

В. Е. Смотров

Социальная изоляция и музыкальное творчество

Аннотация

Статья посвящена проблеме социальной изоляции в музыкальном творчестве и композиторам, избравшим изоляционистские установки и отказавшимся от популяризации своей музыки. В статье рассматриваются возможные причины, побуждающие композитора к социальной изоляции, раскрываются положительные и отрицательные аспекты изоляционистского подхода в композиции, анализируется значение, которое занимают композиторы-изоляционисты и композиторы-маргиналы в мировом музыкальном историческом процессе.

Ключевые слова: социальная изоляция, история музыки, музыкальная психология, музыка XIX века, музыка XX века.

V. E. Smotrov

Social isolation and musical creativity

Summary

The article is devoted to the problem of social isolation in musical works as well as composers who chose isolationist attitudes and refused to popularize their music. In the history of art of the last three centuries, the principle of authorship prevailed. Artistic creativity has turned into an act of individual utterance. Along with artists who are building a public career and wishing to influence the music processes around them, composers who refuse to communicate with the public and are prone to social isolation appear in this era. These composers coexist in parallel with «typical» composers, and form a kind of secondary, alternative branch of the art development. Between the destinies of composers of this type, the destinies of their heritage and the aesthetic parameters of their music, there is a certain commonality, which consists of striving for maximum independence, of exaggerated demands for performers and listeners. In the last decades, the music of these recently unknown composers finds the way to the listener.

Keywords: Social isolation, History of Music, Music psychology, Music of 19th century, Music of 20th century.

В истории искусства последних трех столетий главенствовал принцип авторства (а вместе с ним и культ автора). Художественное творчество перестало быть лишь цеховым ремеслом, превратившись в акт индивидуального высказывания, а само понятие «художник» приобрело те черты и свойства, которые характеризуют его и в XX веке. Именно в эту эпоху появляются художники, отказывающиеся от общепринятых правил построения своей жизни/карьеры, от коммуникации с остальным человечеством, не наделенные тем тщеславием и честолюбием, которое единственное побуждает иных к творчеству. Между этими крайними позициями — большинство, у которого честолюбие играет не единственную роль в мотивации и взаимодействии со слушателями, зрителями, читателями и другими реципиентами¹. Появление этого феномена однозначно связано со все большей индивидуализацией характера произведений искусства в Новое время, когда автор стал «гением буржуазно-индивидуалистической эпохи, утверждающим себя путем тотального самовыражения и прославляемым последующими поколениями» [7. С. 172]. Представить себе анонимного художника прошлого избегая публики и внешнего влияния довольно сложно, так как сама суть существования анонима заключена в осознании себя важной и неотъемлемой частью некоего универсума, или, в более узком смысле, полноправным членом сообщества таких же анонимов.

Мы не можем узнать их всех — писателей, композиторов, художников, отказавшихся от взаимодействия со своей средой и ограничившихся творческой деятельностью «для себя» — на творчестве самом по себе, вне контакта с его встраиванием в общекультурный контекст, но при этом творчестве не как досуговом времяпрепровождении, «изредка» и «между делом», а как полноценном, пол-

новесном композиторском существовании, с полной самоотдачей. Огромная часть их наследия либо не сохранилась, либо лежит мертвым грузом в семейных архивах, так и не найдя дороги к человечеству.

Задача этой статьи — сделать попытку разобраться с феноменом социальной изоляции и его проявлениями в музыкальном творчестве, в общих чертах обозначить контуры и направления, параллели, выявить некоторые закономерности и построить логические связи. Круг наших изысканий будет ограничен лишь теми авторами, кто, громко заявив о себе в начале своего творческого пути (и это спасло их от полного забвения), в дальнейшем ушел в тень. Из психологических явлений социальной изоляции близки понятия социофобии, затворничества, отшельничества, дауншифтинга, маргинальности и т. п.

