
**** Установка — психологическое состояние предрасположенности субъекта к определенной активности в определенной ситуации. Явление открыто немецким психологом Л. Ланге (L. Lange, 1888); общепсихологическая теория установки на основе многочисленных экспериментальных исследований разработана Д. Н. Узнадзе и его школой (1956). Д. Н. Узнадзе обосновывал понятие установки как «границы» между субъективным и объективным. Возникая при столкновении потребности субъекта и объективной ситуации ее удовлетворения, установка, по Д. Н. Узнадзе, представляет собой целостное, недифференцированное состояние субъекта, предшествующее деятельности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анохин П. К. Философские аспекты теории функциональной системы // Избранные труды. (Философские аспекты теории функциональной системы). М.: Наука, 1978.
2. Анохин П. К. Кибернетика функциональных систем // Избранные труды. М.: Медицина, 1998.
3. Бассин Ф. В. О подлинном значении нейрофизиологических концепций Н. А. Бернштейна // Вопросы философии. 1967. № 11. С. 69–79.
4. Бернштейн Н. А. Очерки о физиологии движений и физиологии активности. М., 1966.
5. Психологический словарь URL: <http://psi.webzone.ru> (дата обращения — 07.03.2011).
6. Райков В. Л. Биоэволюция и совершенствование человека. Гипноз, Сознание, Творчество, Искусство. М.: Изд. дом «Грааль», 1998.
7. Судаков К. В. Системные основы интеллекта (НИИ нормальной физиологии им. П. К. Анохина РАМН). URL: <http://www.keldysh.ru/pages/BioCyber/RT/PapInf/Sudakov.htm> (дата обращения 18.12.2010).

REFERENCES

1. Anohin P. K. Filosofskie aspekty teorii funktsional'noj sistemy // Izbrannye trudy. (Filosofskie aspekty teorii funktsional'noj sistemy.) M.: Nauka, 1978.
2. Anohin P. K. Kibernetika funktsional'nyh sistem // Izbrannye trudy. M.: Medicina, 1998.
3. Bassin F. V. O podlinnom znachenii nejrofiziologicheskikh kontseptsij N. A. Bernshtejna // Voprosy filosofii. 1967. № 11. S. 69–79.
4. Bernshtejn N. A. Oчерки о физиологии движений и физиологии активности. — М., 1966.
5. Psihologicheskij slovar' URL: <http://psi.webzone.ru> (data obraschenija — 07.03.2011).
6. Rajkov V. L. Bioevoljucija i sovershenstvovanie cheloveka. Gipnoz, Soznanie, Tvorchestvo, Iskusstvo. M.: Izd. dom «Graal'», 1998.
7. Sudakov K. V. Sistemnye osnovy intellekta (NII normal'noj fiziologii im. P. K. Anohina RAMN). URL: <http://www.keldysh.ru/pages/BioCyber/RT/PapInf/Sudakov.htm> (data obraschenija 18.12.2010).

Ж. В. Князева

ЖАК ГАНДШИН В ПЕТЕРБУРГЕ: У ИСТОКОВ МЫСЛИ УЧЕНОГО-МУЗЫКОВЕДА

Деятельность знаменитого органиста и музыковеда Жака Гандшина (1886–1955) в России изучена мало. Расшифровка его петербургских псевдонимов открыла научному анализу петербургские статьи 1910–1914 гг. Система взглядов и предпочтений, реконструируемая по этим текстам, впервые дает возможность увидеть мир молодого Гандшина-ученого.

Ключевые слова: Гандшин, музыковедение, Петербург, концертная жизнь.

**JACQUES HANDSCHIN IN ST. PETERSBURG:
THE ORIGINS OF IDEAS OF A FAMOUS MUSICOLOGIST**

The activities of a famous organist and musicologist Jacques Handschin (1886–1955) in Russia have not been well explored. Owing to deciphering his St. Petersburg pseudonyms, his papers written in 1910–1914 became available to the scholarly analysis. For the first time his preferences and approaches reconstructed on the basis of these texts give us a chance to understand the world of the young scholar.

Keywords: Handschin, musicology, Petersburg, concert life.

Имя Жака Гандшина (Jacques Handschin; в русской традиции — «Яков Яковлевич»; 1886, Москва — 1955, Базель, Швейцария) известно сегодня всему музыковедческому миру: его труды по музыкальному Средневековью стали классическими. Известно и то, что в России начала XX века Гандшин был знаменитым органистом-виртуозом и десять лет руководил органным классом Петербургской консерватории.

