

Из истории русской музыкальной культуры

ЕВРЕЙСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ШКОЛА В МУЗЫКЕ

Татьяна Масловская

Брошюра с таким названием попала ко мне вместе с архивом известного музыкального критика, ученого, историка и теоретика музыкального искусства Серебряного века и русского зарубежья Л. Л. Сабанеева. Среди статей, в большей части посвященных русской музыке и написанных, в основном, в эмиграции, эта работа привлекла внимание своей необычной темой. Опубликованная в 1924 году, незадолго до отъезда Сабанеева во Францию и переведенная впоследствии на несколько иностранных языков, она стала, по существу, первым кратким (всего около 30 страниц!), но глубоким и содержательным исследованием исторической ситуации, приведшей к рождению в начале XX века сообщества талантливых еврейских композиторов, вызывающего ассоциации с «Могучей кучкой». Правда, в 1914 году появился сборник статей Л. И. Саминского под названием «Об еврейской музыке», но это был взгляд «изнутри», позиция непосредственного участника событий, композитора и активного деятеля Общества еврейской народной музыки. А Сабанеев смотрел «извне», как русский музыкант, горячо сочувствующий начинаниям и достижениям еврейских коллег-композиторов. О высокой оценке труда Сабанеева свидетельствует тот факт, что брошюра появилась в издательстве Общества еврейской музыки.

Знакомство с работой Сабанеева, вместившей «предысторию» (исторический контекст), анализ причин и предпосылок появления Общества еврейской народной музыки и собственно еврейской композиторской школы, а также краткие портреты композиторов, вызвало не только искренний интерес к самой теме, но и желание узнать, как же дальше развивались события и складывались судьбы членов Общества, составивших ядро еврейской национальной школы в музыке. Оказалось, что петербургские исследователи уже довольно давно занимаются подобными проблемами, устраивают конференции, концерты, выпускают сборники статей и материалов. В Москве

же серьезно этим национальным музыкальным движением не интересуется, кажется, никто из известных мне музыкологов. Приоритет петербуржцев, кроме вызывающего восхищения и глубокое уважение энтузиазма, научно-исследовательской и «практической», популяризаторской деятельности, обусловлен тем обстоятельством, что Общество возникло именно в Петербурге, и только спустя несколько лет его филиалы появились в Москве и других городах. И все-таки особую роль в его рождении сыграл москвич Юлий Дмитриевич Энгель¹. Один из самых авторитетных, талантливых и проницательных музыкальных критиков Серебряного века, автор превосходных статей о русской музыке, получивший образование в Московской консерватории у С. И. Танеева и М. М. Ипполитова-Иванова, Юлий Дмитриевич в конце 1890-х годов начал собирать и записывать на фонограф народные еврейские песни. И в 1900-м выступил в Москве, в Императорском этнографическом обществе, с докладом об истории еврейской музыки с исполнением на идиш песен в собственных обработках. «Это был по существу первый вечер еврейской народной музыки в России» [2, 7]. Доклад Энгеля, вызвавший огромный подъем национальных настроений в среде интеллигенции и особенно молодежи, стал одним из главных импульсов к созданию Общества еврейской народной музыки, официально утвержденного однако лишь в 1908 году². В 1913-м подобные организации появились в Москве, Киеве, Харькове, Симферополе. Они были многочисленными. Достаточно сказать, что в Москве насчитывалось около 500, в Петербурге — более 400 членов. Общество возросло на подготовленной почве. В конце XIX — начале XX вв. образовался целый слой еврейской интеллигенции. Большая часть всего еврейского населения сосредоточилась в России. «Жизненная сила еврейства была в России. И эта сила росла и крепла <...>»³. Появились организации разного рода, например, ОПЕ (Общество распространения просвещения среди евреев России), созданная еще в 1863 г. и открывавшая собственные школы с преподаванием на русском и еврейском языках, Еврейская историко-этнографическая комиссия, Еврейское литературное общество, Общество любителей древнееврейского языка и др. Перед революцией приступили к изданию 16-ти томной Еврейской энциклопедии и 15-ти томной Истории еврейского народа⁴. Это было время духовно-



