X РАХМАНИНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

С. В. РАХМАНИНОВ И ТАМБОВСКИЙ КРАЙ В АСПЕКТЕ РАЗВИТИЯ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Министерство культуры Тамбовской области
Рахманиновский центр ТОГБУК
«Тамбовский областной краеведческий музей»
ТОГБУК «Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка»
ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-
педагогический институт им. С. В. Рахманинова»
ТОГБПОУ «Тамбовский колледж искусств»

X РАХМАНИНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ
31 января 2023 г.

С. В. РАХМАНИНОВ И ТАМБОВСКИЙ КРАЙ В АСПЕКТЕ РАЗВИТИЯ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Материалы докладов

150-летию со дня рождения
С. В. Рахманинова
посвящается

Тамбов, 2023

ББК 85.313(2Р=Рус)
УДК 78.071.1
Р 273

X Рахманиновские чтения
С. В. Рахманинов и Тамбовский край
в аспекте развития региональной культуры

Составитель:
С. В. КОСТЮКОВА, заведующая отделом «Рахманиновский центр» ТОГБУК «Тамбовский областной краеведческий музей»

Редактор:
Е. О. КАЗЬМИНА, кандидат искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова»

С. В. Рахманинов и Тамбовский край в аспекте развития региональной культуры: материалы докладов / Министерство культуры Тамб. обл.; Тамб. обл. краевед. музей; Тамб. гос. муз. – пед. ин-т им. С. В. Рахманинова; Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка»; сост. С. В. Костюкова, ред. Е. О. Казьмина. – Тамбов: Студия печати Галины Золотовой, 2023. – 304с. (X Рахманиновские чтения, 31 января 2023 г.)

© Рахманиновский центр Тамбовского областного краеведческого музея, 2023
© Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова, 2023
© Студия печати Галины Золотовой, 2023

Уважаемые коллеги, гости, дорогие друзья!

От имени оргкомитета конференции приветствуем Вас в областном краеведческом музее на X юбилейной научно-практической конференции — Рахманиновских чтениях «С.В. Рахманинов и Тамбовский край в аспекте развития региональной культуры». Сегодня открытием X Рахманиновских чтений мы продолжаем проведение цикла мероприятий, посвящённых 150-летию со дня рождения С.В. Рахманинова.

С течением времени личность и творчество С.В. Рахманинова обретают всё большую значимость. Причины этого — не только в разносторонности музыкального гения (композитор, пианист, дирижёр), не только в том уникальном вкладе, который он внёс в мировое музыкальное искусство, но и в необыкновенной цельности, глубокой порядочности и душевном благородстве Сергея Васильевича как человека и гражданина своей страны. Ключевое слово для характеристики личности С.В. Рахманинова — ответственность. Ответственность за своё искусство, за свою семью, за свою страну. Всемирно известный музыкант, заботливый семьянин, щедрый благотворитель и патриот, он является камертоном для всех нас — в жизни и в отношении к своему делу.

Возвращение С. В. Рахманинова на Родину, о которой он мечтал всю свою эмигрантскую жизнь, состоялось. И, хотя сам композитор не увидел новой России, его огромное музыкальное и культурное наследие заняло в нашей стране, в нашем крае и в наших коллективах причитающееся ему по праву достойное место.

На Тамбовщине нетленна память о С.В. Рахманинове — музыканте и человеке. С каждым годом осуществляются всё более значительные проекты по увековечиванию памяти о нём.

С 1959 года носит имя Рахманинова Тамбовское музыкальное училище, ставшее с 1996 года составной частью музыкально-педагогического института. В 1982 году в селе Ивановка создан музей-усадьба (ныне музей–заповедник) С.В. Рахманинова, и в этом же году состоялся Первый концерт музыкального фестиваля.

В 2001 году создан Рахманиновский центр по пропаганде наследия композитора. С 2013 года Рахманиновский центр — отдел областного краеведческого музея.

В 2006 году открыт памятник гению русской музыки в Тамбове (авторы скульптор Рукавишников, архитектор Бухаев). Именем Рахманинова названа одна из улиц города Тамбова, академический Камерный хор, областная премия и стипендия для учащихся. В Ивановке построен и открыт летний концертный зал, в селе Знаменка Петровского района воссоздано старое здание церковно-приходской школы, в котором открыт музей рода Рахманиновых — филиал музея-заповедника С.В. Рахманинова «Ивановка». В области на зданиях, в которых бывал Рахманинов, установлены мемориальные доски.

В 2021 году создан Тамбовский академический симфонический оркестр им. С.В. Рахманинова. На Тамбовской земле по инициативе деятелей культуры мероприятия, связанные с именем и творчеством Сергея Рахманинова, проходят постоянно.

25 января 2020 года президент России подписал указ № 62 «О праздновании 150-летия со дня рождения С.В. Рахманинова» в 2023 г.». Основные юбилейные мероприятия в честь 150-летия состоятся в этом году, в том числе и на Тамбовской земле.

Рахманиновский центр областного краеведческого музея сразу же включился в подготовку и выполнение мероприятий, посвящённых юбилею композитора.

Этому также способствует организационно-творческое соглашение, которое мы заключили с Комитетом культуры г. Тамбова о проведении совместных научных форумов, Рахманиновских культурных акций, праздников, вечеров, фестивалей.

В рамках данного соглашения состоялась презентация Года Рахманинова с участием музыкальных и общественных деятелей, лучших творческих коллективов города Тамбова.

В течение всего юбилейного года Рахманиновский центр и комитет культуры г. Тамбова планируют проведение творческих программ, где слушают, поют и играют Рахманинова, читают о Рахманинове, смотрят видеофильмы, танцуют на музыку Рахманинова.

С особой программой, посвящённой великому композитору, выступят на сцене областного краеведческого музея преподаватели и учащиеся школы искусств г. Тамбова.

Для нас Рахманиновские мероприятия не просто дань памяти великому композитору, но замечательная возможность познакомиться с лучшими образцами музыкального искусства, а также и научной составляющей Рахманиновского наследия, которое будет осмысливаться гораздо шире и глубже в контексте проведения X научно-практической конференции «С.В. Рахманинов и Тамбовской край в аспекте развития региональной культуры».

За прошедшие годы, с 2004-го, состоялось 9 областных Рахманиновских чтений, в которых приняли участие 148 участников, учёных–исследователей музыкального творчества композитора.

Было опубликовано 164 доклада в девяти научных сборниках. Все публикации — это новое осмысление фактов биографии С.В. Рахманинова и его музыкального наследия.

Отрадно, что научная сторона Рахманиновских чтений получает своё дальнейшее развитие. В Рахманиновских чтениях в 2023 году найдут своё отражение многие события, связанные с именем великого Рахманинова.

В программе X Рахманиновских чтений заявлены доклады 30 участников.

В течение 2022 года проводилась конкретная работа по сбору, изучению и подготовке научных докладов, сообщений, а также мероприятий, посвящённых юбилею композитора.