Осенью 2010 года исполнилось уже 55 лет со дня смерти этого выдающегося ученого и музыканта. Однако по сей день Гандшин остается загадочной фигурой. В советской России после его отъезда в Швейцарию (весной 1920 года) Гандшин был официально «забыт»; в Европе же до недавнего времени Гандшина, не колеблясь, определяли лишь как швейцарского музыковеда, игнорируя или в лучшем случае лишь вскользь упоминая его российские корни.

Одной из причин такого положения дел была невозможность увидеть все наследие ученого: до самого последнего времени не были полностью выявлены тексты, написанные Гандшиным в России. Знали, что он писал для немецкоязычной газеты «St. Petersburger Zeitung», однако подписывал свои тексты неизвестными псевдонимами. Лишь недавние исследования сделали возможной их расшифровку, и теперь мы можем, наконец, получить исчерпывающее представление об общем объеме наследия Жака Гандшина.

Данная статья знакомит читателя с несколькими фрагментами большой монографии «Жак Гандшин в России», вышедшей по-немецки весной 2011 года в издательстве *Schwabe* в Базеле [18]. В статье представлен анализ ранних публикаций Гандшина в аспекте многоязычия, — в аспекте, крайне актуальном для Гандшина: швейцарец из земель Базеля, он родился в Москве, учился в Европе, однако более всего, по его собственным словам, сформировался в художественной атмосфере Петербурга 1910-х годов. Какова же была его идентичность, как она формировала раннюю систему его вкусов и музыкальных представлений и как эти предпочтения откликнулись в более позднем научном творчестве выдающегося историка музыки?

На языковых перекрестках Петербурга.

Жак Гандшин приехал в российскую столицу в 1909 году, получив место руководителя органного класса Петербургской консерватории. Ему было лишь 23 года, он только что вернулся из Европы, где обучался у великих мастеров — Макса Регера, Карла Штраубе и Шарля-Мари Видора. Встрече нашего героя с Петербургом заранее можно было предсказать удачу: у них а priori было много общего. В частности — принципиально — многоязычие. Напомню основные контуры «языковых ландшафтов» Петербурга.

Петербург всегда был многонациональным и многоязыким городом. Примечательно, однако, что пестрый этнический состав населения отражал не столько структуру Российской Империи (что для столицы было бы естественно), сколько — Европы. На рубеже XIX–XX веков в Петербурге выходили газеты на шести языках, и при этом лишь два из них (за исключением русского, это польский и финский) принадлежали народам империи. Петербург охотно печатал и покупал всевозможные словари, особенно многоязычные, — те, что объединяли языки западные, славянские и скандинавские. С русским же языком здесь дело обстояло по-разному: на нем говорили либо безусловно (ведь даже много позже — вплоть до второй половины XX века — именно петербургский, позднее ленинградский, русский будет считаться образцом языка), либо, напротив — с сильным акцентом и с большими проблемами, предпочитая языки западные (прежде всего французский или немецкий). Здесь вообще не все и не всегда предпочитали русский язык: характерно, что в 1914 году, с началом войны с Германией, в публичных местах петербуржцев специально просили не говорить по-немецки (что само по себе свидетельствует о том, сколь распространен был в городе этот язык).

Одним из стержней жизни многонационального Петербурга издавна была крупнейшая немецкоязычная газета города «St. Petersburger Zeitung». Помимо собственно немцев (и остзейских немцев), она объединяла вокруг себя широкий круг петербургских иноземцев: немецкоязычных швейцарцев, австрийцев, а также всех тех, кто по разным причинам не имел собственного печатного органа, но хорошо понимал немецкий (например, шведов, голландцев). «Стягивая» на себя внимание столь широкого круга читателей, «St. Petersburger Zeitung» сознательно акцентировала это и еще больше расширяла сферу своего вни-

мания (и влияния!): почти в каждом номере выходили объявления о венских, итальянских и французских балах в Петербурге, о шведских и финских вечеринках, о заседаниях швейцарского клуба и бельгийских концертах. Вплоть до начала Первой мировой войны «St. Petersburger Zeitung» можно назвать главным печатным органом мультикультурного Петербурга.

В столь сложный, многозвучный, однако гармоничный в своем многообразии мир Петербурга приехал молодой Жак Гандшин. Какова же была его языковая идентичность — москвича по рождению, швейцарца по происхождению, европейца по образованию?

Первое, что приходит на ум, когда речь идет о российском швейцарце из Базеля, — это двуязычие: «немецкий — русский». Действительно, по воспоминаниям московского дирижера Сергея Василенко, в 1910 году Гандшин производил впечатление человека, «совершенно онемечившегося»: по-русски он говорил с трудом [1, с. 263–264].