Юлий Дмитриевич Энгель

консерватории у С. И. Танеева и М. М. Ипполитова-Иванова, Юлий Дмитриевич в конце 1890-х годов начал собирать и записывать на фонограф народные еврейские песни. И в 1900-м выступил в Москве, в Императорском этнографическом обществе, с докладом об истории еврейской музыки с исполнением на идиш песен в собственных обработках. «Это был по существу первый вечер еврейской народной музыки в России» [2, 7]. Доклад Энгеля, вызвавший огромный подъем национальных настроений в среде интеллигенции и особенно молодежи, стал одним из главных импульсов к созданию Общества еврейской народной музыки, официально утвержденного однако лишь в 1908 году². В 1913-м подобные организации появились в Москве, Киеве, Харькове, Симферополе. Они были многочисленными. Достаточно сказать, что в Москве насчитывалось около 500, в Петербурге — более 400 членов. Общество возросло на подготовленной почве. В конце XIX — начале XX вв. образовался целый слой еврейской интеллигенции. Большая часть всего еврейского населения сосредоточилась в России. «Жизненная сила еврейства была в России. И эта сила росла и крепла <...>»³. Появились организации разного рода, например, ОПЕ (Общество распространения просвещения среди евреев России), созданная еще в 1863 г. и открывавшая собственные школы с преподаванием на русском и еврейском языках, Еврейская историко-этнографическая комиссия, Еврейское литературное общество, Общество любителей древнееврейского языка и др. Перед революцией приступили к изданию 16-ти томной Еврейской энциклопедии и 15-ти томной Истории еврейского народа⁴. Это было время духовно-



Михаил Фабианович Гнесин

го расцвета, своего рода «еврейский ренессанс», ознаменованный в литературе творчеством Шолом-Алейхема, И. Перетца, Х.-Н. Бялика.

«Еврейский ренессанс» совпал по времени и значению с «Новым русским возрождением» («Русским ренессансом») — блестящей эпохой Серебряного века, когда все культурные силы страны устремились к вершинам своих возможностей и достижений. Однако «еврейский ренессанс» не только и не столько явление Серебряного века, сколько самостоятельный феномен, итог тысячелетнего развития истории и культуры. Конечно, не все выглядело так лучезарно. Трагические контрасты русской жизни, сказавшись на судьбе жителей местечек черты оседлости, затронули и еврейскую культурную элиту. Но сейчас хочется говорить именно о свершениях и поре расцвета, тем более, что была она до обидного краткой.

В русле этих достижений развивалась и деятельность Общества еврейской народной музыки. И в лоне Общества родилась еврейская национальная школа музыки или «Новая еврейская школа» (по аналогии с «Новой русской школой» или «Могучей кучкой»). Подобно французской «Шестерке», ориентиром для названия которой стала тоже «Могучая кучка» («Пятерка», как ее именовали на Западе), количество участников не было стабильным, но наиболее талантливые и последовательные приверженцы идей школы образовали «Семерку»: по мнению Сабанеева, это М. Гнесин, А. Крейн, И. Ахрон, Л. Саминский, С. Розовский, М. Мильнер, А. Веприк. В статье «О Мусоргском» Сабанеев писал, что русские композиторы-классики явились в мир почти одновременно⁵. То же можно сказать и о названных еврейских композиторах. Они тоже появились на свет один за другим в конце 1870-х — начале 1880-х годов, на протяжении каких-нибудь 8 лет. Кроме Веприка, родившегося на пороге XX века, в 1899 г., но ввиду исключительного таланта причисленного к этой группе. В 2018–2019 гг. почти у всех были юбилейные даты: у М. Розовского (140), А. Крейна и М. Гнесина (135), А. Веприка (120) — со дня рождения; у Л. Саминского (60), И. Ахрона (75), М. Мильнера (55) — со дня смерти. Но самый «круглый» юбилей — 150 лет со дня рождения Ю. Энгеля — прошел, увы, незамеченным.