Сегодня хочется констатировать, что интерес к проводимым Рахманиновским конференциям растёт постоянно. Почти все наши «музыкальные центры» откликнулись на предложение оргкомитета участвовать в X юбилейных Рахманиновских чтениях. В 2023 году в Рахманиновских чтениях принимают участие доктор искусствоведения, академик, заслуженный деятель искусств, профессор Александр Иванович Демченко (Саратов), член Союза композиторов РФ, кандидат исторических наук Александр Серафимович Скрябин (Москва), доктор педагогических наук, профессор Долженкова Марина Игоревна, Почётный гражданин г. Тамбова, заслуженный работник культуры РФ, член союза писателей России Дорожкина Валентина Тихоновна, профессора, кандидаты искусствоведения: Генебарт Ольга Васильевна, Казьмина Елена Олеговна, Кустов Михаил Юрьевич, профессор, кандидат философских наук Ежова Надежда Алексеевна, кандидаты исторических наук Пенькова Ольга Петровна, Яковлев Евгений Владиславович, Кротова Татьяна Анатольевна, кандидат филологических наук Кальницкая Александра Михайловна, искусствовед Климкова Марина Александровна, а также преподаватели, краеведы, музейные и библиотечные работники.

Дорогие друзья! Общественно-политическая, краеведческая и музыкальная жизнь Тамбовщины освещена именем Рахманинова, а мир Рахманинова всегда интересен жителям нашего края, тем более в предстоящем юбилейном году, когда культурная составляющая станет ещё более насыщенной и красочной и, безусловно, удовлетворит самые разнообразные вкусы почитателей таланта и музыки композитора.

Уважаемые коллеги, позвольте от имени Оргкомитета конференции открыть X Рахманиновские чтения, пожелать участникам успешной работы и выразить уверенность в том, что настоящий научный форум впишет новые страницы в рахманиноведение.

В заключении хочу поблагодарить всех, кто на некоторое время отложил все свои текущие дела, приехал и пришёл, чтобы пообщаться с коллегами, попытаться вновь осмыслить роль и значение для русской и мировой культуры гения Рахманинова.

Всем крепкого здоровья, мужества и уверенности в завтрашнем дне!

Директор ТОГБУК «ТОКМ»
Чиликин А.И.

А. И. Демченко

Сергей Рахманинов 1910-х годов

После «звёздных» 1900-х годов для Рахманинова, как и для всей русской культуры, начался *«настоящий, некалендарный XX век»* (выражение Анны Ахматовой — имеется в виду, что календарный XX век начался ещё в 1900-е, но коренные перемены происходили в 1910-е). То, что давно уже зрело предчувствиями кардинально нового, с начала 1910-х годов бурно поднималось на поверхность жизни, и Рахманинов до известной степени пытался ответить на вызов времени.

Сразу же следует признать, что он задолго до этого десятилетия чутко «предслышал» симптомы приближающегося иного времени. Приведём несколько конкретных иллюстраций того, как в недрах ещё довольно устойчивой классико-романтической стилистики вызревали ростки нового:

• в финале Первой симфонии обращают на себя внимание форсированная фанфарность и характерный для Рахманинова властный ритм, чем отдалённо предвосхищались контуры жёстко-экспансивного напора соответствующих образов искусства XX столетия;

• токкатный бег центрального эпизода II части Второй симфонии с его вихревым *fugato* и интонационным изломом несёт в себе нечто сухое, колючее и даже отталкивающее («бесы» с их хищным оскалом);

• если Сюиту № 1 для двух фортепиано можно было назвать «Колокольной», то Сюиту № 2 для того же состава — «Энергетической», настолько ей свойствен мощный динамический прессинг и пафос «деловитости»;

• популярнейшей Прелюдии *g-moll* в высшей степени присуща «формульность», что выражается

в сквозной остинатности, в заострённой чеканности маршевых ритмов, в суровой окраске натурально-ладовых оборотов и в упруго-ударной специфике артикуляции;

• а если говорить в более общем плане, то можно отметить одноактную структуру, монологическую основу и сквозную драматургию симфонического типа в операх «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини».

Из только что названных провозвестий XX века в творческой лаборатории Рахманинова исподволь вызревали черты его обновлённого стиля, который во всей отчётливости предстал в произведениях 1910-х годов. Обретение этого стиля несло в себе определённую бытийную диалектику, суть которой выглядела приблизительно следующим образом: индивидуальному сознанию, выросшему на почве романтического века, было свойственно стремление пронести через испытания ценности прошлого, однако, вместе с тем, мудрость жизни подсказывала, что нельзя отгораживаться от бегущего потока времени, замыкаться в себе и былом — нужно пытаться понять меняющийся порядок вещей и, насколько возможно, идти на сближение с ним, находя приемлемые компромиссы.

Эта мысль пронизывает созданные в 1910-е годы такие серии фортепианных пьес, как Прелюдии *ор.33* и Этюды-картины *ор.33* и *ор.39*, где особенно наглядно запечатлены константные свойства соответствующей человеческой натуры и возникающие изменения её эмоционально-психического спектра. В своей совокупности названные пьесы образуют широко развёрнутый, многогранный макрокосмос чуткой, глубоко чувствующей натуры с достаточным «запасом прочности», который позволяет без ощутимых потерь продлить существование ряда типично позднеромантических состояний: пейзажно-созерцательные образы и весенняя колокольность, мятежная героика и

сумрачный демонизм, элегичность с ностальгической нотой и скорбная исповедальность — каждый из подобных мотивов передаётся с подобающим им пафосом больших чувств и открытой экспрессии.

Переступая порог нового времени, эта крупная, неординарная личность стремится определить точки контакта с ним, внося в своё мироощущение определённые коррективы. Исходя из своей сложившейся образно-стилевой системы, композитор «транспонирует» её в контекст нового исторического измерения. Стилистически происходящим переменам отвечали импульсивно-нервная ритмика и обострение диссонантности, экспансивная звуковая атака и суховато-жёсткая артикуляция, тяготение к натуральной ладовости и графичной манере письма, обращение к насыщенной полигармонии и черты внетонального письма, а также заметно обнажившаяся общая резкость художественного высказывания (см., к примеру, построенную «на острых углах» Вторую фортепианную сонату).

Следовательно, были весомые основания для того, чтобы, говоря о произведениях композитора этого времени, констатировать: *«Многое в них не укладывалось в рамки привычного представления о Рахманинове как “певце интимных настроений”, художнике лирического склада, склонном к элегическому раздумью или светлой поэтической мечтательности»* (Ю. Келдыш).

* * *

И действительно, в ряде случаев Рахманинову удавалось дать точные и яркие штрихи, отмечавшие контур кардинально изменившейся реальности. Прежде всего отметим феномен своеобразного ***эмоционального «охлаждения»***. В частности, в 1910-е годы у него обнаружилась

тенденция к объективации образов природы, когда они начинают расцениваться не как сопутствующие человеческой жизни, а как нечто самоценное, выходящее за пределы человеческого мира.

В пейзажной образности композитора, всегда апеллировавшего к чувству, улавливается сдвиг в плоскость бытия, в той или иной степени отстранённого от человеческого, в результате чего эмоциональность, сопереживание отодвигаются на задний план. В связи с этим акцентируется предельная прозрачность и кристальная чистота звучания, чем продиктованы тяготение к верхним регистрам инструмента и тончайшая акварельность красок. Подобное находим, например, в близких по настроению фортепианных прелюдиях *G-dur* и *gis-moll*, в этюдах-картинах *C-dur op. 33 № 2* и *a-moll op. 39 № 2*.