Взглянем, однако, на один любопытный документ, сохраненный Историческим архивом Москвы. Это школьное свидетельство об успеваемости ученика седьмого класса московской гимназии св. Петра и Павла Якова Гандшина [4, л. 13]. Мы видим следующие достижения: русский — «достаточно», немецкий — «хорошо». Низкая оценка по-русски не удивляет: в семье на нем не говорили, а сам по себе язык юного Гандшина, очевидно, не интересовал. Несколько странно выглядит скромное «хорошо» по родному немецкому. Вероятно, он был обыденным языком — и тоже не особо интересен. Занятно то, что следует дальше: «греческий, латынь, французский — отлично». Успехи в греческом и латыни свидетельствовали об особых филологических склонностях мальчика: в будущем они немало помогут ему в научной деятельности. А вот блестящий французский, абсолютное знание этого языка и огромная лю-

бовь к нему пройдут через всю жизнь Гандшина, сделав его языковое пространство реально не двух-, а трехмерным.

Попробуем теперь взглянуть на мир русских (и отчасти позднейших) лет Гандшина с точки зрения этой языковой трехмерности.

Вплоть до 1914 года Гандшин публикует только по-немецки. Он пишет очень интенсивно: осенью 1910 года остановится сотрудником музыкальной редакции «St. Petersburger Zeitung» и вскоре помещает свои рецензии чуть ли не в каждом номере. Его немецкий блестящ, легок, полон тонкой иронии.

Публиковать по-русски Гандшин начинает лишь в 1915 году, когда с началом войны с Германией немецкая пресса Петербурга оказалась почти ликвидирована. Однако уже в первые годы своей жизни в Петербурге он пишет по-русски частные письма. Сложно сказать, говорил ли он в эти годы по-русски действительно с трудом (как вспоминает Василенко), однако письма свидетельствуют не просто об абсолютном владении языком: Гандшин пишет по-русски так, как пишут *на родном языке*. Об этом свидетельствуют не только лексика и построение фраз, но и сам характер почерка: та манера начертания букв, которая свойственна лишь людям, урожденно русскоязычным. Люди, выучившие русский язык, пишут иначе; это знает каждый лингвист.

Неизвестно, какой язык был домашним языком в семье Гандшиных-младших в Петербурге; скорее всего — немецкий (женой Гандшина была московская немка, учительница немецкого языка Елена Агрикола). Однако после отъезда в Швейцарию это был однозначно русский. Об этом говорят фрагменты частных писем и записок, сохранившихся в архиве Гандшина. (Архив хранится в настоящее время в Институте музыковедения Университета Вюрцбурга, в Германии.) Важным свидетельством отно-

шений Гандшина с русским языком в его швейцарские годы является также рукописный фрагмент (набросок) одной из неопубликованных работ этих лет: «Восток и Запад в их отношениях к церковному пению». Сложно сказать, предполагал ли ее ученый публиковать в каком-либо русскоязычном издании, или же он «мыслил» этот текст органично по-русски. В любом случае этот фрагмент — важное свидетельство тому, что и для позднего Гандшина русский язык был не только бытовым, но и языком научной мысли.

И наконец, третье языковое измерение гандшиновского мира — французский язык. Школьное «отлично» по французскому не прошло для него даром. Исследователь научного наследия Гандшина Михаэль Майер описывает одну из позднейших ситуаций, когда в 1937 году (т. е. в разгар «коричневых времен» в Германии) Гандшин наотрез отказался представить в Мюнхен один из своих текстов по-немецки; комментировал он такое решение следующим образом: «<...> в пояснение замечу, что рассматриваю французский как язык интернационального общения (*internationale Höflichkeit* — "интернациональной вежливости". — Ж. К.), что, как мне представляется, лежит в русле европейских традиций» [17, s. 23].

В этой позиции убежденного предпочтения французского языка слышен далекий отзвук русских лет детства и юности. Ведь традиционно это было «очень по-русски» — можно неважно владеть языком родным, но непременно блестяще — французским. В неизменной любви Гандшина к французскому (помимо общей склонности ученого к романскому образу мысли, а в обстановке Европы 1930-х и несомненного противостояния наступающей германизации) есть и нота русской ментальности: интонация образованного россиянина, не намеренного в угоду сиюминутным политическим реалиям менять усвоенные с детства устои.

Ландшафты языковые, географические, музыкальные.