В отличие от «Могучей кучки» это не был кружок в прямом смысле слова — большая часть композиторов жила в Петербурге, меньшая — в Москве. Но общение между теми и другими было интенсивным и включало весьма острые споры об основах еврейской музыки, как, например, оставшийся в истории спор между москвичом Энгелем и петербуржцем Саминским. Почти все композиторы-петербуржцы были учениками Римского-Корсакова и Лядова. Роль Николая Андреевича в создании Школы подчеркивали сами участники объединения. Саминский приводит слова Римского-Корсакова, «обращенные <...> к одному из своих учеников: Я очень рад видеть, что вы пишете сочинения в еврейском роде. Как странно, что ученики мои, евреи, так мало занимаются своей родной музыкой. Еврейская музыка существует; это — замечательная му-



Иосиф Юльевич Ахрон

зыка, и она ждет своего Глинку» [2, 5–6]. Е. В. Хаздан, называя эту историю «легендой», считает, что «на самом деле <она> в русле поиска пути к интонационному и жанровому обновлению материала, характерного для многих композиторов того времени» [6, 89]. О том, что Римский-Корсаков имел в виду именно создание композиторской школы, а не один из путей обновления интонационного и жанрового материала, пишет и Сабанеев, слышавший эти идеи из уст самого Николая Андреевича, с которым был хорошо знаком. Приводит он их в статье, посвященной московскому семейству Крейнов и опубликованной в 1955 году в американской эмигрантской газете «Новое русское слово»: «Косвенным образом на зарождение этого течения повлиял <...> Римский-Корсаков, который неоднократно говорил и мне, и многим другим, что “евреи ждут своего Глинку”» (Мысли о музыке. Новое русское слово. 5 июня 1955 г.)⁶.

Что же касается Энгеля, то Сабанеев не включил его имя в состав Еврейской национальной школы, считая Юлия Дмитриевича, вероятно, идейным вдохновителем, мэтром, «предтечей». Основной его жанр — обработки народных песен и собственные камерно-вокальные сочинения в духе и стиле фольклорного источника. Однако в этой области он достиг главного — песни Энгеля ушли в народ, их поют в Израиле до сих пор, часто не зная имени автора. Юлий Дмитриевич остался и в истории еврейского театра «Габима»



Лазарь Семенович Саминский

публиковал сборники народных песен, после революции (1920–1922 гг.) работал музыкальным воспитателем в колонии еврейских детей-сирот в подмосковной Малаховке и писал детские песни. В 1922 году уехал в Германию, организовал там филиал Общества с издательством «Ювал ферлаг», в 1924 году переехал в Тель-Авив, продолжал записывать фольклор, в том числе от выходцев из Йемена, Ирана, Марокко и издал Собрание еврейских песен в 3-х томах, преподавал. И — по контрасту с серьезной исследовательской работой — руководил театром-варьете, писал музыку к мюзиклам. Непосильные нагрузки и непривычный климат, возможно, стали причиной ранней смерти Юлия Дмитриевича. По разным сведениям, сочинения Энгеля исполняются не только в Израиле, но и в Америке, странах Европы и даже в Индии. Не знаю, звучат ли они в России...

Итак, первый этап деятельности Еврейской национальной школы, не отделенной, особенно на первых порах, от Общества народной музыки — собирание и обработка музыкально-этнографического материала разного рода⁸ — повторяет необходимую стадию развития русской и других национальных школ⁹. Для еврейских композиторов задача осложнялась тем обстоятельством, что в странах рассеяния еврейские музыканты испытали сильное влияние иных культур, с одной стороны, европейской, с другой — ирано-арабской. В наиболее чистом виде сохранились древние храмовые монодические песнопения, общие для «самых далеких между собой географических групп евреев» [4, 14]. Что же считать более важным и актуальным? Чему отдать предпочтение в качестве основы национальной профессиональной музыки? Об этом — спор Энгеля с Саминским

как автор музыки к его легендарному спектаклю «Дибук» («Гадибук»), выдержавшему около 2000 представлений в разных странах мира. (После тысячного представления просто перестали вести им счет). Над постановкой спектакля Энгель работал вместе с Е. Вахтанговым и артистами театра в течение долгого времени, и результат того стоил: спектакль имел ошеломительный успех, прежде всего в России, а потом и в других странах⁷. Позже «Дибук» ставили многие режиссеры, и одна из сравнительно недавних постановок (в 1988 г.) принадлежит Анджее Вайде.

