX века // Ученые записки. Вып. 1. М.: Композитор, 1993. С. 25-38.
13. Букина Т. Артистический успех как социокультурный феномен (на материале вагнерианства в России рубежа XIX – XX веков): дис. ... канд. иск. СПб., 2005.
14. Шабшаевич Е. Фортепианная музыка в концертной жизни Москвы XIX столетия. М.: Московская консерватория, 2014. 648 с.
15. Программы русских симфонических и квартетных вечеров за 15 лет. СПб.: Тип. Акционерного общества «Издатель», 1900. (РГАЛИ. Ф. 993. Оп. 1. Ед. хр. 86).
16. Финдейзен Н. Ф. Концерт А. Н. Скрябина // РМГ. 1895. № 4. Стб. 284-285.
17. Финдейзен Н. Ф. Дневники. 1892-1901. / Вступ. ст., расшифровка рукописи, исслед., коммент., подг. к публикации М. Л. Космовская. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 430 с.
18. Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина / Ред. – сост. М. Пряшникова и О. Томпакова. М.: Музыка, 1985. 295 с.
19. Глазунов А. Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М.: Государственное музыкальное издательство, 1958. 550 с.
20. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2003. 400 с.
21. Скрябин А. Письма. М., 1965. 736 с.
22. Актисов В. Произведения для саксофона в творчестве А. К. Глазунова: дисс. ... канд. иск. СПб., 2013.
23. Финдейзен Н. Ф. Дневники. 1909-1914 / Вступ. ст., расшифровка рукописи, исслед., коммент., подг. к публикации М. Л. Космовская. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. 376 с.
24. Иванченко Г. Психология восприятия музыки. М.: Смысл, 2001. 264 с.
25. Лель Эпизод из оперной хроники («Сестра Беатриса» в Музыкальной драме) // РМГ. 1915. № 3 от 18 января. Стб. 70-74.
26. О. В. А. К. Глазунов (биографическая мозаика) // РМГ. 1915. №33-34 от 16-23 августа. Стб. 506-520.
27. М-в Н. Хроника // РМГ. 1914. № 32-33 от 27 июля – 3 августа. Стлб. 672-674.