Аналогичное явление наблюдается и в ряде последних романсов. Очень примечателен в данном отношении **«Ветер перелётный»** (1912), текст которого инспирировал полную отданность природной стихии.

... И закат померкнул.
Тучи почернели.
Дрогнули, смутились
Пасмурные ели,
И над тёмным миром,
Где крутился вал,
Ветер перелётный
Зыбью пробежал.

В использованном здесь стихотворении К. Бальмонта всё решено в образах природы, человек только внимает происходящему в ней, её мудрости. Следуя за поэтом, композитор воплощает стремление героя не просто приблизиться к пейзажу, но и перевоплотиться в него.

Ключевая тема, прослаивающая изложение трижды, наподобие рефрена (кроме того, она разрабатывается и в партии фортепиано) — словно лёгкий шелест листвы, передаваемый дуновением шестнадцатых (мягкое поступенное скольжение, ремарка *leggiero*). Другие опорные обороты основаны на бесполутоновых интонациях, в том числе квартах и квинтах в широких длительностях, что создаёт ощущение простора, соприродности.

В ещё большей степени «эффект воздуха» воспроизводится средствами фортепианной фактуры: импрессия хрупких созвучий кварт и квинт с добавлением вибрирующего мерцания большого септаккорда, и только на тихой кульминации (10 т. от конца) краски ненадолго густеют, но характер воздушности сохраняется (разворачивающаяся на глубокой педали тоники красочная гирлянда мажорных трезвучий в большесекундовом ниспадании *C–F, B–Es, As–Des*).

Рахманинов создаёт одну из лучших своих пейзажных зарисовок, притягивающую особой прелестью. Прелесть эта состоит не только в тончайшей звукописи, необычайно чутко передающей еле приметные колебания в состоянии ландшафта, но и в самом ощущении абсолютного растворения наблюдателя в этих колебаниях, что сообщает символистской зачарованности поэтики ноктюрна и несколько мистическую ауру (она воссоздаётся посредством изощрённо прихотливой ритмики и ускользающих тональных опор).

Музыкальная образность становится в них многозначной, загадочной, зашифрованной, их звуковая ткань приобретает подчёркнуто эстетизированный характер (изысканно-утончённая палитра красок, изощрённая колористика). Воссоздавая таинство зыбкого, смутного, призрачного, невыразимого, Рахманинов многое сплетает

из эфемерных бликов, используя прихотливую, полную неожиданностей игру ритмических комбинаций, интенсивнейшее *rubato* и в ряде случаев снимая указание метра. Резко усложняется гармонический язык (септ- и нонаккордика, малосекундовые созвучия, сближение с политональными эффектами), и отдельные романсы прерываются на «многоточии» в виде диссонирующей гармонии.

* * *

Отмеченная рафинированность музыкального изъяснения неизбежно несла в себе холодок отчуждённости и эмоциональной индифферентности. Другой штрих надвигающейся дегуманизации Рахманинов отметил в своём творчества 1910-х годов через образность **инфернального плана**, недвусмысленно высвечивающую «дьяволиаду» XX века. В её обрисовке композитор частично отталкивался от музыкальной демонологии предыдущего столетия, в том числе от листианского «мефисто», подвергая эти истоки активной трансформации. Скажем, в романсе **«Диссонанс»** отсветы такого демонизма преобразуются в нечто действительно зловещее: общее *Agitato* дополняется здесь резко выраженным интонационным изломом и мрачным, «змеистым» в своих хроматических оползаниях мотивом фортепианной партии, а основной *es-moll* оттеняется зыбким мерцанием звуковой ткани, основанной на внетональном блуждании.

В том же *es-moll* написан **Этюд-картина ор. 3 № 6**, и опять-таки его обозначение весьма условно, так как изложение здесь ещё более находится на грани атональной музыки. И для этой пьесы точкой отсчёта послужили некоторые из трансцендентных этюдов Листа, но в стилистической вибрации между прошлым и будущим новое в данном случае ещё отчётливее. Взрывчатость,

импульсивно-нервный склад, острота и холодный блеск звучания позволяют проводить параллель к прокофьевскому «Наваждению». Всё соткано из неуловимо-призрачных движений, всплесков, пятен, вспышек, и эти судорожно мелькающие звукообразы — именно «бесы».

Фантастическое скерцо-ирреалия разворачивается в ореоле пейзажных ассоциаций: пурга, метель, снежная заворошка. Но поскольку эта загадочная вихревая стихия выводит за пределы привычных человеческих представлений, она в своей мистически-внеличной направленности живо напоминает блоковское *«Вьюга пела, // И кололи снежные иглы, // И душа леденела…»*

В близком по духу **Этюде-картине a-moll op. 39 № 6** рахманиновское *inferno* предстало уже в сугубо современных очертаниях. «Адская» стихия, которую А. Скрябин обозначил в своём творчестве понятием *сатанический*, адресована в данном случае заведомо теневым сторонам бытия. И опять-таки не случайно композитор ещё определённее соприкасается здесь с атональностью: звуковой поток скользит, утрачивая устойчивость основного тона, размывая её.

И что ещё существеннее, поток этот насквозь пронизывается устрашающим натиском урбанистических ритмов зловещей машинерии, причём ввиду ускорения темпа создаётся впечатление разгоняющегося локомотива (десятилетием позже французский композитор А. Онеггер подхватит столь актуальную идею в «симфоническом движении» под названием «Пасифик 231»). Свою необходимую лепту в это впечатление вносит акцентированная жёсткость тона, отчуждающая от представлений о человеческом начале.

Ю. Келдыш, отмечая в фортепианном изложении данной пьесы *«токкатную остроту и колкость»*, а также

«обнажённость механически- моторного начала», приходит к недвусмысленному выводу о том, что в этой музыке *«слышится трагический ужас и смятение перед чем-то грозным, неумолимо жестоким, надвигающимся на человека с роковой неотвратимостью. Нельзя не услышать здесь сходства с теми страшными образами бесчеловечной, злой силы в искусстве XX века, которые были порождены социальными катастрофами и войнами нашего времени».*

Сразу же стоит заметить: отнюдь не всё в реалиях нового столетия было чуждо Рахманинову. К примеру, ему явно импонировало ощущение стремительного движения. И только что отмеченный «негатив» Этюда-картины *a-moll ор. 39 № 6,* связанный с энергией «бешеного мотора», мог получать вполне конструктивное истолкование. Происходило это именно в сфере ***современного динамизма*** как качества в искусстве XX века, наиболее созвучного жизнеощущению композитора. Вновь можно напомнить о всегда проявлявшемся в его творчестве предшествующих десятилетий тяготении к образам активного действия и волевой устремлённости, в связи с чем он активно разрабатывал выразительность чеканных ритмов и «ударного» звукоизвлечения.

В 1910-е годы Рахманинов обнаружил к тому же *«склонность к обнажению и нагнетательной повторности простых метроритмических формул — явление, ставшее очень характерным для современной музыки, в частности для Стравинского, Прокофьева, Шостаковича»* (Д. Житомирский). Не случайно и в его пианистической манере всё чаще стали отмечать *«упругий звук, неиссякаемый запас ритмической энергии»*, а также *«мощный, точно стальной, острый удар»* (из газетных рецензий 1911 года).