Поистине всеохватной была общественно-просветительская деятельность Энгеля: он состоял почетным председателем Московского отделения Общества, участвовал в концертах,

(1915 г.), сводившийся «к важнейшим научно-методологическим проблемам выбора этномузыковедческих приоритетов и, в частности, к методологии собирания, изучения и использования еврейского фольклора» [2, 30]. «Убежденность Саминского, что именно библейская музыка с ее синогальными мелодиями — тропами (т.е. распевами библейских текстов) включает в себе наиболее древние, а потому — истинные образцы еврейского мелоса, базировалась на глубоком изучении исторического развития и бытования религиозной музыки». Саминский полагал, «что бытовая еврейская народная песня, а также хасидские полурелигиозные мелодии <...> изобилуют наслоениями, заимствованными из восточной музыки, из польских народных танцев, из немецких песен и т. д.» [2, 29]. Энгель возражал ему, «отказываясь воспринимать еврейскую бытовую песню лишь конгломератом «явно чужих наслоений». «Но где, — восклицал он, — в какой народной песне их нет? Важны не они. Важно то, есть ли у еврейской народной песни, взятой в целом, своя собственная музыкальная физиономия? Конечно, есть! И даже то, что еврейская песня заимствует у соседей, она переиначивает на свой лад». На практике же научные позиции того и другого «не были жестко непримиримыми» [2, 29–30].

Начинания и результаты деятельности еврейских композиторов не сразу и не везде встречали понимание и одобрение, приходилось пробивать дорогу через сопротивление разных кругов общества. Как вспоминал С. Розовский: «... в среде еврейской интеллигенции Петербурга <...> смеялись над нами, нам говорили, что мы занимаемся глупостями. — Ну, пожалуйста, скажите сами, — говорили нам, — разве это музыка? Дайте нам оперу, симфонию <...>. Также и ортодоксальное общество было нами недоволено. Их недовольство основывалось на том, что мы поначалу заинтересовались бытовыми мелодиями, которые, по их мнению, ничего в себе не содержат, и мало занимаемся нашими религиозными напевами. Но также потому, что <...> мы перемудрили с нашими «чисто русскими», как они выражались, обработками. При этом они указывали на старинные наши мелодии, такие, как «Кол нидрей», «Кадиш» и другие, которые были обработаны в настоящей немецкой манере, — как делают наши эмансипированные хазаны и хоровые дирижеры, — где так явно слышен протестантский хорал. <...> Академические музыканты также были недовольны нами и критиковали методы нашей работы <...>»¹⁰. Требовалось немалое мужество,



Михаил Арнольдович Мильнер

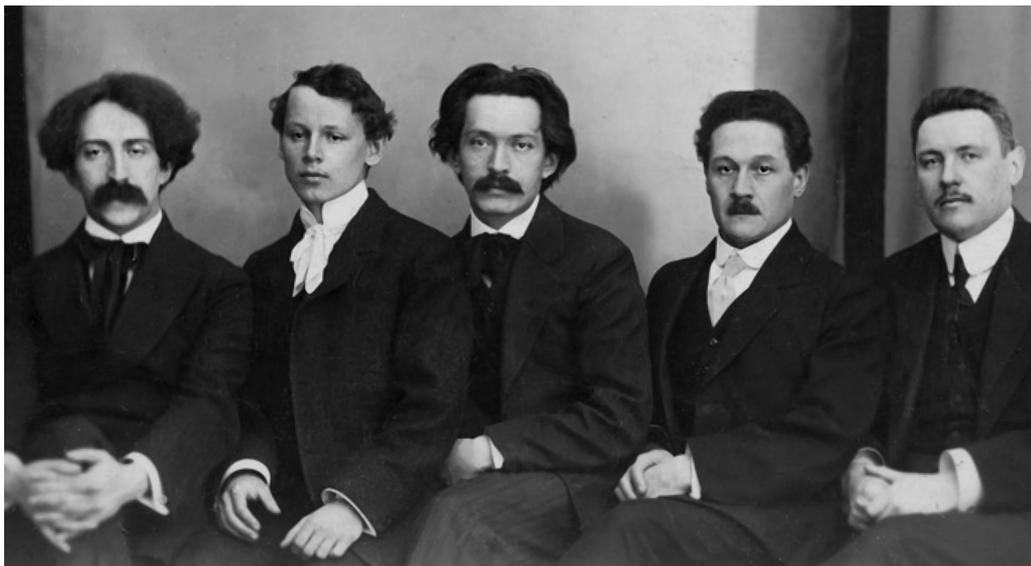


Шломо Розовский

убежденность и вера, чтобы двигаться по избранному пути.

