



**А. С. МАКСИМОВА**

*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова  
г. Петрозаводск, Россия*

*ORCID: 0000-0001-9584-414X, x-tonik@mail.ru*

## **Неосуществлённый сценарий музыкальной жизни США периода президентства Ф. Д. Рузвельта**

Регулируемый во многом законами коммерции «плави́льный котёл» музыкальной культуры США в эпоху реформ Ф. Д. Рузвельта 1930-х годов переживал первый в истории период установления системы государственного патронажа. Эта система фундаментально отличалась от европейской. Используя материалы газеты «Нью-Йорк таймс», опубликованные в 1933 году, автор рассматривает события вокруг создания Композиторского защитного общества, объединившего как широко признанных, так и менее оценённых композиторов США. Показывается, в какой мере программа Общества, изначально намеченная композиторами Владимиром Дукельским и Карлосом Чавесом, оказалась созвучной политике Нового курса Ф. Д. Рузвельта. Сравнение позиции Чавеса в национальной музыкальной жизни с положением американских композиторов-современников служит примером принципиальных различий в расстановке музыкальных сил Мексики и США. События помещены в контекст полемики Олина Доунса – Харрисона Керра о путях профессии композитора. В статье затронута проблема стандартизации музыкальной культуры США в рамках Федерального музыкального проекта в преемственности с движением «музыкального воспитания». Опираясь на доступные источники, автор освещает последовавшие попытки национализации американского композиторского сообщества и делает предположение о причинах недолговечности Общества.

**Ключевые слова:** Композиторское защитное общество, музыкальная культура США XX века, Владимир Дукельский (Вернон Дюк), Новый курс Ф. Д. Рузвельта, Федеральный музыкальный проект США, Олин Доунс, Харрисон Керр.

**Для цитирования:** Максимова А. С. Неосуществлённый сценарий музыкальной жизни США периода президентства Ф. Д. Рузвельта // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 40–47.  
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.040-047.

**ANTONINA S. MAKSIMOVA**

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia  
ORCID: 0000-0001-9584-414X, x-tonik@mail.ru*

## **An Unrealized Scenario of American Musical Life at the Time of the Presidency of Franklin Delano Roosevelt**

The “melting pot” of American music, in many ways regulated by the laws of commerce, was for the first time furnished with the state system of patronage during Franklin Delano Roosevelt’s reforms in the 1930s. This system differed fundamentally from the European variety. While examining articles published in the New York Times in 1933 the author observes the historical background of the Composers Protective Society, which brought together both highly celebrated American composers and their less recognized contemporaries. The article shows how the Society’s program, which was first outlined by Vladimir Dukelsky and Carlos Chávez turned out to be in line with Roosevelt’s New Deal. Comparison of the social position of Chavez in the musical life of Mexico with the positions of the American composers contemporary to him serves an example of the principal differences in the settings of musical powers in United States and Mexico. The author elucidates the Composers’ Manifesto published by the members of the Society in the context of the polemics between Harrison Kerr and Olin Downes, in which the two composers discussed the perspectives of composing music as a profession. The article touches upon the theme of standardization of the musical culture of the USA in the framework of the Federal Music Project (FMP) as a successor of the Music Appreciation Movement. Basing herself on the available sources, the author elucidates the subsequent attempts of nationalization of American music and hypothesizes upon the possible reasons of the rapid evanescence of the Composers Protective Society.

**Keywords:** Composers Protective Society, 20th century American music, Vladimir Dukelsky (Vernon Duke), Roosevelt's New Deal, Federal Music Project, Music Appreciation Movement, Olin Downes, Harrison Kerr.

**For citation:** Maksimova Antonina S. An Unrealized Scenario of American Musical Life at the Time of the Presidency of Franklin Delano Roosevelt. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 40–47. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.040-047.