В явных перекличках с «индустриальной эрой» находится повышенный динамизм ряда фортепианных пьес Рахманинова, в которых он часто прибегает к жёсткой токкатной манере изложения с сильными, резкими ритмическими акцентами и острым рисунком пассажей, а также с форсированной нонлегатной артикуляцией в духе беспедального пианизма. Если взять этюды-картины, то в этом отношении наиболее показательным среди них является самый первый по счёту — **Этюд-картина f-moll ор. 33 № 1.**

Эту пьесу можно считать образчиком воплощения урбанизированной энергии, которая своей импульсивно-наступательной ритмикой, собранностью и аскетизмом напоминает безотказно работающий механизм. Присутствуют здесь и признаки «новой деловитости»: сухо по тону, с холодком и отстранённостью, что поддержано угловатостью интонационного контура, рубленой артикуляцией и нонлегатным штрихом.

Изредка возникающие робкие наплывы лирической эмоции отбрасываются категорично и с нарочитой грубоватостью. Черты скептически-трезвого взгляда на вещи обнажаются в огротескованной музыке середины, предвосхищающей «Сарказмы» С. Прокофьева (отрывистые, колкие звучания остродиссонирующей аккордики с выделением большого септаккорда).

* * *

Отметив определённое сближение Рахманинова с новейшими течениями музыкального искусства 1910-х годов, всё-таки приходится признать, что на фоне их резко выраженного разворота и радикальной направленности, он оказался в арьергарде художественного процесса и вскоре был причислен к стану «традиционалистов». Это

объясняется тем, что в коренных чертах психологии и мироощущения Рахманинов, подобно тем, у кого была сходная жизненная и творческая судьба (к примеру, Н. Метнер в музыке и И. Бунин в литературе), навсегда остался сыном породившего его времени, то есть времени рубежа столетий и рубежа эпох. И в своей музыке он говорил прежде всего от имени своего поколения. Входя в новое историческое измерение, оно стремилось удержать свойственный себе комплекс позднеромантических состояний и умонастроений, враставший в иную, во многом чуждую эпоху, что требовало неизбежного внесения определённых корректив в своё миросозерцание.

В некотором роде именно положение «традиционалиста» позволило Рахманинову со всей отчётливостью воплотить коренную для того времени проблему разлома эпох, то есть драматического противостояния старого, уходящего и нового, нарождавшегося. Моделируя напряжённый диалог этих контрастных сущностей, композитор не ограничивался их сопоставлением (например, на уровне отдельно взятых фортепианных пьес из числа этюдов-картин и поздних прелюдий). Фиксировал он и ситуацию их непосредственного взаимодействия. Самый ранний опыт такого рода — оркестровая фантазия **«Утёс»** (1893).

В качестве эпиграфа ей предпосланы строки из известного стихотворения М. Лермонтова: *«Ночевала тучка золотая // На груди утёса-великана»*. Но в большей степени программным импульсом стал рассказ А. Чехова «На пути», где говорится о мимолётной встрече одинокого путника с девушкой, которая, как ему кажется, могла стать его судьбой. Но вспыхнувшая мечта о счастье так и осталась эфемерной грёзой. *«Долго стоял он как вкопанный и глядел на след, оставленный полозьями. Снежинки жадно садились на его волосы, бороду, плечи… Скоро*

след от полозьев исчез, и сам он, покрытый снегом, стал походить на белый ***утёс****, но глаза его всё ещё искали чего-то в облаках снега».*

Так или иначе, в перекрёстном воздействии обоих литературных источников возникла яркая музыкально-поэтическая метафора, столь важная для переломного времени. Она основана на сильнейшей поляризации двух образных сфер. С одной стороны, светлое, радужное, полётное – олицетворение легкокрылой юности, полной надежд и стремлений, с её нежным лиризмом и беззаботными утехами (определяющим тембровым знаком становится порхающие и воркующие рулады солирующей флейты в гирляндах красочных гармонических переливов). С другой стороны, сумрачно-угрюмое, тягостное, мучительное, избываемое, на кульминации доводимое до фатально-трагедийного и после тоскливых порывов за умчавшимся облачком мечты уходящее в коде в кромешную тьму прощания с жизнью.

«Старость» и «младость» — это и характерная для рубежа XX века антитеза, связанная с многократно отмечавшимся выше расслоением мироощущения, это и символическое отображение происходившей в то время смены поколений, но это и грозное пророчество судьбы людей «серебряного века», за «обманным светом» которого грядут бедствия и пепелища. Уже тогда, в один год с реквиемом Шестой симфонии Чайковского, молодой композитор предрекал зреющую катастрофу.

Воочию она разразилась в 1910-е годы. Прежде многим из представителей его поколения было свойственно страстное ожидание перемен, коренного обновления. Они часто провозглашали провозвестие иной жизни, призывая очистительную бурю. И вот, в самом начале 1910-х годов, грянул так ожидаемый, по уже приводившемуся выраже-

нию Анны Ахматовой, *«настоящий, некалендарный»* XX век. Пришедшая реальность оказалась для большинства слишком далёкой от тех надежд, которые связывались с её приходом.

Со всей очевидностью это обнаружилось в кровавом побоище Первой мировой войны, а позже, после двух революций 1917 года, в огненном смерче Гражданской войны. Именно столь открыто выраженная агрессивная сущность восходящей эпохи заставила отшатнуться от неё. Теперь, став очевидцами совершенно иной действительности и пережив чувство губительного потрясения, приходилось отказываться от иллюзий, ностальгически сожалеть о безвозвратно ушедшем, культивировать мужественно-стоическое приятие суровых испытаний. Если воспользоваться названием одного из исследований об А. Блоке, то была воистину *«Гроза над соловьиным садом»*.

* * *

Всё типичное для подобных умонастроений суммировала в себе кантата Рахманинова **«Колокола»** (1913), где в последовательном движении четырёх частей с исчерпывающей полнотой очерчена поэтапная траектория судьбы его поколения: от радужных упований, праздничных утех и «снов золотых» через явь экспансивного вторжения нового мира и через столкновение с буйствующей слепой стихией бунтов и пожарищ к погребальной тризне, которая воспринимается олицетворением давящего пресса тревог и горькой разуверенности, а также становится отпеванием безвозвратно уходящего «серебряного века».

То была ключевая проблема времени, и её высокохудожественное воплощение делает данное произведение центральным для Рахманинова на его выходе в XX столетие. Сказанное побуждает подробнее остановиться на анализе

этой партитуры, тем более что композитор чрезвычайно выделял её в своём творчестве. Обычно весьма критично относившийся ко всему выходившему из-под его пера, он сделал уже в начале 1930-х годов, то есть по прошествии целых двух десятилетий, редкое для себя признание: *«Это произведение, над которым я работал с величайшей страстью, я люблю более всех других».*

«Величайшую страсть» инспирировала маленькая поэма (точнее микроцикл из четырёх стихотворений) американского поэта-романтика Эдгара По «Колокольчики и колокола» в свободном переводе Константина Бальмонта (сам поэт справедливо охарактеризовал проделанную им работу как *«скорее подражание, чем перевод»*). Вслед за литературным первоисточником композитор назвал своё произведение поэмой для симфонического оркестра, хора и солистов. В соответствии с привычной жанровой рубрикацией будем в дальнейшем именовать её вокально-симфонической поэмой и ещё чаще кантатой.