Каждый автор необычен *в частности*, в отдельности, но те, кого мы будем рассматривать, необычны и по сравнению с «нормой необычности» для всего в целом искусства, так как быть художником — уже значит отринуть правила обычных, стандартных людей, а быть художником-нонконформистом или художником-отшельником, художником-для-себя — значит отринуть правила художников, порвать с понятиями как бы нормальной социализации в культурной среде. Следуя юнговской классификации психологических типов, мы могли бы смело утверждать, что художники, выбранные нами для анализа, принадлежат целиком к интровертному типу, но при ближайшем рассмотрении этого окажется мало, так как данная ветка как минимум должна подразделяться на интровертов «внешних» (отправляющих творчество во внешний мир, то есть интровертов по характеру) и «внутренних» (*крайних* интровертов, для которых самораскрытие перед слушателем скорее нежелательно). Важно также было бы определить понятие нормы в значении композиторского поведения в профессиональном музыкальном социуме: здесь

интересно не «как» пишет композитор (тем более что алгоритмы творческого процесса в общем довольно хорошо изучены и типологизированы отечественной и зарубежной музыковедческой наукой²), а «зачем», «с какой целью», какова взаимосвязь между «что» и «при каких условиях», какие задачи ставит перед собой композитор и как сильно они различаются по сравнению с задачами «социализированных» композиторов, насколько композитор пишет для себя, а насколько — для общества, какие требования предъявляет к обществу, какого слушателя ждет и ждет ли вообще.

Традиционно считается, что не исполненная и не исполняемая музыка не является живущей в полном смысле слова, не входит в культурный контекст. Цепочка «композитор — (издатель) — исполнитель — выступление/запись — слушатель» обеспечивает бытование музыкального произведения и формирует музыкальную среду. Естественно, что при этом и композитор, как правило, не мыслит свое произведение лежащим в ящике стола и стремится к тому, чтобы, найдя исполнителей для своих произведений, слышать конечный результат своего творчества и обеспечивать выход музыки к слушателю. Для поведения большинства композиторов, в разной степени интра- и экстравертных, наиболее характерна ситуация, когда автор стремится использовать все возможные способы для того, чтобы «продвинуть» свое творчество в массы, найти исполнителей, содействовать постановке музыкально-сценических сочинений. Имена И. Стравинского, С. Прокофьева, Р. Вагнера ярко демонстрируют, насколько много энергии и времени может тратить композитор для популяризации своей музыки и к каким впечатляющим — в том числе с рекламной точки зрения — результатам он может приходиться. Конечно, прижизненная популярность не гарантирует успеха музыки композитора после его смерти; более того, история музыки знает немало случаев, когда композитора «открывали»

посмертно или, наоборот, популярный некогда композитор подвергался забвению. Так или иначе, успешная карьера композитора — важный шаг к посмертному признанию. При этом мотивация композиторов часто не столько преследует цель достичь традиционной публичности (хотя композиторская профессия, особенно в XIX—XX веках, во многом предполагала публичность), — это как раз нередко не имеет серьезного значения для автора; в большей степени здесь следует говорить о стремлении воплотить собственные музыкальные идеи посредством вынесения произведения на публику.

Другой позиции — вольно или невольно, осознанно или под давлением обстоятельств — придерживались композиторы, склонные к социальной изоляции. Уйдя в изоляцию или постоянно, с молодости, придерживаясь изоляционистских установок, не пытаясь продвигать свое творчество, такие композиторы показывают поразительный пример служения искусству, не подменяя преданность искусству тщеславными мотивами, демонстрируя скромность в запросах, но максимализм в отношении своего творчества, — уверенные в силе своего искусства, которое не требует специальной популяризации.

Эти композиторы, если взять самых характерных из них за XIX—XX века, очень разнятся по складу характера, по эстетическим установкам. Одни из них в своей изоляции вынашивают большие философские концепции (Шарль-Валантен Алькан, Алемдар Караманов). Другие, напротив, пишут музыку довольно «земную», общедоступную (Николай Капустин) или вполне «объяснимую» с точки зрения техники, школы (Никос Скалкоттас). Третьи известны оригинальными замыслами или не поняты современниками по причине слишком необычного языка (Юрий Ханин, Конлон Нанкарроу, Джачинто Шельси, Лео Орнстайн³). Четвертые — не столь философскими, сколь комплексно оригинальными авторскими концепциями (Кайхошуру Сорабджи, Галина Уствольская). Также и в жанровом отношении можно разделить композиторов на более