В подходах к осмыслению специфики музыкальной культуры США очевидный поворот наметился после Второй мировой войны в исследованиях Г. Чейза. Он был подготовлен культурным строительством 1930-х годов. К настоящему времени в корпусе исследований об американской музыке сформировано представление о ней как о сплаве разнонациональных – локальных и привнесённых иммигрантами – традиций, метафорически обозначаемом как «плави́льный котёл» (melting pot). Исследователи выделяют в качестве ключевой и роль коммерции. Этим фактором, определяющим облик музыкальной культуры США, обусловлены закономерности и процессы в мире американской музыки, принципиально отличные от исторически сложившейся системы музыкальной жизни Европы и России, где длительное время (с перерывами и в разных формах) доминировала система патронажа. Первая в истории Америки попытка утверждения системы государственного патронажа была предпринята в период президентства Ф. Д. Рузвельта (1933–1945), инициировавшего Новый курс (New Deal) – комплекс мер по стабилизации экономики США. Рузвельт – единственный президент США, избиравшийся на свой пост четырежды. Несмотря на различия в оценках [5, с. 98], большинство историков склонны считать политику Нового курса эффективной, приведшей к «расширению федерального правительства; <...> снижению социальной дифференциации и увеличению доли среднего класса» [1, с. 35], а самого Рузвельта – дальновидным политиком, чей «прагматизм и реализм проявились в трезвой оценке внутренней и международной ситуации, решительных мерах в борьбе с кризисом» [4, с. 198].

Новый курс вносил существенные коррективы в привычную для Америки систему общественно-экономических отношений. Это касалось и сферы искусства, участники которой прежде едва ли могли надеяться на поддержку государства. В начале XX века такое устройство

американской музыкальной жизни особенно непривычным оказывалось для композиторов, приехавших в США, но воспитанных в иной среде, – для иммигрантов. К ним относится и Владимир Дукельский, который к середине 1920-х успел изнутри познакомиться с музыкальной жизнью России, Америки и Европы и для которого судьба профессии композитора в XX веке стала одной из ключевых проблем. В наследии Дукельского сохранились воспоминания о примечательном эпизоде, связанном с попыткой организации в США Композиторского защитного общества (Composers Protective Society). Манифест общества был напечатан в газете «Нью-Йорк таймс» 4 июня 1933 года вскоре после первой инаугурации Рузвельта в марте того же года.

Согласно Дукельскому, попытку создания Общества предвосхитили его беседы с Карлосом Чавесом. Композиторы встретились в 1932 году в Мексике, где Дукельский временно пребывал, ожидая возможности для возвращения в США в статусе иммигранта. В то время российско-мексиканские культурные контакты обеспечивались именно присутствием в Мексике русского зарубежья<sup>1</sup>. Дукельский нашёл в Чавесе единомышленника: «...его реалистически демократичное внимание ко всем “музыкальным труженикам”, даже самым незаметным, соответствовало моим собственным идеям; нас обоих расpirало от праведного желания сделать эти идеи принятыми повсеместно, и мы всецело отдались работе» [10, р. 264]. Ироничный плакатно-революционный слог Дукельского созвучен воспоминаниям Чавеса: «...молодёжь моего поколения чувствовала себя актёрами на гигантской сцене борьбы и мужества как раз в то время, когда мы начинали обретать чувство подлинно национального сознания» (цит. по: [2, с. 132]). В. Доценко отмечает, что в 1920–1930-е Чавес находился в поиске собственного стиля в трёх направлениях: индихенизме, урбанизме и сочинениях «“на злобу дня”, <...> ответ композитора на запросы революционной эпохи» [3, с. 30–31].

По воспоминаниям Дукельского, «идея фикс Чавеса был огромный музыкальный фестиваль новой музыки, спонсируемый и управляемый композиторами, не интерпретаторами или влюблёнными в примадонн патронами. <...> Мексика – это очаг романтических заговоров и контрзаговоров; переворотов и кровопролития. Мы бы с удовольствием пролили кровь более богатых паразитов от музыки, но в тот конкретный момент ограничились вербальным насилием в форме первого наброска “Манифеста композиторов” – бомбы замедленного действия, взорванной в 1933 году» [10, р. 264]. В музыкальной жизни своей страны Чавес занимал принципиально иное положение по сравнению с Дукельским, который тогда даже не имел американского гражданства. С 1928 года Чавес возглавлял Симфонический оркестр Мехико и консерваторию<sup>2</sup>. Как пишет Р. Миранда, в концепции вновь созданного оркестра «два фактора способствовали наступлению Золотого века мексиканской симфонической музыки: слияние трёх поколений композиторов и желание – подхваченное многими художниками – создать сугубо мексиканский репертуар»<sup>3</sup> [11, р. 47]. Будучи основателем и главой столичного оркестра, Чавес уже на рубеже 1920–1930-х задавал тон музыкальной жизни Мексики. Копланд в письме к Чавесу от 16 декабря 1933 года сообщал: «Когда я был в Мексике, я немного завидовал твоей возможности служить стране с помощью музыки. Здесь, в США, мы, композиторы, не имеем перспективы руководить музыкальными делами нации – напротив, с момента моего возвращения у меня создаётся впечатление, что всё больше и больше мы пишем в вакууме. Здесь, мне кажется, как никогда мала реальная связь между публикой и композиторами и, конечно, это очень болезненное положение вещей. Как видишь, для меня твоя работа в качестве Jefe de Bellas Artes – очень важный путь к созданию аудитории и пребыванию в контакте с аудиторией. Когда кому-то это удаётся, он может сочинять с истинной радостью»<sup>4</sup>.