Если довериться текстовой канве, избранной композитором, смысл кантаты «Колокола» нужно усматривать в воспроизведении извечного круга жизни: от её утра-юности до полуночи-погребения. Вслушиваясь в музыкальную ткань произведения, можно заключить, что это только внешний и самый общий слой художественной структуры, за которым обнаруживается конкретная и глубинная социально-психологическая проблематика, связанная с реалиями начала XX столетия. Именно этот, второй план и будет интересовать нас прежде всего.

Исходная ступень повествования — праздничные утехи, шумные и горячие до экстатичности. Как ни сдерживает себя композитор в использовании звуковых красок, их буйный напор оказывается созвучным нарядно-цветистой гамме «ярмарочной» живописи Б. Кустодиева и Ф. Маля-

вина. Дважды вспыхивает фейерверк открытого ликования: в момент вступления хора, когда «взрыв» его звучности (на субдоминанте и *ff* после доминанты оркестрового *pp*) воспринимается как сноп яркого света, и в начале коды (ц. 25) с её широким, свободным гимническим распевом на фоне многозвучного колокольного перезвона.

Через картину свадебного кортежа *(«Мчатся сани…»)* передаются те надежды и светлые упования, с которыми рахманиновское поколение когда-то выходило на арену жизни. Определяющим «обертоном» царящего здесь радостного возбуждения становятся радужные переливы бубенцов *(«Колокольчики* звонят, *// Серебристым лёгким звоном слух наш сладостно томят»).* Эти серебристые звоны «серебряного века» переданы сочетаниями тембров челесты, арфы и фортепиано.

Следующая ступень — «сны золотые», которые посещали и в I части (средний раздел и завершение коды: *«… волшебно наслажденье – наслажденье нежным сном»*), но в полной мере расцветают во II-й, создавая самый непосредственный эквивалент представлениям о поэтике «серебряного века». Убаюкивающие колыбельные ритмы, исключительная пластика и нестеснённость лирического мелоса, обволакивающее марево насыщенной линеарно-гармонической фактуры (нередко на «стоячей» педали тоники и тонической квинты) передают состояние завораживающего забытья в мечтаниях-грёзах, в блаженстве душевных услад, главный знак которого — чарующая, невыразимая нежность (это слово неоднократно фиксируется в тексте: *«… сколько нежного блаженства… безмятежность нежных снов, полных сказочных видений»*). Особая грань открывается в центральном разделе (своего рода ариозо сопрано *solo* с т. 3 ц. 43, его образность предвосхищается в эпизоде с т. 5 ц. 36) — поистине бо-

жественное откровение, миг высшей душевной благодати, прикосновение к дивной красоте.

При всём контрасте рассмотренных образов, они родственны между собой, что особенно ощущается позже, в сопоставлении с последующими частями. Сближает их дух гедонии — активно-деятельной в I части (бурлящая радость празднества), созерцательно-лирической во II–й (истома утончённой неги), но в любом случае сладостно-упоительной, пьянящей. Между прочим, совсем не случайно появление в каждой из этих частей редкого для жанровой системы Рахманинова вальсового движения, несколько чувственного в I части (в моменты перехода от основного метра *4/4* к размеру *3/4* — например, в ц. 13) и очень плавного, замедленного во II–й (ариозо сопрано). Кроме того, роднит две первые части их принадлежность молодой поре жизни, что прежде всего сказывается в восторженном приятии бытия (оттенок волшебства и радужно-звончатый, золотистый колорит).

* * *

Резкий перелом, который происходит во второй половине цикла (III–IV части), вовсе не является полной неожиданностью. Предчувствия и разного рода предостережения слышались неоднократно — смутные, завуалированные в I части и более отчётливые во II-й. Чаще всего они вкрадывались нотой заунывности, набегающей тенью, настораживающим оцепенением, тревожным трепетом души:

- середина I части и начальные эпизоды II-й — сдвиг в сумрачный регистр хоровых голосов, фиксация однотонной остинатной фигуры, хроматическое ниспадание тремолирующих струнных, томительное «качание» стонущей попевки и т.д.;

• но подчас эти предвещания вторгались и по-настоящему пугающими уколами-всплесками — гулкое биение набата валторн на фоне пронзительного звучания засурдиненных труб в эпизодах ц. 30 и т. 5 ц. 38.

Обращали на себя внимание и симптомы самоизбывания. Начинались они с ощущения быстротечности состояний, зафиксированных в первых двух частях: это только мгновенье жизни — зыбкое, ускользающее. Ещё более беспокоило другое: в центральном разделе II части за искуснейшей вязью инструментальных линий (с изощрённой хроматизацией и мерцанием гармонической светотени) чувствовалась до предела доведённая хрупкость, истончённость, ощущалось что-то от сладостного, почти ядовитого дурмана изнеженной изысканности (не случайны переклички с «ориентом» корсаковской Шемаханской царицы), чудился тлен стынущей красоты, окутанной дымкой неземной грусти («неживые» краски больших уменьшённых септаккордов и увеличенных созвучий).

В некотором роде происходящее в первой половине цикла разворачивалось как бы на дремлющем вулкане, а в III части происходит его извержение. Возможны и другие ассоциации: гроза, буря, бушующий водоворот, адская метель, но, пожалуй, самая близкая из них — сбивающий с ног *«дикий ветер»* (если воспользоваться названием стихотворения А. Блока примерно того же времени).

В любом случае это момент катастрофического перелома, когда на поверхность бытия вырывается буйствующая слепая стихия, неудержимо несущийся поток *(Presto!)*, в котором людское неразрывно сливается с природным (ввиду обилия звукоизобразительных имитаций). Стихийность обнаруживает себя в спонтанности формы (чистейшая процессуальность, свободное напластование множества эпизодов), в общей необузданности и

неуправляемости движения (резкие порывы, накаты и откаты звуковой массы, которая то взыгрывает, вскипает, то неожиданно опадает).

Нетрудно уловить демонический оттенок — в сквозной роли «дьявольского» тритона, в сочетании мелодической хроматизации с целотоновой вертикалью, в значимости низких духовых, включая тембр бас-кларнета (показателен эпизод ц. 61). Однако ещё примечательнее открыто «скифская» окраска. К её воспроизведению подталкивал и текст *(«воющий набат… диких звуков несогласье»)*, но ещё в большей степени характерная для первой половины 1910-х годов атмосфера русского художественного «скифства». Вот откуда огрублённо-угловатый рельеф, черты специфической обрядовости (с шёпотом, заговариваниями, заклинаниями), а также чисто фовистская лексика завываний и выкриков (симптоматично, что вся эта картина заканчивается на форсированном вскрикивании).

«Скифство» вылилось в целое направление музыки начала XX века. В том же 1913 году появился балет И. Стравинского «Весна священная» с его подзаголовком «Картины *языческой* Руси», несколько ранее — фортепианная пьеса Б. Бартока «*Allegro* ***barbaro***» («*Варварское* аллегро»), а несколько позднее — «*Скифская* сюита» Прокофьева. Три выделенные обозначения *(языческое, варварское, скифское)* в своём комплексе дают представление об одном из характернейших векторов художественных исканий этого времени. Известно, что сам Рахманинов после «Колоколов» вынашивал в середине 1910-х годов замысел балета «Скифы». И нелишне заметить, что ещё в опере «Алеко» воинственная мужская пляска предстала в отчётливо «скифских» очертаниях, а затем дух «дикости» напоминает о себе в песне Земфиры со свойственной ей позицией дерзкого вызова.