Взглянем теперь, как в петербургских текстах Гандшина многомерность языкового пространства повлияла на осмысление им пространства историко-географического. Статьи, о которых пойдет речь, были написаны с 1910 по 1914 год и предназначены для двух немецких изданий: «St. Petersburger Zeitung» и «Signale für die musikalische», петербургским корреспондентом которых Гандшин в эти годы состоял.

При первом же взгляде на этот материал обращает на себя внимание обилие национальных концертов. Живя в реалиях «малой Европы на берегах Невы» [3, с. 150–151], Гандшин посещает музыкальные вечера национальных обществ Петербурга и пишет о программах немецкой, шведской, испанской, английской, польской, грузинской, еврейской, латышской, бельгийской музыки — и словно бы выкладывает перед внутренним взором, своим и читателя, карту музыкальной Европы в ее истории и современности. Он размышляет о соотношении «малых» и «больших» музыкальных культур на этой воображаемой карте: «История бельгийской музыки, по крайней мере, для нового времени, — частная глава истории французской музыки. Здесь повторяется то, что мы можем констатировать и у других малых народов Центральной Европы (Голландии и Швейцарии): их музыка сливается с музыкой ближайшего большого народа. Тогда как, например, живопись и литература проявляют гораздо больше склонности к обособлению» [8, с. 4].

Ему важно различить эти малые голоса в звуковой ткани современного мира — как органисту важно прослушать подголоски тонкой полифонической фактуры. Однако еще и потому, что малые голоса доносят отзвуки ушедшего мира, в котором расстановка акцентов была совсем иной: «Если в настоящее время мы, понятным образом, идем по пути «классиков» (т. е. периода,

когда индогерманское музыкальное сознание проявилось преимущественно у немцев), то лишь только взгляд устремляется в более отдаленные области, он обнаруживает периоды, когда первенствовали другие народы, среди них порой — французы с бельгийцами» [7, с. 6].

В подвижности акцентов на оси «Франция — Германия», в ее динамике и отзвуках в малых культурах, для молодого Гандшина заключено звучание истории — звучание, к которому он прислушивается со все возрастающим вниманием. Но карта музыкального мира, выстраиваемая Гандшиным в череде его рецензий, имеет и другую доминантную линию. Она связана с положением России на этом воображаемом атласе и также двунаправлена: представляет взгляд «из» России — и «на» Россию.

Каков ракурс зрения Гандшина на музыкальный мир (главным образом — Европу) из России? Без сомнения, он определен Петербургом. Гандшин принимает участие в самых острых здешних дискуссиях: он полемизирует о Шенберге и Стравинском, переживает целую историю отношения к Рихарду Штраусу, размышляет о ценностях новой русской и новой французской школ. Общие свойства своего взгляда сам Гандшин сформулировал в связи с первой постановкой в Петербурге «Нюрнбергских мастерзингеров» Вагнера: «<этот спектакль> — премьера в Петербурге — однако вовсе не первое исполнение для большей части петербургской публики, а именно для тех многочисленных горожан, кто путешествует за рубеж и уже видел «Мейстерзингеров» в Мюнхене, Байрейте или Берлине. И все же и для этой части публики — небезынтересное событие, поскольку была возможность увидеть, как будет смотреться специфически-немецкое национальное произведение в России — в России, где с таким пониманием относятся к национально чужому, но при этом, однако, и все недостатки

видят с ужасающей ясностью» [6, s. 3] (разрядка моя. — Ж. К.).

Означенная тема особой благорасположенности России к восприятию чужого, иноземного занимает Гандшина. Он обращает на нее внимание и позже (размышляя в 1914 году о Ляпунове [11, s. 4]), а в том же 1912 году в связи исполнением квартетов Бородина напишет: «Струнные квартеты Бородина <...> мы отнесли бы к идеальным памятникам той симпатии, которую русский любитель музыки питает к привнесенному извне камерному стилю. В этом смысле они являют — даже в чисто техническом плане — блистательное свидетельство поразительных культурных способностей русских. Однако они (квартеты. — Ж. К.) еще не представляют полного, чистого выражения национального духа; впрочем, кто знает, может ли он вообще полностью раскрыться в камерной музыке!» [5, s. 3].