Отсутствие подобных возможностей у Дукельского частично компенсировалось его авторитетом в кругу американских музыкантов. В его дом были вхожи А. Копланд, Дж. Моросс, Б. Херрманн. Все они приняли участие в разработке проекта американского музыкального фестиваля по наброскам, сделанным Чавесом и Дукельским в Мексике. Данная история пока

полна лакун, поскольку ни сам документ, ни свидетельства участников событий не обнаружены. Согласно воспоминаниям Дукельского, с проектом фестиваля он отправился к Агнесс Мейер, которая согласилась выделить на него 50 000 долларов. Предварительное согласие было получено и от С. Кусевицкого, предполагаемого музыкального директора фестиваля. По свидетельству Дукельского, Кусевицкий даже планировал в случае успеха покинуть пост дирижёра Бостонского оркестра и всецело посвятить себя этому новому проекту. Однако за этим энтузиазмом скрывалась фатальная для всего предприятия деталь: между дирижёром и советом композиторов возникли разногласия, касавшиеся распределения ролей в проекте. Композиторы желали сами отбирать репертуар для программ, Кусевицкий же полагал, что управлять процессом должен один человек – дирижёр (то есть он сам). Проблема, которую композиторы-«заговорщики» стремились искоренить путём создания фестиваля, оказалась в данном случае неразрешимой. Из мемуаров Дукельского известно, что Кусевицкий вёл переписку с А. Мейер, пытаясь убедить её не только в оправданности своей позиции, но и в том, что это единственно возможный путь организации фестиваля. Противостояние закончилось отказом Кусевицкого от участия в проекте, а вместе с ним – уходом нескольких композиторов, включая Копланда. Не желая отступать, члены композиторского комитета предложили вакантный пост дирижёра Юджину Гуссену и сформулировали коллективный манифест, дав организации новое имя: Композиторское защитное общество.

Судя по всему, импульсом для решительных действий послужила, с одной стороны, инаугурация Рузвельта, а с другой – полемика, развернувшаяся в американской прессе в мае 1933 года между композитором Харрисоном Керром и критиком Олином Доунсом. Керр, редактор журнала «Тренд», хорошо известный в музыкальных кругах как знаток и защитник новой музыки, опубликовал в одном из выпусков журнала статью, описывающую плачевное положение серьёзного композитора в США. По мнению Керра, само устройство нарождающегося потребительского общества автоматически блокировало пути развития для всего, что нельзя отнести к группе «товаров широкого потребления», включая и пути для новой ака-

демической музыки. В этой ситуации, пишет Керр, серьёзный композитор «оказывается виновным в нарушении закона спроса и предложения»<sup>5</sup>, который в свою очередь поощряет лишь заурядность. Ведущий в то время критик «Нью-Йорк таймс» О. Доунс в своей газете от 21 мая 1933 года опубликовал ответ Керру под названием «Удел композитора: найти рынок для своего товара – занять место в современном мире». В статье он позиционирует сочинение музыки как бизнес, полагая, что композитору, как искусному менеджеру, следует научиться продавать свой товар. По мнению критика, «едва различимые» проблемы искусства, даже вместе взятые, уступают по сложности хитросплетениям запуска железной дороги, что, впрочем, не означает, что преодоление этих проблем должно достигаться проще и быстрее. Керр не оставил статью Доунса без внимания, и ответ, изданный 28 мая, оказался весьма показательным. Дж. Ди-Лапп отмечает, что в нём композитор не ставит под сомнение этическую сторону высказываний Доунса: «Мнение о том, что искусство по существу было продуктом потребления, пропитало даже взгляды его будущих “стражей” из американских институтов музыкального воспитания, [Керр] не утверждает ни того, что искусство фундаментально отлично от бизнеса, ни того, что оно заслуживает иных стандартов оценивания, чем железнодорожное дело» [9, р. 93].