универсальных (Н. Капустин, Н. Скалкотгас, Ю. Ханин), тяготеющих к оркестру (А. Караманов), ансамблю (Г. Уствольская) или фортепиано (Ш.-В. Алькан, К. Сорабджи, Л. Орнстайн, отчасти К. Нанкарроу). Если попробовать найти общие черты в концепционных построениях, мы увидим связь между изоляцией композитора и стремлением выразить нечто крупное и в высшей мере оригинальное и в то же время нестандартное (это обусловлено тем, что у композитора нет нужды пристраиваться ко вкусам слушателей и он свободен от всяких связывающих его ограничений концертной практики). Нестандартность и оригинальность могут заключаться в стиле (Дж. Шельси, Н. Капустин), продолжительности сочинений (К. Сорабджи), манере подачи музыкального материала (Ю. Ханин), технической сложности сочинений (Ш.-В. Алькан, К. Сорабджи, К. Нанкарроу), просто индивидуальном языке, являющим собой синтез разнородных элементов (как сочетание додекафонной техники, классических форм и элементов греческой музыки у Н. Скалкотгаса, сочетание импрессионистских, романтических и урбанистических мотивов у Л. Орнстайна), но они никогда не важны сами по себе, а, как правило, являются способом подачи неких концепций — циклических религиозно-философских (А. Караманов), нециклических религиозно-философских (Г. Уствольская, Ш.-В. Алькан), глобально-циклических (когда все творчество являет собой некий макроцикл) эстетико-философских (Ю. Ханин), идейно-эстетических и философских (К. Сорабджи).

Трудно сказать, изоляция ли способствует оригинальности или более яркая оригинальность приводит к изоляции⁴. Тем более что множество композиторов формировали свой индивидуальный почерк, не находясь в изоляции. Возможно, это два сообщающихся сосуда, система взаимной корреляции, но то, что каждый из композиторов, склонных к социальной изоляции обладает «необщим выражением лица», — очевидно. Эти композиторы в большинстве своем не стали родоначальниками новых школ, не воспитали поколение под-

ражающих учеников⁵, их творчество не стало краеугольным камнем, без которого вообще невозможно представить хронологию музыкального искусства (как, например, это произошло с наследием Бетховена, Шуберта, Брамса и Вагнера в австро-немецкой музыкальной традиции или Глинки, Чайковского, Шостаковича в русской музыке), но, оставаясь формально по краям «реки» музыкальной истории, они показали «корни», «истоки» *альтернативного* развития музыкального искусства, сказали этим свое важное слово, расширили границы дозволенного в музыке. Л. Ковнацкая утверждала по отношению к английской музыке XX века, что «нередко позиция и ее функции — в зависимости от угла зрения, а также в исторической перспективе — в структуре целого бывают переменными (в качестве примера сошлемся на исторически изменчивое осмысление наследия Баха или Брамса...)» [5. С. 72]. Но тот же принцип переосмысления характерен для многих композиторов XIX века, так было переосмыслено творчество Шарля Валантена Алькана, ставшего для некоторых композиторов XX века неожиданно весьма актуальным источником идей.

К композиторам, тяготевающим к социальной изоляции, вполне можно отнести также фразу, сказанную про Николая Обухова: «Обухов просто игнорировал окружающую его художественную реальность» [9. С. 211]. Эти композиторы игнорировали не только окружающую их художественную реальность, но и общественные отношения, правила профессионального поведения и т. п.

Очевидна некая общность между судьбами разных композиторов, склонных к социальной изоляции, судьбами их наследия и эстетическими параметрами их музыки, которые отразились в их творчестве, сближая их — при всех стилистических различиях — между собой. Их композиторские карьеры чаще всего складывались не очень удачно, а сочинения не были при-