Мы видим, что российская способность к культурной рецепции восхищает Гандшина, однако и настораживает «угрозой для национального духа». Последнее мало удивляет в эпоху поднимающегося национализма нового образца XX века, интереснее — расклад оценок. Если положительный полюс Гандшин, не сомневаясь, относит к России в целом (к ее, по его выражению, «поразительным культурным способностям»), то отрицательный для него персонифицирован, и персонификация эта в высшей степени примечательна. Осенью 1911 года Гандшин набрасывает для читателей «*Signale für die musikalische Welt*» портрет главного героя своих повествований — Петербурга; он пишет: «С точки зрения культуры особенно характерным для Петербурга является разнообразный этнографический состав населения. Громадное число живущих здесь немцев (балтийских, русских, германских), эстонцев, финнов, латышей и т. д. совершенно размывает национальный характер города. И в

этом отношении русская Москва тоже представляет более благоприятную культурную почву; будущие великие дела русской культуры должны свершаться скорее там, чем в Петербурге, — несмотря на то, что здесь находится Академия Художеств, несмотря на то, что здешняя Консерватория имеет в два раза больше учащихся, чем московская и т. д. Роль нашего города, «окна в Европу», будет кончена, когда мы перестанем культурно зависеть от Запада. Правда, до того времени много воды утечет в Неве...» [15, s. 1320].

(Гандшину не откажешь в печальной исторической прозорливости; однако после конечной фразы хочется воскликнуть: «размеренный швейцарец!»), ведь времени до исчезновения старого Петербурга оставалось тогда совсем не так уж много!..)

Мы видим, что многонациональный Петербург для Гандшина 1911 года — вовсе не феноменальное событие единой русско-европейской культуры, а лишь досадный символ российской зависимости от Запада. Здесь более всего поражает то, что оценка эта исходит именно от него — человека, реально живущего на стыке культур, собственной личностью воплощающего их взаимодействие. Этот парадокс можно связать отчасти с нотами идеалистического национализма XIX столетия (когда уничтожение мультикультурной ткани просто еще не представлялось возможным, и уже поэтому сам по себе феномен этот даже особо не осмысливался). Однако в еще большей степени это голос новой эпохи: истекающих последних лет перед национально (нацистски) окрашенными мировыми войнами XX века.

Герои и антигерои.

Какими же видит Гандшин главных героев европейской концертной эстрады, глядя на них из Петербурга, откуда «все недостатки видны с такой ужасающей ясностью»? Подчеркнем, что портретная га-

лерея, встающая со страниц петербургских текстов Гандшина, важна не только тем, что очерчивает одну из художественных реалий бурной эпохи. Она впервые дает нам возможность заглянуть в мир вкусовых пристрастий молодого Гандшина — туда, где лежат корни всех позднейших поисков и убеждений выдающегося ученого и музыканта.

В череде персонажей выделим «героев» и «антигероев». К последним относятся (до некоторой степени) Рихард Штраус (он посетил Петербург в 1913 году [19]) и (в большей степени) Арнольд Шенберг (он выступил здесь единственный раз в 1912 году [2]). В Штраусе Гандшина восхищает искусство дирижера и блеск композитора-карикатуриста и совершенно отталкивают мотивы «пафосные». От некоторых фрагментов симфонических поэм ему физически плохо: «Нет ничего более поверхностного, лишенного любой духовности, чем изображение любви и борьбы в «Жизни героя» <...>. Вздор, который несет сольная скрипка, символизирующая «спутницу» героя, — непонятен. (Бог весть, что автор себе «при этом думал!»). Что же касается «Битвы», то тому, кто реагирует на этот адский шум иначе, чем скрипом зубов (если он натура активная) или головной болью (натура пассивная), — тому, по нашему глубокому убеждению, нечего делать в кругу муз» [9, с. 3].

Еще хуже дело обстоит с Шенбергом: рецензию на его единственное выступление в Петербурге Гандшин начинает репликой «это был день головной боли...» (вероятно, относя себя к вышеупомянутым им самим «натурам пассивным»). Его не убеждают ни музыкальный язык, ни общая архитектура поэмы «Пелеас и Мелизанда». Отчитываясь немецким любителям музыки о событиях в Петербурге, он уделяет Шенбергу (произведшему здесь фурор!) лишь несколько слов: «Сенсационным событием для многих стало исполне-

ние «Пелеаса и Мелизанды» Шенберга под управлением автора, которое Зилоти подарил своей публике. Ужасающе диспропорциональное произведение (которое, продолжаясь почти час, содержит лишь один «что-то говорящий» мотив) прошло мимо как жуткое наваждение» [14, с. 555].