К слову, юный «скиф», как иногда именовали Прокофьева, в 1913 году после концерта, в котором исполнялись «Колокола», пометил в дневнике: *«III часть, "Набат", привела меня в полнейший восторг своей стихийностью и силой выражения. Я решил, что это лучшее, что написал Рахманинов»*. И резонно предположить воздействие этой музыки на образный строй прокофьевского *«халдейского заклинания»*, созданного на текст принадлежащей перу того же К. Бальмонта поэмы «Семеро их» (1918).

* * *

Возвращаясь к Рахманинову, выделим в рассматриваемой части центральный эпизод (ц. 77). Среди донельзя взбудораженного действа он кардинально отличается духом организованности и целеустремленности: «железная» токкатная пульсация с взрывчатым толчково-синкопированным ритмом при ведущей роли тяжёлых тембров низкой меди (мощный напор наступательной энергии) и монолит унисонных произнесений хора в суровых тонах дорийского наклонения (волевой, непререкаемый императив).

Наряду с упоминавшимся выше Этюдом-картиной *a-moll op. 39 № 6*, это в музыке Рахманинова ещё один бешено мчащийся «локомотив» взрывчатого динамизма урбанистической эпохи (на словах от лица огня: *«Я хочу выше мчаться, разгораться навстречу лунному лучу…»*).

В целом, музыка III части предстаёт олицетворением силы грозной, яростной, угрожающей и зловещей. Её экспансия несет с собой смуту бунтов, мятежей, разного рода неистовств, кровопролитий и глобальных бедствий. Кстати, текст вполне инспирировал к подобному восприятию: *«Эти звуки в дикой муке сказку ужасов твердят… Всё горит… Всюду пламя и кипенье…»*. Это одновременно и *«век-волкодав»* (О. Мандельштам), и явь обезумевшего мира.

Близко к концу части всё явственней становятся хаос и смятение человеческих толп, и в безумном столпотворении мира не раз прорываются стоны и стенания жертв происходящего *(«Нам нет спасенья… вопли скорби»)*.

После обрушившегося катаклизма, когда всё светлое, отрадное смято и снесено, финал закономерно выливается в реквием. Поэтическая канва перенасыщена погребальной символикой: *«Горькой скорби слышны звуки, горькой жизни кончен сон… Похоронный тяжкий звон, // Точно стон… Гулкий колокол рыдает, // Стонет в воздухе немом // И протяжно возвещает о покое гробовом»*.

Тем же настроением пронизана и музыка: титульное указание *Lento lugubre,* тяжёлый траурный шаг (бас переступает на остинатном обороте *t – секстаккорд VI*, в котором выделена стонущая интонация *VI–V*), и над ним простирается знаком опустошённости тоника без терции; в унывном распеве английского рожка есть что-то от тризны, отпевания; декламационный монолог баритона напоминает печальные осмысления у рокового порога; от всего веет мраком, безнадёжностью, изредка прорывается нестерпимо острая экспрессия боли (см. в ц. 105 щемяще-пронзительные задержания, идущие от горестного вопля-стенания).

Из дополняющих оттенков более всего приметны зловещие вторжения сигналов-колоколов — чрезвычайно экспансивных, леденящих душу, словно восклицающих: Страшись, человек! (выделены не только предельно жёстким звучанием засурдиненной меди с фортепиано, но и далёкими гармоническими сопоставлениями тоники с минорными трезвучиями *VI, низкой IV* и *низкой II* ступеней).

Тем не менее, было бы упрощением рассматривать финал только как похоронное шествие. Смысл последней

части шире: это и обобщённый образ гнетущего, безрадостного существования, тягостного жизненного пути, и давящий пресс тревог, страхов, сковывающих напряжений, и более всего — горечь разуверенности (с данной точки зрения в теме рожка очень важна завершающая квинтоль с обыгрыванием *низкой IV*, которая подчёркивает оттенок сожаления, надломленности).

* * *

Как видим, в сюжетно-драматургической траектории кантаты «Колокола» в известной мере претворена идея естественного цикла человеческой жизни с эволюцией от утех юности через испытания к завершающим раздумьям о бренности бытия. Однако намного важнее и конкретнее другое: судьба поколения, блистательно начавшего свой путь вместе с «серебряным веком», но в связи с кардинальными переменами, происшедшими в окружающей действительности на выходе в 1910-е годы, оказавшегося в стрессовой ситуации.

Ещё совсем недавно это поколение, ярким представителем которого был и сам Рахманинов, переживало пору подъёма, надежд, восторгов и упований, но вторглась мрачная, тяжёлая сила, идущая на разлом, забурлил страшный водоворот нового времени и приходится петь прощальную песнь не только себе, но и всей безвозвратно уходящей прежней эпохе.

С позиций мироощущения человека рубежа XX века этот перелом воспринимался как катастрофа, что породило в «Колоколах» особого рода разомкнутую концепцию, где движение идёт не *«от мрака к свету»* (классический образец — Пятая симфония Бетховена), а в обратном последовании, с постепенной драматизацией в развитии двух первых частей, с резким сдвигом настроенности в III-ей

и с констатацией крушения иллюзий в финале. Именно так, по «показаниям» музыки Рахманинова, его поколение входило в новое историческое измерение.

И приходится говорить о свойственном гению Рахманинова прогнозировании собственных идей. Отмеченная концепция «от света к мраку» имела своё предвосхищающее зерно в опусе, созданном ровно двадцать лет назад, — в Первой сюите для двух фортепиано (1893). Её смысловая траектория почти аналогична: от роскоши гедонистических услад в двух первых частях к тревожности и скорби двух последних, причём «Светлый праздник» (заголовок финала) выглядит весьма омрачённым.

Возвращаясь к «Колоколам», нужно признать, что столкновение с суровой жизненной реальностью герой произведения принимает мужественно, стоически. Обречённый на гнетущее существование среди чуждого, враждебного ему мира, он сознаёт необходимость адаптации к изменившимся условиям. Залогом возможности выхода из кризиса является кода-катарсис (ц. 121), озаряющая светом надежды, верой в продолжение жизни (противостояние коды основным разделам финала подчёркнуто тем, что она представляет собой мажорный вариант его начальной темы).

Рассмотренная идея разработана композитором с подлинно концепционной глубиной, диалектично и чрезвычайно целенаправленно, её воплощению подчинены все компоненты стиля и драматургии, включая интенсивнейшую симфонизацию. И если предваряющий эскиз данной художественной концепции, каким можно считать оркестровую фантазию «Утёс» (написана опять-таки ровно два десятилетия назад), всецело пребывал в рамках позднеклассической стилистики, то в «Колоколах», когда надвигавшийся разлом эпох становился со-

вершенно очевидным фактом, данная ситуация воплощена на основе чёткого стилевого размежевания.