Комментарий ДиЛапп, в целом справедливый, не учитывает утверждение Керра: «...композитор, даже широко известный, никогда не получит от своих композиций прибыли клерка. Борясь за мастерство и признание, он должен изыскивать <...> средства к существованию»<sup>6</sup>. В отличие от Доунса, Керр, намеренно или невольно, противоречил линии Нового курса. В 1936 году Рузвельт, поздравляя американских граждан с Днём труда, говорил: «Мы отказываемся проводить различие между теми, кто живёт трудом своих рук или умственным трудом, и теми, кого кормит собственность <...> Не существует никаких причин для раскола между “белыми” и “синими воротничками”, художниками и ремесленниками, музыкантами и механиками, юристами и бухгалтерами, архитекторами и шахтёрами. <...> День Труда принадлежит нам всем. День Труда символизирует надежду всех американцев. Каждый, кто пытается навязать ему классовое содержание, бросает вызов всей концепции американской

демократии» [6, с. 99]. Концепция эта предполагала и усреднение общественных и культурных стандартов.

В то время Керр не входил в ряды композиторов-«заговорщиков», однако во многом его ответ оказался созвучным композиторскому манифесту, который также был направлен О. Доунсу и опубликован в «Нью-Йорк таймс» 4 июня. Текст манифеста гласил: «Мы, нижеподписавшиеся, объединились для создания Композиторского защитного общества, чтобы восстановить композитора в его законных правах в мире музыки». Общество ставило перед собой цель «бороться с фундаментальными злоупотреблениями» в отношении композиторов и поддерживать их в возможности «зарабатывать на жизнь своей работой». Манифест обличал оркестры, дирижёров, солистов, указывая (в цифрах) на их высокие доходы. Для сравнения приводились аргументы о бедственном положении *среднестатистического композитора*, который не получал гонораров за свою музыку, а чаще – не добивался её исполнения вовсе. Авторы сетовали на невнимание исполнителей к современным американским композиторам, на доминирование в репертуаре европейской музыки признанных мэтров. Говорилось о «предубеждениях руководящих кругов и националистическом верноподданничестве со стороны дирижёров, зачастую ведущих к исполнению низкопробных произведений, что отражается утратой авторитета на всей современной музыке»<sup>7</sup>. В цели Общества входило издание брошюры «Композиторы говорят начистоту», раскрывающей контекст композиторской работы; введение в программы колледжей и консерваторий курса современной музыки; ежемесячный выпуск списка новых произведений американских композиторов, рекомендованных к исполнению и изданию; учреждение «ежегодного фестиваля современной музыки, программы которого будет устанавливать композиторский совет». Планировалось даже создание бюро информации, сообщающего публике о злоупотреблениях дирижёров и исполнителей по отношению к композиторам. Манифест подписали свыше двадцати композиторов, в том числе И. Ахрон, Р. Беннет, М. Блигстайн, Дж. Гершвин, Г. Коуэлл, Д. Мур, У. Риггер, К. Сальцедо, Б. Херрманн, Й. Шиллингер и другие. Многие из них вряд ли могли пожаловаться на недостаток признания, однако и они ощущали, что профессия композитора находилась под угрозой.