За сборанием фольклорного материала и его обработками естественно последовала стадия собственного творчества на основе народных напевов. Главные композиторские достижения сосредоточились в жанрах камерной — вокальной и инструментальной — музыки. В вокальной музыке слышится более непосредственная связь с народными «прототипами». Но особенно самобытно и творчески оригинально развивалась инструментальная музыка. «Именно <...> в области камерной инструментальной музыки был создан ряд ярких сочинений — от миниатюры до крупной формы (сюиты, сонаты, трио, развернутых вариаций), в которых реализовались ос-

новные направления поисков в области национального тематизма, фактуры, формы и способов развития музыкального материала. Именно здесь выкристаллизовывалась интонация, не связанная напрямую со словом, и тем не менее имеющая определенную национальную окраску, находились пути преодоления противоречия между способами гармонизации еврейского напева и его <...> монодической природой. Подбирался эстетический ключ, удовлетворявший требованиям петербургской и московской публики и в то же время способный открыть для нее новую еврейскую музыку» [6, 89]. При этом еврейские композиторы — люди своего времени — не пытались отгородиться от художественной жизни эпохи: «характерными чертами становились камерность, декоративность (обеспечиваемая, с одной стороны, использованием экзотического материала, с другой — гармоническими новшествами, яркими и смелыми модуляциями), изысканная линейность (применение полифонических приемов)» [6, 93]. «Значительная часть их [композиторов] принадлежала к крайним “левым” в свое время течениям» — свидетельствовал в 1924 году Сабанеев [4, 20]. Из русских композиторов более всего ценили Скрябина, особенно А. Крейн и И. Ахрон, написавший в 1915 году «Эпитафию памяти А. Н. Скрябина». Кому-то ближе была музыка современной Германии и прежде всего А. Шенберг. Из французских композиторов больше всего симпатизировали, кроме импрессионистов, А. Оннегеру и Д. Мийо. Что касается Мийо, то здесь нет ничего удивительного. Мийо в своих национальных устремлениях, темах и жанрах шел практически тем же путем, что и композиторы «Новой школы», в те же годы увлекся сефардским фольк-



Братья Крейны. *Первый слева* — Александр Абрамович Крейн

лором, результатом чего стали «Еврейские народные песни» (1925). Позже появились Кадиш для хора и оркестра, опера «Давид», балет «Моисей».

Созвучие еврейских музыкальных традиций авангардным течениям XX века естественно определялось особенностями синогогальных песнопений с их свободой ритма, модальностью и богатой орнаментикой. Оно могло и уже начинало давать богатые плоды. Но судьба распорядилась иначе. Послереволюционное десятилетие стало временем самых ярких достижений «Новой школы» и временем ее заката. Об Обществе еврейской народной музыки перестали упоминать в первые же годы после революции, как пишет Г. В. Копытова, хотя еще давались концерты (одним из последних стал «Грандиозный концерт еврейской народной, духовной и светской музыки» в 1922 году), в 1918-м был организован ансамбль «Зимро», для которого С. Прокофьев написал «Увертюру на еврейские темы». В 1917-м создается театр «Габима» при непосредственном участии К. Станиславского и художественном руководстве Е. Вахтангова (через десять лет театральная труппа покинула Россию) и тремя годами позже — ГОСЕТ, продержавшийся до 1949 года. К спектаклям обоих театров музыку писали композиторы «Новой школы». Одним из наиболее важных и «знаковых» событий стала постановка в 1923 году оперы М. Мильнера «Небеса пылают» в петроградском БДТ — первой еврейской оперы на идиш. Выдержав всего три представления, прошедших с аншлагом, она была снята из-за запрета Главреперткома. Партитура ее утеряна, сохранился только авторский клавир¹¹. Мне удалось услышать лишь один фрагмент — арию Лилит в исполнении Ширель Дашевской, израильской певицы,