Для Гандшина художественная позиция экспрессиониста Шенберга (с ее доминантой индивидуальности творца) — голос безнадежно устаревшего, отжившего свой век романтизма, не более. Поэтому Шенберг для него принципиально *не современен* и малоинтересен. Важно, что и спустя двадцать лет Гандшин почти в точности повторит свои слова о Шенберге как композиторе, не услышавшем «голоса современности» [17, с. 220, 233]. Его петербургская позиция была, таким образом, не плодом музыкантской незрелости, а сформировавшимся уже тогда профессиональным убеждением.

Но кто же герой молодого Гандшина? Кто, по его мнению, услышал «голос современности»? Проследим динамику вопроса.

Первым кумиром Гандшина был, без сомнения, петербуржец Александр Глазунов. Гандшина восхищала и музыка этого автора, и его позиция художника. Гандшин пишет: «Сейчас немного композиторов, которые столь мало жертвовали бы моде, как Глазунов; ничто не чуждо ему так, как оригинальничанье, стремление ошеломить "à tout prix" (любой ценой. — Ж. К.)» [16, с. 927]. «Сущностью искусства Глазунова можно назвать его абсолютную музыкальность <...>. У Глазунова это музыкальное начало находит свое наиболее сильное претворение в рамках современной музыки» [13, с. 68].

Почему именно Глазунов оказался для молодого Гандшина таким идеалом музыканта и музыкальности как таковой? Думается, здесь прозвучал некий петербургский акцент. В 1910-х годах Глазунов был, по-

жалуй, самой влиятельной фигурой в музыкальном мире российской столицы. Сильнейшее обаяние личности оказывало свое влияние на рецепцию музыки. В восхищении Гандшина Глазуновым отчетлив не только его индивидуальный, — но и «очень петербургский» взгляд того времени.

Другим героем Гандшина стал французский мастер Камиль Сен-Санс. Много позже (в 1930 году), открывая свою монографию о Сен-Сансе, Гандшин напишет: «Корни моей симпатии к Сен-Сансу (или, как сейчас принято говорить, моего внутреннего отношения к нему) лежат в России, в художественной жизни Петербурга. Исполнение Симфонии до-минор под управлением Шевильярда, в котором я играл партию органа, принесло мне ощущение экономного и, однако, широкого проведения линий, ясно отчеканенной и при этом кипящей жизненной энергией ритмики. К этому прибавились впечатления от камерной музыки. <...> Все это вместе накапливалось во мне — музыканте, вышедшем преимущественно из немецкой школы, — превращаясь в пусть еще запутанное, однако значительное впечатление» [12, s. 3] (разрядка авторская. — Ж. К.).

«Запутанность» впечатления связана отчасти с его внутренней динамичностью. При первом упоминании Сен-Санса (осенью 1910-го) Гандшин называет его «сухим», «рассудочным» и отказывает ему в исторической перспективе. В начале же 1914 года мы видим разительную перемену взгляда: «...Сен-Санс, «академик», «формалист» (мы цитируем общераспространенные здесь суждения), и все же в конечном итоге именно тот среди живущих ныне композиторов, кто более всех полон жизни (разрядка автора. — Ж. К.)! Или что иное есть жизнь в искусстве, как не дар увлекательного komponирования (*fesselnde Gestaltung*). Этим никто не владеет лучше его. Поэтому он спокойно может отказать-

ся от более грубых проявлений жизни, что играют столь большую роль в музыке, — мы имеем в виду жизнь как шум, жизнь как дешевый пафос, жизнь как «страсть» [10, s. 6].

В разнице между эпитетами — стремительный путь музыкантского созревания, пройденный Гандшиным за три года. Набранная при этом динамика явно не исчерпана: позже она возьмет на себя и этический акцент: то, что в тексте 1914 года Гандшин определил как «ясность», спустя 26 лет он назовет «безупречной честностью музыканта» и сразу вслед за этим признает абсолютную музыкальность Сен-Санса. Но ведь и это — акцент, сместившийся с петербургского идеала, Глазунова (вспомним слова об абсолютной музыкальности глазуновского творчества!). Что это за «перемещение ценностей» в сторону Парижа?

Обратим внимание на один новый мотив. Уже в ранних текстах о Глазунове Гандшин размышлял о его «несовременности» (оправдывая ее «надвременными ценностями»). А в первом же тексте о Сен-Сансе (1910 года) Гандшин, отказывая его творчеству в исторической перспективе, не отрицает, однако, его причастности к настоящему: он даже подчеркивает эту причастность (творчество Сен-Санса, по его словам, «обращено скорее к современности и ближайшему будущему, чем к вечности»). В тексте же 1914 года он идет дальше: мы видим восторг перед воплощением жизни — живого музыкального «сейчас». Сен-Санс для Гандшина не только принципиально музыкален, он принципиально современен. Здесь различима скрытая полемика с петербургскими шенбергианцами, уверенность в том, что принадлежащий к много более старшему поколению французский мастер-неоклассик тем не менее *современнее* молодого Шенберга, поскольку в отличие от него, по убеждению Гандшина, «чувствует дух времени».