Первым ответом на публикацию манифеста стало открытое письмо Александра Кельберина с резкой критикой содержания манифеста: «Первое же выступление общества начинается с нападок на сами каналы, через которые его члены достигли немалых успехов, с утверждений заведомо и фундаментально ложных»<sup>8</sup>. По мнению Кельберина, в музыкальной жизни США композиторам предоставлены бесчисленные возможности для самореализации – через фестивали, премии, сотрудничество с оркестрами. Кельберин прибегнул к обвинениям членов Общества в попытках скрыть за манифестациями собственную профессиональную заурядность и несостоятельность, резюмируя: «...печально видеть среди подписей имена молодых претендентов на композиторские лавры, без сомнения обладающих талантом и мастерством. Кто же то дитя, что выведет их из пустыни?»<sup>9</sup>. Среди откликов было письмо Бернарда Роджерса с надеждой на то, что Общество будет защищать интересы как композиторов, так и «всех честных музыкантов Америки»<sup>10</sup>. Нельсон Прайс желал Обществу роста до национального и международного уровня и возлагал на него надежду как на ядро рождающейся национальной композиторской школы<sup>11</sup>. Невзирая на критику Кельберина, через неделю после выхода его статьи Общество объявило о вступлении в свои ряды ещё двенадцати членов, в том числе Керра и Роджерса. В исполнительный совет Общества были избраны Г. Коулл, В. Дукельский, Г. Моррис и Б. Вэйдженаар.

Несмотря на резонанс в прессе и ясные намерения, Общество словно растворилось через два месяца после своего появления. Композиторский фестиваль так и не состоялся. Согласно Дукельскому, Агнесс Мейер вынуждена была отказаться от финансирования проекта, поскольку в том же 1933 году её супруг, Юджин Мейер, приобрёл газету «Вашингтон пост», сосредоточив усилия и средства на развитии издания. Свою роль, возможно, сыграло и авторитетное мнение Кусевицкого, и противоречие в самом проекте фестиваля. Желая организовать музыкальное событие, целиком управляемое композиторами, его идейные вдохновители всё же не готовы были самостоятельно его спонсировать, попадая в зависимость от внешних финансовых вливаний. К тому же они фактически причислили к «вражескому лагерю» музыкантов-исполнителей, без чьего участия реализация идеи была невозможна. Примечательно и то, что ди-

рижёром фестиваля был избран Кусевицкий, а не композитор – член Общества. На эту роль мог претендовать Копланд, но он предпочёл покинуть проект из уважения к Кусевицкому – своему учителю и самому активному интерпретатору.

Манифест, защищавший интересы «среднестатистического» американского композитора, казалось бы, не противоречил концепции Нового курса. В тексте говорилось, что композитор не нуждается в простом финансовом содействии, поскольку фундаментальные проблемы были результатом «плохо организованной музыкальной структуры Америки». Упоминая о государственной поддержке европейских и советских композиторов, члены Общества, хоть и не напрямую, обращались к властям США. Роджерс выразился ещё более ясно: «правильное время для идущего напролом, воинствующего движения, для нового курса американской композиции». Однако объектом критики Керра была «средняя культура», на которую вскоре нацелился Новый курс и суть которой заключалась в демократизации и капитализации «высокой» культуры, то есть в преобразовании элитарного искусства в «продукт широкого потребления».

Новый курс оправдал ожидания Общества лишь отчасти. В 1935 году Рузвельтом была запущена программа поддержки искусств, которая обрела себя в рамках деятельности Администрации общественных работ (Work Progress Administration, WPA). Среди программ WPA находился и Федеральный музыкальный проект (Federal Music Project, FMP), ставивший целью трудоустройство нуждающихся<sup>12</sup> музыкантов, повышение качества музыкального образования и просвещение широкой аудитории. Как и другие программы WPA, музыкальный проект поощрял патриотизм, демократичность с особым вниманием к отражению повседневной жизни и апелляцией к массовому вкусу, политизированные сюжеты и «плакатный» стиль.

Главой FMP был назначен Н. Г. Соколов, эмигрант из России, выпускник Йельского университета, прежде руководивший Кливлендским оркестром и оркестром Народной филармонии Сан-Франциско. Это предопределило курс FMP на популяризацию академической музыки среди населения. В этом смысле FMP продолжал линию запущенных в начале века программ «музыкального воспитания» (Music Appreciation), разъясняющих аспекты выразительных средств академической музыки неподготовленному