С уходящим столетием прочнее всего соприкасается II часть — это продолжение того рода возвышенно-одухотворённой лирики, которая возникла на рубеже XX века и связывалась с «золотым закатом» былого (у самого Рахманинова она представлена в романсах типа «Здесь хорошо», в медленных частях Второго фортепианного концерта и Второй симфонии). Наиболее острые прорывы современности происходят в III части в вариантах скифской стихии (основные разделы) и импульсивно-динамичной урбанистической энергии (центральный эпизод), а также в «преследующих» последнюю часть многократных вторжениях пронзительно-экспансивных звучаний засурдиненной меди, которые останутся для композитора зловещей приметой новой эпохи вплоть до его последнего произведения («Симфонические танцы», 1940).

В целом стилистика «Колоколов» является переходной — она как бы балансирует между прежним и идущим ему на смену, причём чаще всего практически невозможно отчленить одно от другого. Скажем, в финале неразрывно сплетены элегический траур прощания, который в известной мере может соотноситься с уходящим, и свойственная современному жизнеощущению сдержанность, объективная отстранённость тона с опорой на новый тип декламационного интонирования (кстати, здесь, как и в I части, предвосхищается вокально-хоровая манера Г. Свиридова).

* * *

Говоря о том, как «работает» на идею драматургия, выделим прежде то, что находится на самой поверхности и совершенно определённо запрограммировано в литературном первоисточнике. Речь идёт о колоколах как лейтжанре и лейттембре произведения.

Как известно, колокольность занимала в творчестве Рахманинова место важное, как ни у кого из других композиторов, и свою предельную концентрацию она получила именно здесь. Этим была максимально подчёркнута отечественная традиция восприятия колокола как символического спутника человеческой жизни, в данном случае эволюционирующего от радужной звончатости в I части (в точном соответствии тексту — *«серебристым лёгким звоном»*) к погребальному звучанию в финале *(«Звук железный возвещает о печали похорон»)*.

Наиболее активная роль принадлежит колокольному лейтмотиву (впервые т. 3 ц. 4): широко участвуя в образных трансформациях (см. его лирические метаморфозы во II части), он в основном берёт на себя функции вторжения и развёртывания зловеще-негативной сферы. Поэтому не случайно в его интонационном контуре есть сходство с *Dies irae* (наибольшее сближение в ц. 64, а затем в финале).

Другим лейтжанром становится колыбельная — в различных оттенках она представлена на протяжении всего произведения (её отголоски есть даже в III части), в последний раз появляясь в репризе финала в тягостно-стонущем обличье.

Следует оценить и глубоко осмысленное распределение вокально-хоровых ресурсов: в первых двух частях — светлые, воздушные тембры тенора и сопрано, в III-й — только хор (внеличная «масссовка»), а в финале повествование ведёт сурово-затемнённый тембр баритона.

Что касается симфонизации, то, не останавливаясь на таких формальных её признаках, как расширенный тройной состав оркестра или уподобление четырёхчастному симфоническому циклу с медленной лирической частью и скерцо, отметим следующее. Говоря о попавшем ему в руки бальмонтовском переводе поэмы Э. По, Рахманинов

писал: *«Я прочитал поэму и тотчас же решил написать на неё симфонию в четырёх частях»*. И можно напомнить авторское обозначение жанра — *поэма для* ***симфонического оркестра****, хора и солистов*, где первым назван оркестр.

Именно благодаря использованию принципов симфонизма поднятая композитором проблематика получила глубоко диалектичное претворение. Способствуют этому отмеченные выше лейтсистема и сквозное развитие идеи, зримые и незримые перекрёстные тематические связи, подспудное прорастание того, что впоследствии выходит на поверхность и становится доминирующим. Вот две из массы примечательных деталей: «утишающая» кода I части отдалённо подготавливает коду финала; английский рожок «неслышно» дублирует хоровую мелодию колыбельной в первом, ещё совсем невнятном предостережении (середина I части) и на него же возложена роль «могильщика» в финале.

Оркестр не только является фундаментом композиции, но и выступает в функции «режиссёра» в отношении вокально-хоровых партий, подчиняя их логике симфонического развития, и потому вокальная кантилена строится не по законам строфики, а на основе свободного, текучего изложения инструментального типа, так что в сущности перед нами не кантата, а вокально-оркестровая симфония (и повторим — собственно, как симфония она и была задумана автором).

Схематически смысловой сублимат проделанного анализа можно обозначить в трёх «формулах»:

- дух молодости и упоительной гедонии как исходная ступень эволюции поколения рубежа XX века;
- тревожные предчувствия и происходящее затем вторжение разрушительной стихии, приводящее к завершающему реквиему;

• восприятие исторического перелома начала XX века как жизненной катастрофы и осознание необходимости адаптации к переменам.

Такой в осмыслении Рахманинова видится драма поколения рубежа XX века в его столкновении с реальностью нового времени — драма поколения, оказавшегося на переломном этапе истории лицом к лицу с грозовым натиском восходящей эпохи и ощутившего колоссальную конфликтность, которую принесло новое время. Эту драму композитору удалось передать во всей масштабности и глубине.

Очень симптоматично, что год создания рахманиновской кантаты (1913, как раз накануне кровавых баталий Первой мировой войны) совпал со временем завершения «Весны священной» И. Стравинского, которая на многие десятилетия стала катехизисом авангардных норм современной музыки и со всей отчётливостью обозначила крушение былых канонов художественного мышления и устоев традиционного мировосприятия вообще. Именно эту ситуацию раскрыл и Рахманинов в поэме «Колокола». Раскрыл очень по-своему, с позиций поколения, пришедшего в XX век из века минувшего.

* * *

Как можно было понять, в произведениях Рахманинова 1910-х годов отразился сложный спектр оттенков взаимоотношений его поколения с быстро набиравшей силу восходившей эпохой: от «сотрудничества» с ней до отчётливо выраженного её неприятия. Во втором случае отрицательная реакция на радикализм и крайности «модерна», на его деформирующие и разрушительные проявления, на его нередко дегуманизирующую направленность породила феномен *духовной оппозиции*.

В эти годы слома прежнего жизненного уклада композитор стремился противопоставить экспансивному натиску современности мужественно-стоическое восприятие происходящего и этос высшего нравственного закона, опирающегося на религиозные устои. В опосредованных или прямых связях с отечественными традициями культового искусства он выдвигает в вокальном творчестве особый жанр «духовной проповеди», а в хоровой сфере создаёт два монументальных памятника музыкального православия — «Литургию» и «Всенощную».

Прежде чем обратиться непосредственно к жанру *«духовной проповеди»*, отметим примыкающую к нему большую группу романсов, обращённых к теме искусства: «Муза», «Музыка», «Я не пророк», «Арион», «Ты знал его» и др. В некотором роде это романсы-воззвания, в том числе имеющие целью возвеличить творцов искусства.

Часто выдержанные в характере сурово-гимнической проповеди, названные романсы наделены такими атрибутами, как громогласность пафосных утверждений, основанных на фанфарно-кличевых оборотах, и суровость императивных речений возвышенно-архаизированной окраски, что поддержано чрезвычайно насыщенной аккордовой фактурой с максимальным охватом регистров инструмента, многооктавными унисонами с гневными ораторскими тиратами рояля и тяготением к натурально-ладовой гармонии.

Переходя теперь к образцам собственно «духовной проповеди», приходится вновь отметить характерную для творческого метода Рахманинова особенность: расцвету данного жанра, который приходится на первую половину 1910-х годов, предшествовали некоторые более ранние романсы. Исходным зерном можно считать **«У врат обители святой»** (1890) на стихи М. Лермонтова, где с болью говорится о способности людей к низким поступкам *(«Куска*

лишь хлеба он просил, // И взор являл живую муку. // И кто-то камень положил // В его протянутую руку»).