няты и поняты публикой. Многих этих музыкантов роднит еще и то, что они были известны, в основном, не благодаря своему композиторскому творчеству, а из-за других музыкальных талантов, например, Ш. Алькан и Л. Орнштейн были известны как пианисты, а К. Сорабджи — как музыкальный критик, хотя очевидно, что именно в области музыкальной композиции их дар раскрылся наиболее полно. В большинстве своем композиторы изоляционистского направления, не меняя свой стиль в угоду конъюнктуре, оттачивали свой оригинальный язык в собственных «студиях», отталкиваясь только от своего авторского видения и мало поддаваясь воздействию внешней среды. В таком методе работы и образе жизни, разумеется, можно усмотреть и положительные, и отрицательные черты. Так, при определенном взгляде на этих композиторов в их более или менее демонстративном отказе от традиционной карьеры можно усмотреть гордыню и нежелание достигать компромисса с современниками или исполнителями, неумение социализироваться или чрезмерное самолюбие, не позволяющее авторам примириться с их ролью «догоняющих» в вечном соперничестве между художниками. Конечно, такой взгляд имеет право на существование и в целом скорее верен, но в их судьбах и в их отказе от карьеры парадоксальным образом вместе с высочайшей гордыней соседствует и высокое смирение. Отказываясь от продолжения борьбы, они становятся «слушателями культа» композиции, так как всеческие карьерные и другие честолюбивые соображения, преследующие иных композиторов, у них отходят на задний план. Полагаясь только на собственные силы и собственную интуицию, эти композиторы нередко утрачивают связь с исполнительской традицией, необъективно оценивают возможности познания и постижения музыки, адекватной оценки сочинений слушателями, из-за чего происходит еще больший разрыв между музыкой и потенциальным слушателем (эта же проблема утраченной связи между композитором и слушателем преследует и композиторов авангардной и пост-авангард-

ной стилистики, но уже по иной причине, — из-за расхождений в интеллектуальном уровне рядового слушателя и высокоэрудированного композитора). Этот разрыв и сегодня служит препятствием для роста популярности творчества рассматриваемых здесь композиторов, подлинная суть их музыки оказывается скрыта за внешними отпугивающими признаками. Так, произведения Сорабджи оказываются излишне сложны и длинны для некоторых слушателей; произведения Шельси — слишком непривычны отсутствием в них традиционной музыкальной драматургии и концентрацией композитора на звуке, а не на «отношениях между нотами» [1. С. 173]; музыка Алькана многим представляется сухими упражнениями в виртуозном стиле, не идущими ни в какое сравнение с музыкой его современников, — Листа, Шопена, Шумана; наиболее глубокие сочинения Орнштейна (фортепианный концерт, фортепианные сонаты) остаются в тени нескольких ранних нарочито эпатажных пьес, выбираемых в качестве всевозможных примеров и музыкальных иллюстраций к антологиям и собраниям музыки эпохи футуризма. А произведения, к примеру, Николая Капустина, напротив, кажутся слишком «легковесными» и непритязательными для того, чтобы считать их серьезной академической музыкой.

И все же, главное — композиторы, тяготевшие к социальной изоляции, сумели сохранить свои таланты и развить их, очертив новые границы в музыке; идя по непроторенной дороге практически вслепую, они открыли новые пути; выбрав изоляцию, они показали нам примеры стойкости, жажды творчества, нестигаемого духа, неистощимой фантазии.

Большинство из перечисленных нами композиторов еще тридцать — пятьдесят лет назад не занимали практически никакого места в музыкальной жизни — исполнения их музыки были единичными, произведения не публиковались, музыковедческого анализа творчества не проводилось. В лучшем случае композиторы удостаивались кратких статей в музыкальных энциклопедиях. К концу 1980-х — началу

1990-х годов картина начала стремительно меняться. Многие профессиональные музыканты в попытке выйти за рамки однообразного стандартного классико-романтического репертуара (с добавлением ряда сочинений наиболее крупных авторов XX века), начали искать неизвестную музыку, извлекая из архивов изданные и неизданные сочинения забытых или малоизвестных авторов. Так, были заново открыты пьесы виртуозов-пианистов XIX века — Тальберга, Калькбренера, Гензельта, Алькана, скандинавских симфонистов или британских камерных композиторов начала XX века, произведения ранних додекафонистов, сочинения русских новаторов 1910—1930-х годов, в том числе никогда не публиковавшиеся. Эту тенденцию подхватили и многие звукозаписывающие фирмы, как мелкие (для которых выпуск новой старой музыки стал маркетинговой стратегией), так и крупные (каталоги которых были перенасыщены огромным количеством разных исполнений одних и тех же опусов из «золотого фонда»). Десятки компакт-дисков стали выходить под зазывными заглавиями «Неизвестный гений», а под сотнями пьес в треклистах альбомов красовались пометки “Premiere Recording”. В интеллектуальной среде возникло даже нечто вроде моды на все открытое, реконструированное или иначе прочтенное. Конечно, не все из сыгранного и записанного в период этого ажиотажного спроса на необычное имеет высокую художественную ценность, но историческая справедливость была восстановлена — каждый автор имеет право на слушателя. Ряд композиторов, выйдя на короткое время на передовую фестивальной жизни, исполнительства, затем снова канул в лету на неопределенный срок. Некоторые композиторы, переоценка которых была совершена в эти годы, прочно заняли свои места в истории музыки и исполнительском репертуаре.