слушателю. Важным ресурсом в этом течении стало радио и, как пишет Дж. Паслер, к 1930-м годам, с распространением радиовещания, тексты музыкального воспитания «смещали акцент с того, *как* слушать, – на то, *что* слушать» [12, р. 213]. То есть с теории музыки – на историю. В орбиту внимания попадали биографии композиторов, исторический фон создания произведений. Своё продолжение этот вектор нашёл в деятельности FMR, под эгидой которого был создан Композиторский форум, подготовлены «Указатель американских композиторов времён WPA» (не издан) и «Биографо-библиографический указатель музыкантов США с колониальных времён» (опубликован в 1941). Рассматривая одну из книг «музыкального воспитания», написанную Х. Г. Кинчеллой в 1930-е, Паслер отмечает, что, признавая достижения Дебюсси, Стравинского, Прокофьева, Шёнберга, Хиндемита, Онеггера, автор обходит вниманием музыку Айвза, Коуэлла «и даже Копланда» [Ibid., р. 216]. Среди американских композиторов внимание уделялось фигурам регионального масштаба, то есть тем, кто претендовал на роль «гордости места», а не страны в целом, и не мог конкурировать с признанными на мировом уровне именами. Прайс в упомянутом ответе на манифест писал: «Никто никогда не будет уверен в том, что имеется в виду под музыкой Соединённых Штатов, пока её стили и манеры не будут более полно синтезированы». Далее Прайс упомянул о композиторах восточной, средне-западной и западной частей США, отдавая предпочтение последним. Примечательна здесь та децентрализованность, которая в то время, возможно, не позволяла композиторам Америки объединиться на национальном уровне.

Проблема места серьёзного композитора в американской музыкальной жизни оставалась значимой в середине и второй половине XX века, сохраняя актуальность и для Дукельского, и для его бывших сподвижников. Копланд и Керр с группой единомышленников организовали Альянс американских композиторов (1937) и Центр американской музыки (1939). Дукельский в 1944 году написал статью «Удел композитора в Америке», название которой отсылало к публикации Доунса. Наиболее полно своё видение проблем американской музыкальной жизни он изложил в книге «Послушайте! Эссе на обесценивание музыки»<sup>13</sup> (1963). Вопрос участи композитора обсуждался в рамках критики «средней культуры» во второй половине 1940-х

– начале 1950-х годов, где одним из объектов оказалась музыка Копланда. Согласно комментарию Ю. Н. Рогулёва, «большинство американцев поддерживали законы “Нового курса”». Однако в политических и экономических кругах была иная реакция. Рузвельта стали критиковать и слева, и справа, и внутри демократической партии» [6, с. 65]. Добавим к этому, что в числе оппонентов Федерального проекта был Мартин Дайз Младший, впоследствии – глава Комиссии по расследованиям антиамериканской деятельности. Многие представители науки и искусства, прежде успешно вписавшиеся в политику Нового курса, были обвинены комиссией в симпатиях к коммунизму. Среди них – Бернштейн, Блицштейн, Доунс и Копланд, включённые в обширный список «Красные каналы» («Red Channels»)<sup>14</sup>.

Спустя десятилетия бывший секретарь Композиторского защитного общества Артур Бергер всё ещё ощущал недостаток внимания к творчеству американских композиторов: «жалобы [манифеста] звучали весьма похоже на те, что мы слышим сегодня. <...> с недавних пор мы привыкли думать об этом как о миновавшей проблеме и верить, что американская сцена достигла самостоятельности. Но боюсь, европейская зависимость всё ещё имеет широчайший размах» [8, р. 46].

Идея и программа Композиторского защитного общества были актуальны. Именно поэтому, не задумываясь о деталях реализации, к проекту примкнуло так много ведущих композиторов США. Однако «заговорщики» остались «заговорщиками». Общество не объявляло о роспуске членов, но, кроме манифеста, лишь раз публично заявило о себе в прессе. Причины этому ещё предстоит установить. Показательна описываемая Дукельским история с фестивалем. Развивая озвученную Чавесом идею, организаторы не вполне учли колоссальную разницу в действительности Мексики и США того времени. Вместе с тем в переговорах с А. Мейер композиторы убеждали её в финансовой ликвидности проекта, гарантировать которую они не могли. Понимали они и то, что без авторитета дирижёра, имя которого привлечёт внимание публики и критики, проект не получит должного резонанса. Позиционируя фестиваль как «продукт», продавая его как бизнес-идею и отводя дирижёру роль «лица» этой кампании, композиторы помещали проект в систему отношений, против которой выступали, вместо того чтобы преодолеть её рамки.