много сделавшей для восстановления памяти о петербургских композиторах «Новой школы» в качестве руководителя Общества «Нигуним лаад». Музыка этой арии абсолютно самобытна и абсолютно современна — с необычайно выразительной и прихотливой мелодикой, сложной для исполнения благодаря богатой орнаментике и резким эмоциональным и образным контрастам.

В то же время, в 1921–1923 гг., М. Гнесин работал над оперой «Юность Авраама», которая, как пишет Сабанеев, «должна стать, по-видимому, опытом созидания еврейской оперы «большого стиля» — <...> ораториальной по типу» [4, 26]. Своей постановки она не дождалась. Были созданы (и исполнялись) в эти годы сочинения разных жанров, включая симфонические. Еврейская профессиональная музыка успешно развивалась в соответствии с необходимыми для каждой национальной школы стадиями, но натолкнулась на препятствие, ясно обозначившее трагический контраст между идеалом и реальностью, более или менее благополучной видимостью и социально-политической сущностью¹². Еще продолжал свою деятельность Московский филиал Общества с измененным в 1923 году названием: «Общество еврейской музыки», но через пять лет и он перестал существовать...

Некоторые композиторы Еврейской школы покинули Россию — Розовский, Ахрон, Саминский. Другие — Гнесин, А. Крейн, Мильнер, Веприк — остались. Никто из оставшихся, кроме Веприка, не был репрессирован, но помимо унижения, страха, постоянного нервного напряжения они должны были испытать самое горькое разочарование — «наступит на горло собственной песне», по весьма затертому, но от этого не менее справедливому выражению. А. Крейн, написавший замечательные «Еврейские эскизы», Первую симфонию, кантату «Каддиш» для тенора, хора и оркестра (считавшуюся до 1990-х годов утерянной), которую Сабанеев, близко знавший Крейна, оценивал как «превосходную музыку», известен, главным образом, своим балетом «Лауренсия». Из «еврейских» произведений Гнесина самое известное, кажется, сюита «Еврейский оркестр на балу у губернатора» из музыки к спектаклю «Ревизор» и, к сожалению, публике мало или вовсе не знаком замечательный вокальный цикл «Песнь о рыжем Мотеле». М. Мильнер, верный своим национальным корням, практически не известен, хотя, по свидетельству исследователей, продолжал писать музыку в разных жанрах до своей смерти в 1953 году.

Покинувшие Россию тоже не получили признание, на которое вполне могли бы рассчитывать, хотя писали серьезные сочинения в разных жанрах, пользовались уважением европейских и американских музыкантов, как, например, И. Ахрон, чье композиторское дарование отмечал Шенберг.

Л. Саминский, еще в России создавший балет «Жалоба Рахили», оперу-балет «Видение Ариэля» и симфонию «На великих реках», продолжал в США работать в крупных жанрах: опера-балет «Дочь Ифтах», кантата «Царь Саул», симфония с хором «Праздничное богослужение». Продолжал он и развивать идеи, высказанные еще в споре с Энгелем. В качестве примера их практического воплощения можно привести танец из «Хасидской сюиты», где

удивительным образом сочетаются бытовые интонации со свободной речитацией, идущей от синагогальной музыки. Подобные же идеи об ассимиляции в еврейской музыке различных традиций проводил в своей музыке И. Ахрон, известный у нас, прежде всего, тем, что был в Харькове педагогом И. Дунаевского, да еще «Еврейской мелодией» (1911), исполненной великими скрипачами: И. Менухиным, Я. Хейфецем, Л. Коганом и др. — «своего рода манифестом национально-романтической, “народнической” эстетики, под знаком которой прошли первые годы деятельности Общества» [1, 2]. По-видимому, со временем музыкальные симпатии и вкусы Ахрона значительно изменились, во всяком случае, тот же исследователь называет стиль его



Александр Моисеевич Веприк

зарубежных сочинений «откровенно антиромантическим», с отчетливым «авангардным» оттенком. Судьбу наследия Ахрона можно назвать драматической. Известен факт, что его сочинения были выброшены, случайно найдены среди мусора и в последний момент спасены.