Имена неизвестных ранее «аутсайдеров», «маргиналов» и композиторов, склонных к социальной изоляции, вошли в научный обиход; творчество некоторых из них (например, Сорабджи и Алькана) начинает всесторонне

изучаться музыковедами, словно наверстывающими упущенное время и заполняющими пустующие лакуны — о них пишутся монографии, об их творчестве защищаются диссертации. За сравнительно короткий период были подготовлены к набору, набраны и откорректированы все сочинения К. Сорабджи, включая масштабные симфонические полотна, — эта работа покажется еще более трудоемкой, если учесть довольно неразборчивый почерк в автографах композитора; канадский музыковед Марк-Андре Роберж работает над постоянно обновляемой электронной монографией, посвященной жизни и творчеству Сорабджи [17], британский пианист Джонатан Пауэлл исполнил и записал ряд произведений Сорабджи, включая восьмичасовую «Циклическую секвенцию на тему Dies Irae». Об Алькане только за последние десятилетия вышло несколько монографий (авторства Бригитты Франсуа-Саппи — Франсуа Люгено [15], Уильяма Александра Эдди [14], Анни Кессу-Дрейфус [16] и Роналда Смита [18], который также записал ряд произведений Алькана как пианист⁶). Лео Орнстайн удостоился новой монографии — первой после 1918 года [13], разные пианисты выпустили несколько компакт-дисков с его музыкой (М.-А. Амлен⁷, Дж. Вебер⁸), предполагается публикация всей его фортепианной музыки на CD (пианист Арсентий Харитонов, звукозаписывающая компания Toccata Classics), сын композитора Северо Орнстайн на склоне лет занялся популяризацией музыки своего отца — сделал мемориальный сайт композитора и провел работу по нотному набору и web-публикации значительной части сочинений Орнстайна. Несколько дисков с музыкой Н. Капустина, выпущенных крупными японскими и британскими лейблами, принесли композитору известность, выведя его в разряд наиболее часто исполняемых пианистами авторов второй половины XX века.

К сожалению, в силу ряда обстоятельств отечественная музыковедческая наука не участвует в этом процессе на должном уровне, и, можно сказать, сильно отстает от западной.

К примеру, недостаточно освещено творчество русских композиторов-эмигрантов (за исключением И. Стравинского, С. Рахманинова и Н. Метнера), о которых существуют порой единичные исследования на русском языке (удручающе мало изучены А. Лурье, И. Шиллингер, менее значительные Ф. Гартман, Е. Голышев, В. Дукельский). Так же обстоят дела и с композиторами начала века, оставшимися в России, — если А. Мосолову или Г. Попову еще относительно повезло, то творчество В. Дешевова, Д. Мелких, С. Протопопова и многих других еще нуждается в серьезных исследованиях. Подобным образом обстоят дела и с композиторами, избравшими путь социальной изоляции. На русском языке нет серьезных публикаций о Н. Скалкоттасе, Л. Орнстайне; по ряду других композиторов (Ш.-В. Алькан, К. Нанкарроу, Н. Капустин, Ю. Ханин) на русском языке существуют только журнальные статьи или интервью. Чуть лучше обстоят дела с творчеством А. Караманова и Г. Уствольской. Целесообразность музыковедческих исследований, посвященных этим композиторам (как по отдельности, так и в рамках общей проблемы композиторов, склонных к социальной изоляции, композиторов-маргиналов), не подлежит сомнению.