 ПРИМЕЧАНИЯ 

<sup>1</sup> Согласно Т. Чековой, «не став одним из значительных центров российской эмиграции, Мексика, тем не менее, оказалась в центре гастрольных маршрутов представителей русского зарубежья. Наибольшая интенсивность этих визитов пришлась на 30–40-е гг., т. е. на период, когда непосредственного культурного обмена между СССР и Мексикой не существовало. Таким образом, русские эмигранты своими гастрольями заполнили вакуум культурных связей с СССР» [7, с. 14], особенно в сфере балета, музыки и киноискусства. По этой причине, вероятно, С. Прокофьев пытался установить творческий обмен между композиторами Мексики и СССР не официально, а через Дукельского, о чём просил его в письме от 14 августа 1933 года (см.: Сергей и Лина Прокофьевы и Владимир Дукельский. Переписка 1924–1946 / публ., комм. И. Вишневецкого // Сергей Прокофьев. Письма. Воспоминания. Статьи. Неизвестные материалы. М.: Дека-ВС, 2007. С. 30).

<sup>2</sup> Ещё раньше композитор стал одним из основателей Панамериканской ассоциации композиторов наряду с Варезом, Рагглзом и Коуэллом.

<sup>3</sup> Под тремя поколениями композиторов имеются в виду ровесники Чавеса («среднее» поколение), его старшие (поколения М. Понсе) и младшие (родившиеся в 1910-е годы) современники.

<sup>4</sup> Library of Congress, Aaron Copland Collection, Box-Folder 249/26.

<sup>5</sup> Цит. по: Downes O. The Composer's Lot // The New York Times. 1933. May 21.

<sup>6</sup> Kerr H. Modern Composers' Problems // May 28.

<sup>7</sup> The Composers Unite // June 4.

<sup>8</sup> Native Composers Again // June 7.

<sup>9</sup> Кельберин родился в один год с Дукельским и одновременно с ним обучался в Киевской консерватории, но имя Дукельского в его статье не упомянуто. Сведений о контактах музыкантов обнаружить пока не удалось.

<sup>10</sup> Composers Society Again // June 11.

<sup>11</sup> American Composers // July 2.

<sup>12</sup> В речи от 28 апреля 1935 года, анонсируя WPA, Рузвельт сообщил: «Проекты должны в первую очередь обеспечивать работу тем, кто в настоящий момент получает пособия» [7, с. 91].

<sup>13</sup> В заглавии «Listen here! A critical essay on music depreciation» Дукельский обыгрывает название движения музыкального воспитания (music appreciation), имея в виду ситуацию в послевоенной музыкальной культуре США.

<sup>14</sup> Полное название брошюры – «Красные каналы: отчёт о коммунистических влияниях на радио и телевидении» («Red Channels: the report of Communist influence in radio and television», June 1950). Публикация, осуществлённая издателями антикоммунистического альманаха «Контратака», представляла собой указатель имён с основанием для включения в список – связи с нежелательными организациями, мероприятиями и лицами.

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Арефьев П. В. Достижения и заблуждения политики Нового курса Франклина Делано Рузвельта // Историко-экономические исследования. 2013. Т. 14. № 3. С. 27–36.

2. Доценко В. Р. История музыки Латинской Америки XVI–XX веков. М.: Музыка, 2010. 367 с.

3. Доценко В. Р. История музыки Латинской Америки XVI–XX веков: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2014. 55 с.

4. Задорожнюк И. Е. Гражданская религия в США, или «Вера в Америку»: социальные функции, история и современность. М.: Современная гуманитарная академия, 2007. 354 с.

5. Некипелов А. В. Отечественная историография «Нового курса» президента Ф. Д. Рузвельта // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 25 (279). История. Вып. 52. С. 98–103.

6. Рузвельт Ф. Д. Беседы у камина (радиообращения к американскому народу 1933–1945) / пер. А. Б. Шаракшанэ, коммент. Ю. Н. Рогулёва. М.: ИТРК, 2003. 408 с.

7. Чекова Т. И. Становление и развитие российско-мексиканских культурных связей (1890–1968): автореф. дис. ... канд. исторических наук. Самара, 2007. 24 с.

8. Berger A. Reflections of an American Composer. Los Angeles; Berkeley; London: University of California Press, 2002. 270 p.