Почему же не только в Советском Союзе, где еврейской музыке чинились препятствия, но и в США, Европе и даже в Израиле, где никаких препятствий не было, творчество еврейских композиторов «Новой школы» не оценено по достоинству? Лишь не так давно в Израиле развернулось движение за возрождение наследия композиторов Общества еврейской народной музыки и «Новой школы». Вероятно, тому были причины ментального, социального или какого-то иного характера, среди которых не последнюю роль сыграл прерванный в своих естественно развивавшихся устремлениях «полет» композиторов еврейской школы к высотам выражения национального. Углубляться в них не будем. Осмелюсь высказать лишь одно предположение, никак не связанное с политикой, но безусловно связанное с ментальностью. Об этом подумалось после знакомства с рукописной статьей известного скрипача ойстраховской школы, профессора Московской консерватории М. Готсдинера «Евреи и скрипка», где он пишет, что скрипка выражала «всю глубину души народа в нескончаемых импровизациях, которые рождались не из кем-то записанных нот, но исключительно по вдохновению, спонтанно, т.е. из того, что Бог в данный момент положил на душу музыканту-импровизатору»¹³. Может быть, эта генетически заложенная импровизационность предъявляет к композитору и исполнителю свои определенные требования, коим не всегда можно соответствовать? И это свой-

ство становится своего рода преградой для распространения произведений еврейских композиторов, трудных для интерпретации русскими и зарубежными исполнителями, не укорененными и просто не знакомыми с национальной традицией? Ведь не случайно Гнесин был недоволен оркестровым вариантом исполнения сюиты «Еврейский оркестр на балу у городничего», «первоначально создававшейся для небольшого ансамбля («я сочинял, рассчитывая на небольшой театральный оркестр, обогащенный еще несколькими инструментами в целях достижения необходимого мне колорита») [6, 86], который мог бы сохранить иллюзию импровизационности.

На этом закончу свои «заметки неофита». Для чего же я их писала? Ответ прост: прикоснувшись к самобытной и уникальной культуре через музыку, притягивающую необъяснимым, из глубины веков веющим очарованием, и судьбы ее творцов, хотелось побудить к этому кого-то еще, внести свою скромную лепту в копилку под названием «Чтобы помнили...».

В Петербурге существует Центр еврейской музыки, своего рода продолжение Общества. Может быть, со временем его филиалы, как в начале прошлого века, появятся в Москве и других городах.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бутир Л.* Иосиф Ахрон: размышления в преддверии «нулевой» даты. URL: <http://www.test.gnesin-academy.ru>
2. *Копытова Г. В.* Общество еврейской народной музыки в Петербурге-Петрограде. СПб., 1997. 71 с.
3. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о России. Москва: Классика-XXI, 2005. 268 с.
4. *Сабанеев Л. Л.* Еврейская национальная школа в музыке. Москва: Общество еврейской музыки, 1924. 31 с.
5. *Солженицын А. И.* Двести лет вместе (1795–1995). Ч. I. Москва: Русский путь, 2001. С.85.
6. *Хаздан Е. В.* Камерные инструментальные произведения композиторов Новой еврейской школы. Временник Zubovskogo института. Вып. 7. Инструментализм в истории культуры. СПб., 2011. С. 84–96.