Примечания

¹ Честолюбие, а также другое порицаемое общественной моралью чувство — зависть, действительно нередко указываются в качестве чуть не основного примера мотивации творчества: можно вспомнить видного специалиста по теории творчества А. Н. Лука, относившего честолюбие к числу «стимуляторов» творчества [6. С. 73], Сантьяго Рамон-и-Кахаля, утверждавшего, что «исследователя отличают от других людей не особые интеллектуальные способности, а его мотивация, объединяющая две страсти: любовь к истине и жажду славы» (курсив мой. — В. С.) [4. С. 25]; вспомнить слова Ч. Дарвина, рассказывавшего о том, что «помимо любви к естествознанию были и другие причины его научной деятельности: „На помощь этой чистой любви приходило, однако, мое честолюбивое желание снизить уважение моих товарищей-натуралистов“» [цит. по: 4. С. 28], или привести известные высказывания А. С. Пушкина: «Сладостное внимание женщин почти единственная цель наших усилий» [10. С. 9]; «Зависть — сестра соревнования, следовательно, из хорошего роду» [11. С. 318].

В то же время в ряде других теорий мотивации значение «низменных» мотивов отодвигается на задний план: «Цель творчества — самоотдача, а не шумиха, не успех» [8]. Американский психолог Карл Роджерс видел в мотивации к творчеству стремление к самореализации [12]. Итальянский писатель У. Фосколо считал, что он пишет свои произведения «не для Отечества и не ради славы, а для того, чтобы испытать наслаждение, которое доставляет ему упражнение своих способностей» [цит. по: 4. С. 27]. А русский ученый А. Ухтомский писал: «Я давно думаю, что писательство возникло в человечестве „с горя“, за неудовлетворенной потребностью иметь перед собою собеседника и друга. Не находя этого сокровища с собою, человек и придумал писать какому-то мысленному далекому собеседнику и другу, неизвестному, алгебраическому иксу, на авось, что там где-то вдали найдутся души, которые резонируют на твои запросы, мысли и выводы...» [цит. по: 2. С. 81].

² Широко известны деления на «моцартовский» и «бетховенский» творческий типы

(по отношению к сочинению музыки), на «интеллектуально-образный» и «образно-эмоциональный» типы (по отношению к типу мышления) и др.

- ³ Успехи раннего Орнштейна были явно внешней реакцией на новизну его произведений и отнюдь не свидетельствовали о понимании его музыки, что в конечном счете и привело композитора к забвению.
- ⁴ В случае с Н. Скалкоттасом можно утверждать скорее это. Будучи недооцененным в кругу берлинских единомышленников, учеников А. Шёнберга, композитор начал замыкаться в себе, а после возвращения в Афины, в духовно чуждую среду, где, как композитор чувствовал, никто, включая собственную сестру-музыканта, не мог понять его языка, самоизоляция композитора усугубилась.
- ⁵ Лео Орнштейн довольно существенную часть жизни посвятил преподаванию, но говорить о какой-то композиторской «школе Орнштейна» не приходится. Шарль Алькан, не преподававший композицию, но ставший кумиром для ряда композиторов-пианистов XX века (прежде всего для британцев К. Сорабджи, Роналда Стивенсона, Майкла Финнисси), оказывается не столько их стилистическим, сколько эстетическим предшественником (хотя и это важно), поэтому считать этих композиторов впрямую последователями Алькана не совсем верно (см. об этом ниже). Пожалуй, только про Нанкарроу говорят, что он «породил целые поколения поклонников и последователей» [3. С. 259], но, вероятно, здесь автор допускает некоторое преувеличение.
- ⁶ Ronald Smith: Alkan, Piano Works. EMI 7243 5 85484 2 6.
- ⁷ Leo Ornstein, Marc-André Hamelin — Suicide In An Airplane, Danse Sauvage, Sonata 8 And Other Piano Music. Hyperion CDA67320; Leo Ornstein, Marc-André Hamelin, Pacifica Quartet — Piano Quintet, String Quartet No. 2. Hyperion CDA68084.
- ⁸ Leo Ornstein, Janice Weber — Piano Sonatas No. 4 (1924) & No. 7 (1988). Naxos 8.559104.