9. DeLapp J. Speaking to whom? Modernism, Middlebrow, and Copland's Short Symphony // Copland Connotations: Studies and Interviews / Ed. by P. Dickinson, foreword by H. Wiley Hitchcock. Woodbridge: The Boydell Press, 2004, pp. 85–102.

10. Duke V. Passport to Paris. Boston; Toronto: Little, Brown & Co, 1955. 502 p.



11. Miranda R. "The heartbeat of an intense life": Mexican Music and the Carlos Chávez's Orquesta Sinfónica de México, 1928–1948 // *Carlos Chávez and His World* / Ed. by L. Saavedra. Princeton: Princeton University Press, 2015, pp. 46–61.

12. Pasler J. Writing for Radio Listeners in the 1930s: National Identity, Canonization, and Transnational Consensus from New York to Paris // *Musical Quarterly*. 2015. Vol. 98, No. 3, pp. 212–262.

*Об авторе:*

**Максимова Антонина Сергеевна**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0001-9584-414X**, x-tonik@mail.ru



## REFERENCES



1. Aref'ev P. V. Dostizheniya i zabluzhdeniya politiki Novogo kursa Franklina Delano Ruzvel'ta [Achievements and Delusions of the "New Deal" Politics of Franklin Delano Roosevelt]. *Istoriko-ekonomicheskie issledovaniya* [Historical and Economic Research Works]. 2013. Volume 14, No. 3, pp. 27–36.

2. Dotsenko V. R. *Istoriya muzyki Latinskoj Ameriki XVI–XX vekov* [History of Music of Latin America from the 16th to the 20th Century]. Moscow: Muzyka, 2010. 367 p.

3. Dotsenko V. R. *Istoriya muzyki Latinskoj Ameriki XVI–XX vekov: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [History of Music of Latin America from the 16th to the 19th Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2014. 55 p.

4. Zadorozhnyuk I. E. *Grazhdanskaya religiya v SShA, ili «Vera v Ameriku»: sotsial'nye funktsii, istoriya i sovremennost'* [Civil Religion in USA, or the "Belief in America": Social Functions, History and the Present]. Moscow: Modern Humanitarian Academy, 2007. 354 p.

5. Nekipelov A. V. Otechestvennaya istoriografiya «Novogo kursa» prezidenta F. D. Ruzvel'ta [The National Historiography of F. D. Roosevelt's "New Deal"]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Chelyabinsk State University]. 2012. No. 25 (279). Istoriya [History]. Issue 52, pp. 98–103.

6. Ruzvel't F. D. *Besedy u kamina (radioobrashcheniya k amerikanskomu narodu 1933–1945)* [Roosevelt F. D. Fireside Talks (Radio Addresses to the American People, 1933–1945)]. Translation by A. B. Sharakhshane, Comments by Yu. N. Rogulev. Moscow: ITRK, 2003. 408 p.

7. Chekova T. I. *Stanovlenie i razvitie rossiysko-meksikanskikh kul'turnykh svyazey (1890–1968): avtoref. dis. ... kand. istoricheskikh nauk* [The Formation and Development of Russian-Mexican Cultural Relations: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of History]. Samara, 2007. 24 p.

8. Berger A. *Reflections of an American Composer*. Los Angeles; Berkeley; London: University of California Press, 2002. 270 p.

9. DeLapp J. Speaking to Whom? Modernism, Middlebrow, and Copland's *Short Symphony*. *Copland Connotations: Studies and Interviews*. Ed. by P. Dickinson, foreword by H. Wiley Hitchcock. Woodbridge: The Boydell Press, 2004, pp. 85–102.

10. Duke V. *Passport to Paris*. Boston; Toronto: Little, Brown & Co, 1955. 502 p.

11. Miranda R. "The Heartbeat of an Intense Life": Mexican Music and the Carlos Chávez's Orquesta Sinfónica de México, 1928–1948. *Carlos Chávez and His World*. Ed. by L. Saavedra. Princeton: Princeton University Press, 2015, pp. 46–61.

12. Pasler J. Writing for Radio Listeners in the 1930s: National Identity, Canonization, and Transnational Consensus from New York to Paris. *Musical Quarterly*. 2015. Vol. 98, No. 3, pp. 212–262.

*About the author:*

**Antonina S. Maksimova**, Ph.D. (Arts), Senior Faculty Member at the Department of Music History, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-9584-414X**, x-tonik@mail.ru