Что дает обрисованная портретная галерея с точки зрения осмысления молодым Гандшиным языкового и территориального пространства? Мы вновь видим пересечения его воображаемой карты: германский мир — Франция — Россия. Вершины этого треугольника персонифицированы: петербуржец Глазунов, венец Шенберг, француз Сен-Санс. Однако все три точки крайне неустойчивы: идеальный Глазунов все же не современен, Шенберг — не герой и антигерой, да и в самом соотношении его с Сен-Сансом чувствуется натяжка: ведь даже простая разница поколений дает «крен», вызывая к необходимости следующего шага, поиска иной фигуры. Куда — точнее, к кому — приведет

Гандшина этот следующий шаг? Кто уравновесит его воображаемую карту мира?

Если мы вместе с нашим героем сделаем этот шаг, он приведет нас к фигуре другого европейского петербуржца: многоликого и многоязыкого полиглота Игоря Стравинского. В 1909–1910 годах Гандшин и Стравинский жили в Петербурге, в здешних кругах их общения немало одних и тех же лиц. Однако к встрече — личной и творческой — каждому из них еще предстояло пройти немалый путь. Этот путь выводит нас далеко за пределы российских лет жизни обоих музыкантов, и мы оставим этот сюжет как повод для иного рассказа о великих петербуржцах.

ПРИМЕЧАНИЕ

Свои статьи на страницах газеты «St. Petersburger Zeitung» Жак Гандшин подписывал криптонимом -с-, поэтому в нашем списке литературы его фамилию мы указываем в квадратных скобках.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Василенко С. Н.* Воспоминания. М.: Советский композитор, 1979.
2. *Климовицкий А. И.* «Петербургский портрет» Шенберга — Петербург Шенберга // Вена и Санкт-Петербург на рубежах веков: культурные интерференции: Ежегодник Австрийской библиотеки в Петербурге. Т. 4/1. СПб.: СПбГУ, 2001. С. 392–408.
3. *Сахаров И. В.* Столица Российской Империи как прообраз объединенной Европы: взгляд этнодемографа и генеолога // Феномен Петербурга: Труды международной конференции 3–5 ноября 1999 г. / Ред. Ю. Н. Беспятых. СПб.: Блиц, 1999. С. 143–151.
4. Свидетельства об успеваемости учащихся // Центральный государственный исторический архив города Москвы. Ф. 149. Оп. 2. Т. 128. Л. 13.
5. [*Handschin J.*] Borodin-Abend des St. Petersburger Vereins für Kammermusik // St. Petersburger Zeitung. 1912. № 67. (7, 20 März). S. 3.
6. [*Handschin J.*] Die Meistersinger von Nürnberg // St. Petersburger Zeitung. 1912. № 356. 23 Dezember (5 Januar). S. 3.
7. [*Handschin J.*] Erstes Symphoniekonzert des Grafen A. Scheremetew. // St. Petersburger Zeitung. 1913. № 298. 29 Oktober (11 November). 1. Beiblatt. S. 6.
8. [*Handschin J.*] Abend belgischer Musik // St. Petersburger Zeitung. 1914. № 306. (6, 19 November). S. 4.
9. [*Handschin J.*] Erstes Richard Strauß-Konzert des Hoforchesters // St. Petersburger Zeitung. 1913. № 26. 26 Januar (8 Februar). S. 3.
10. [*Handschin J.*] Fünfter Kammermusik-Abend im Tenischew-Saal // St. Petersburger Zeitung. 1914. № 42. (11, 24 Februar). S. 6.
11. [*Handschin J.*] Viertes Symphoniekonzert des Hoforchesters // St. Petersburger Zeitung. 1914. № 337. (7, 20 Dezember). S. 4.
12. *Handschin J.* Camille Saint-Saens // Jacques Handschin: Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern. Ausgewählte Schriften / Hg. und eingeleitet von M. Maier. Schliengen: Edition Argus, 2000. S. 197–218.