REFERENCES

1. *Butir L.* Iosif Achron: razmyshleniya v preddverii «nulevoj» daty [Joseph Achron: reflections on the eve of the «zero» date]. URL: <http://www.test.gnesin-academy.ru>
2. *Kopytova G. V.* Obshchestvo evrejskoj narodnoj muzyki v Peterburge-Petrograde [Society of Jewish folk music in St. Petersburg-Petrograd]. SPb., 1997. 71 s. [Saint Petersburg], 1997. 71 p.
3. *Sabaneev L. L.* «Vospominaniya o Rossii» [«Memories of Russia»]. Moskva: Klassika-XXI, 2005. 268 s. [Moscow: Classic-XXI], 2005. 268 p.
4. *Sabaneev L. L.* Evrejskaya nacional'naya shkola v muzyke [Jewish national school in music]. Moskva: Obshchestvo evrejskoj muzyki, 1924. 31 s. [Moscow: Society of Jewish music], 1924. 31 p.
5. *Solzhenicyn A. I.* Dvesti let vmeste (1795–1995). Ch. I. [Two hundred years together (1795–1995). Part I]. Moskva: Russkij put', 2001. S.85 [Moscow: Russian way], 2001. P. 85.
6. *Hazdan E. V.* Kamernye instrumental'nye proizvedeniya kompozitorov Novoj evrejskoj shkoly. Vremennik Zubovskogo instituta. Vy'p. 7. Instrumentalizm v istorii kul'tury [Chamber instrumental works by composers of the New Jewish school. Temporary directory of the Zubovsky Institute. Issue 7. Instrumentalism in the history of culture]. SPb., 2011. S. 84–96. [Saint Petersburg] 2011. Pp. 84–96.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Энгель «по справедливости должен почитаться зачинателем всего движения» [4, 16].
- ² Деятельность Общества подробно описана в упомянутой брошюре Г. В. Копытовой.
- ³ И. М. Баккерман. Россия и русское еврейство. Цит. по: [5, 85].
- ⁴ См. об этом: [5].
- ⁵ «...русская музыка, подлинно творческая, родилась в 1936 году, вместе с "Жизнью за царя", и около этого же срока родились на свет, действительно какой-то "кучкой", все остальные наши великие композиторы, словно некая таинственная утробная сила извергла внезапно из русского духа его музыкальную сущность» [3, 50].
- ⁶ Несправедливой и лишеной оснований представляется трактовка некоторыми западными исследователями идей Римского-Корсакова как проявления аллосемитизма. В частности, «тезис американского музыковеда Дж. Лоффлера заключается в том, что профессора Петербургской консерватории побуждали еврейских студентов быть евреями, стремясь не допустить таким образом их участия в русской культуре, а лишь в российской — на правах национального меньшинства» (цит. по: [6, 89]). Мне известна статья Лоффлера, где упоминаются также Лядов и Глазунов. Зная по многим источникам всех троих и прежде всего Римского-Корсакова как людей широких и истинно демократических взглядов, трудно представить, что ими могли руководить подобные соображения.
- ⁷ Рождение и расцвет еврейского театра в России — в русле многочисленных культурных начинаний «ренессанса». Помимо «Габимы», театра в большей степени элитарного, в котором играли на иврите, позже появился не менее знаменитый и более демократичный ГОСЕТ, где ставили комедии, скетчи на идиш и где блистал великий Михоэлс.
- ⁸ Среди «пионеров» этого движения, кроме Энгеля, необходимо назвать З. Кисельгофа, этнографическую экспедицию барона Гор. Гинсбурга, а позже (помимо упомянутых уже Саминского, Розовского, Гнесина, Ахрона, Мильнера) — А. Житомирского, П. Львова, М. Шалыта, Л. Цейтлина и др.
- ⁹ Рамки статьи не позволяют подробно остановиться на особенностях еврейской музыкальной культуры, к тому же автор ни в коей мере не претендует на роль специалиста в этой области; его задача иная. Поэтому ограничимся кратким обзором, необходимым для обрисовки в общих чертах ситуации, в которой оказались композиторы «Новой еврейской школы».
- ¹⁰ Цит. по: [6, 91].
- ¹¹ Изучением архива Мильнера и, в частности, его оперой занимается Г. В. Копытова.
- ¹² Сабанеев писал свою брошюру на пороге исчезновения Школы как сообщества единомышленников и все-таки верил, что «та группа, что ныне действует, <...> которая имеет так много общих, внешним образом, черт с создавшей русскую национальную школу "могучей кучкой" <...> имеет много шансов быть именно "могучей кучкой еврейства"» [4, 31].
- ¹³ Статья М. Готсдинера «Евреи и скрипка» хранится в личном архиве автора (прим. автора — Т. М.).