Список литературы

References

1. Акопян Л. О. Джачинто Шельси // Искусство музыки. Теория и история. — 2011. — № 1—2. — С. 149—200 [Akopyan L. O. Dzhachinto Shel'si // Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya. — 2011. — № 1—2. — S. 149—200].
2. Вейн А. Мозг и творчество. Наука и жизнь. — 1983. — № 3. — С. 78—83 [Vein A. Mozg i tvorchestvo. Nauka i zhizn'. — 1983. — № 3. — S. 78—83].
3. Дубинец Е. А. Made in the USA: Музыка — это все, что звучит вокруг. — М.: Композитор, 2006. — 416 с. [Dubinets Ye. A. Made in the USA: Muzyka — eto vse, chto zvuchit vokrug. — M.: Kompozitor, 2006. — 416 s.].
4. Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности. — СПб.: Питер, 2012. — 448 с. [Il'in Ye. P. Psikhologiya tvorchestva, kreativnosti, odarennosti. — SPb.: Piter, 2012. — 448 s.].
5. Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века. — М.: Советский композитор, 1986. — 216 с. [Kovnatetskaya L. G. Angliyskaya muzyka 20 veka. — M.: Sovetskiy kompozitor, 1986. — 216 s.].
6. Лук А. Н. Мышление и творчество. — М.: Политиздат, 1976. — 144 с. [Luk A. N. Myshleniye i tvorchestvo. — M.: Politizdat, 1976. — 144 s.].
7. Мартынов В. И. Конец времени композиторов. — М.: Русский путь, 2002. — 296 с. [Martynov V. I. Konets vremeni kompozitrov. — M.: Russkiy put', 2002. — 296 s.].
8. Пастернак Б. Быть знаменитым некрасиво [Электронный ресурс] — URL: <https://rustih.ru/boris-pasternak-byt-znamenitym-nekrasivo/>. Дата обращения: 29.05.2018 [Pasternak B. Byt' znamenitym nekrasivo [Elektronnyj resurs] — URL: <https://rustih.ru/boris-pasternak-byt-znamenitym-nekrasivo/> Data obrashcheniya: 29.05.2018].
9. Польшаева Е. Г. Послание Николая Обухова. — М.: Русский путь, 2008. — 292 с. [Pol'shayeve Ye. G. Poslaniye Nikolaya Obukhova. — M.: Russkiy put', 2008. — 292 s.].

10. *Пушкин А. С.* Арап Петра Великого // А. С. Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах. — М.: ГИХЛ, 1959 — 1962. — Том 5. Романы, повести. — С. 7—45 [*Pushkin A. S.* Arap Petra Velikogo // A. S. Pushkin. Sobranie sochinenij v 10 tomah. — M.: GIHL, 1959—1962. — Tom 5. Romany, povesti. — S. 7—45].
11. *Пушкин А. С.* Материалы записных книжек // Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 томах. — М.: ГИХЛ, 1959 — 1962. Том 7. История Пугачева, Исторические статьи и материалы, Воспоминания и дневники. — С. 346—351 [*Pushkin A. S.* Materialy zapisnyh knizhek // Pushkin A. S. Sobranie sochinenij v 10 tomah. — M.: GIHL, 1959—1962. Tom 7. Istoriya Pugacheva, Istoricheskie stat'i i materialy, Vospominaniya i dnevniki. — S. 346—351].
12. *Роджерс К.* Взгляд на психотерапию. Становление человека. — М.: Прогресс, 1994. — 478 с. [*Rodzhers K.* Vzglyad na psikhoterapiyu. Stanovleniye cheloveka. — M.: Progress, 1994. — 478 s.].
13. *Broyles M., Glahn D. von.* Leo Ornstein: Modernist Dilemmas, Personal Choices. — Indiana University Press, 2007. — 392 p.
14. *Eddie W. A.* Charles Valentin Alkan: His Life and His Music. — Ashgate Publishing, 2007. — 270 p.
15. *François-Sappey B., Luguenot F.* Charles Valentin Alkan. Editions Bleu Nuit. — Paris, 2013. — 176 p.
16. *Kessous-Dreyfuss A.* Le passant du pont de l'Europe: Charles Valentin Alkan entre tradition et modernité. — Massoreth Editions. 2013. — 356 p.
17. *Roberge M.-A.* Opus sorabjjanum: The Life and Works of Kaikhosru Shapurji Sorabji. — Режим доступа: <https://www.mus.ulaval.ca/roberge/srs/07-prese.htm>. Дата обращения: Data obrashcheniya: 29.05.2018.
18. *Smith R.* Alkan: The Man. The Music. London: Kahn & Averill, 2000. — 117 + 298 p.