13. *Handschin J.* Alexander Glasunow // Schweizerische Musikzeitung. 1921. № 7. (19 Februar). S. 68.
14. *Handschin J.* St. Petersburg // Signale für die musikalische Welt. 1913. № 15. S. 555–556.
15. *Handschin J.* St. Petersburg: 21 September // Signale für die musikalische Welt. 1911. № 39. (27 September). S. 1320–1322.
16. *Handschin J.* St. Petersburg: April // Signale für die musikalische Welt. 1912. № 27. (3 Juli). S. 927.
17. Jacques Handschin: Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern. Ausgewählte Schriften / Hg. und eingeleitet von M. Maier. Schliengen: Edition Argus, 2000.
18. Jacques Handschin in Russland. Die neu aufgefundenen Texte / Kommentiert und ediert von Janna Kniazeva / Resonanzen: Basler Schriften zur Älteren und Neueren Musik. Hg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel. Basel: Schwabe Verlag, 2011.
19. *Petrova G.* Zur Geschichte der Richard Strauss' Gastspiele 1913 in St. Petersburg // Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa 9. Leipzig, 2004. S. 188–196.

REFERENCES

1. *Vasilenko S. N.* Vospominanija. M.: Sovetskij kompozitor, 1979.
2. Klimovitskij A. I. «Peterburgskij portret» Shjonberga — Peterburg Shjonberga // Vena i Sankt-Peterburg na rubezhah vekov: kul'turnye interferentsii. Ezhegodnik Avstrijskoj biblioteki v Peterburge. Tom 4/I. SPb.: SPbGU, 2001. S. 392–408.
3. *Saharov I. V.* Stolitsa Rossijskoj imperii kak proobraz objedinennoj Evropy: vzgljad etnodemografija i geneologa // Fenomen Peterburga: Trudy mezhdunarodnoj konferencii 3–5 nojabrja 1999 g. / Red. Ju. N. Bessjatyh. SPb.: Blic, 1999. S. 143–151.
4. Svidetel'stva ob uspevaemosti uchaschihsja // Central'nyj gosudarstvennyj istoricheskij arhiv goroda Moskvy. F. 149. Op. 2. T. 128. L. 13.
5. [*Handschin J.*] Borodin-Abend des St. Petersburger Vereins für Kammermusik // St. Petersburger Zeitung. 1912. № 67. (7, 20 März). S. 3.
6. [*Handschin J.*] Die Meistersinger von Nürnberg // St. Petersburger Zeitung. 1912. № 356. 23 Dezember (5 Januar). S. 3.
7. [*Handschin J.*] Erstes Symphoniekonzert des Grafen A. Scheremetew // St. Petersburger Zeitung. 1913. № 298. 29 Oktober (11 November). 1. Beiblatt. S. 6.
8. [*Handschin J.*] Abend belgischer Musik // St. Petersburger Zeitung. 1914. № 306. (6, 19 November). S. 4.
9. [*Handschin J.*] Erstes Richard Strauß-Konzert des Hoforchesters // St. Petersburger Zeitung. 1913. № 26. 26 Januar (8 Februar). S. 3.
10. [*Handschin J.*] Fünfter Kammermusik-Abend im Tenischew-Saal // St. Petersburger Zeitung. 1914. № 42. (11, 24 Februar). S. 6.
11. [*Handschin J.*] Viertes Symphoniekonzert des Hoforchesters // St. Petersburger Zeitung. 1914. № 337. (7, 20 Dezember). S. 4.
12. *Handschin J.* Camille Saint-Saens // Jacques Handschin: Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern. Ausgewählte Schriften / Hg. und eingeleitet von M. Maier. Schliengen: Edition Argus, 2000. S. 197–218.
13. *Handschin J.* Alexander Glasunow // Schweizerische Musikzeitung. 1921. № 7. (19 Februar). S. 68.
14. *Handschin J.* St. Petersburg // Signale für die musikalische Welt. 1913. № 15. S. 555–556.
15. *Handschin J.* St. Petersburg: 21 September // Signale für die musikalische Welt. 1911. № 39. (27 September). S. 1320–1322.
16. *Handschin J.* St. Petersburg: April // Signale für die musikalische Welt. 1912. № 27. (3 Juli). S. 927.
17. Jacques Handschin: Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern. Ausgewählte Schriften / Hg. und eingeleitet von M. Maier. Schliengen: Edition Argus, 2000.
18. Jacques Handschin in Russland. Die neu aufgefundenen Texte / Kommentiert und ediert von Janna Kniazeva / Resonanzen: Basler Schriften zur Älteren und Neueren Musik. Hg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel. Basel: Schwabe Verlag, 2011.
19. *Petrova G.* Zur Geschichte der Richard Strauss' Gastspiele 1913 in St. Petersburg // Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa 9. Leipzig, 2004. S. 188–196.