Непосредственным «предыктом» к рассматриваемой серии послужил романс **«Христос воскрес!»** (1906), в котором стилистика ещё исходила из байронической традиции XIX века, но черты высокого и гневного пафоса предвосхищались в полной мере.

Когда б Он был меж нас и видел,
Чего достиг наш славный век.
Как брата брат возненавидел,
Как опозорен человек.
И если б здесь в блестящем храме
«Христос воскрес» Он услыхал.
Какими б горькими слезами
Перед толпой Он зарыдал!

Подчёркивая выразительной речитацией обличительный текст Д. Мережковского, композитор с болью и негодованием вещает о скверне мира, однако при всём внутреннем накале высказывания сохраняя сдержанно-величавый, строгий тон (особенно характерен аскетичный мотив фортепиано с сурово-архаической краской *t – d – t*).

Развивая подобную настроенность и стилистику в отдельных вокальных сочинениях первой половины 1910-х годов, Рахманинов создаёт поистине уникальную страницу музыкально-художественной летописи. Ничего подобного в отечественном искусстве до этого не наблюдалось, а в последующей его эволюции можно указать единственный прямой отголосок такого стиля в вокальном монологе Г. Свиридова «Голос из хора» (1963). Причём, речь идёт не только об особом своеобразии, но и о большой впечатляющей силе, так как среди поздних вокальных опусов композитора с рассматриваемыми примерами по выразительности может соперничать, пожалуй, только «Вокализ».

* * *

Уникальность состоит в том, что средствами камерной фактуры (голос и фортепиано) здесь воссоздан подлинно эпический строй. В данном отношении очень важен следующий факт: исполнение этой музыки явно предполагает тембр баса. Не случайно «Оброчник» и «Воскрешение Лазаря» (оба 1912) посвящены Ф. Шаляпину, в чём-то ориентируя на особенности его певческой манеры. В низкие, глубокие регистры сдвинута и фортепианная фактура, для которой характерны мощные мазки — либо тяжёлые аккордовые глыбы («Воскрешение Лазаря»), либо трёхоктавные унисоны («Оброчник»).

В целом, и вокальная линия, и фортепианная партия отличаются особой весомостью интонирования, фресковым рельефом. Этому отвечают неспешные темпы *(Crave, Pesante maestoso, Довольно медленно)*, что в «Воскрешении Лазаря» дополнительно подчёркнуто хоральными «столбами» широко протянутых длительностей. Так, в сугубо ораториальных контурах передаётся нечто величественное, по силе своей необычайное.

Совершенно неожиданным для привычных представлений о манере Рахманинова оказывается активнейшее претворение публицистического начала. Формально по жанру своему каждый из рассматриваемых опусов представляет собой вокальный монолог. По сути же это речь-проповедь, обращение, воззвание. Направленностью вовне определяется общий характер ораторских возглашений с соответствующей ролью декламационной стихии, которая наиболее прямое выражение получает в монологе **«Из Евангелия от Иоанна»** (1915).

Здесь господствует открытая речитация без какого-либо выхода к мелодическому распеву, совершенно свободное изложение — без кадансирования и по суще-

ству во внетональной среде, поскольку интонирование пронизано интенсивной хроматизацией, так что единственный раз в практике своих вокальных сочинений композитор не выставляет ключевых знаков, и если какой-то точкой опоры может считаться трезвучие *A-dur*, то даже оно предстаёт только в виде секстаккорда.

Многообразно заявляет о себе ярко выраженная ораторская патетика: в общей приподнятости речений, в громогласной динамике (господство *f* и *ff*), в маркатированном интонировании с обилием акцентов, в чрезвычайно активном и волевом настрое, переданном через фанфарные ходы с опорной ролью кварт и через пунктирные ритмы различных видов.

Так складывается стиль воинствующей проповеди — величественной и одновременно страстной, публицистически заострённой. На что же она нацелена?

В самом первом приближении — на то, чтобы оповестить о неблагополучии в существовании человеческого духа. Отсюда сумрачный характер и скорбный оттенок, подчас предрасполагающий почти к трагическому тону, драматический накал и высокое напряжение, что, в частности, подчёркнуто введением полифункциональных гармоний (например, в «Воскрешении Лазаря» перед инструментальным заключением на органный пункт тонического квинтквартаккорда накладываются трезвучия VII-й, а затем VI ступени) и действием непрерывного, подлинно симфонического тока развития в фортепианной партии (она выдвигается на передний план не только в прелюдиях и постлюдиях, но и в ряде микроинтерлюдий, когда голос паузирует либо держит протянутую ноту).

С болью и горечью проставляя «знак беды» (воспользуемся названием одной из повестей В. Быкова), музыка устремляется дальше, высвечивая позицию неприятия и

противления. Осуждается человеческое неразумие, тщета, измельчание, попрание святынь. Отсюда открытый пафос возмущения и обличения, ярко выраженный аффект гнева (в монологе «Из Евангелия от Иоанна» это обострено резкими и бурными тиратами фортепиано). Таким образом, проповедь в немалой степени превращается в отповедь.

Над всем происходящим здесь возвышается идея могучего, непреклонного духа, программа которого хорошо выражена в тексте из «Оброчника»: *«Пускай на пенье мне ответят воем звери – // С святыней над челом и песнью на устах // С трудом, но я дойду до вожделенной двери»* (А. Фет). Нелишне напомнить, что этимология слова *оброчник* восходит к глубокой старине и связана с понятиями *избранный, призванный* и в этих оттенках со словом *обречённый* (в значении — «обречён» на высокие помыслы и деяния).

Настойчиво утверждается этика стоицизма — прежде всего через исключительную суровость тона (главенство натурального минора с часто употребляемым последованием *t – d*, широкое использование фригийских оборотов, тяжело ниспадающие гармонии). Более того, можно говорить об устремлении к аскезе, что проявляет себя в краткости высказывания, в скупости средств («каждое слово на вес золота») и в графичности фактуры (тяготение к октавным унисонам и созвучиям без терции).

* * *

Стоицизм, аскеза выступают как высшее выражение нравственного императива. Истовость и духовный максимализм являют себя в речениях категоричных, безбоязненных, как бы рубящих наотмашь. Естественней всего улавливается в них патетика суровых пророчеств, взываний к разуму, стремление возвысить голос за священное, отряхнуть стопы

от скверны и праха, утвердить прочные устои в мире, потерявшем точку опоры. Словно воскрешается вещий, яростный лик старца Аввакума и звучит «Откровение от Иоанна» (если перефразировать заголовок одного из анализируемых монологов).

Рассмотренный эпос могучей нравственной тверди и столь сублимированная духовность, поднимающая над тщетой и суетой земной, уже сами по себе подводят к соприкосновению с надвременны́ми категориями. Эту тенденцию подкрепляет стилевой конгломерат, в котором «эффект вечности» основан на смыкании хронологически удалённых друг от друга пластов: с одной стороны, устремлённого в XX век, с другой — уводящего в глубь времён.

К воспроизведению колорита седой старины настоятельно предрасполагали избранные тексты, насыщенные высокими архаизмами и библейской лексикой *(«Хоругвь священную подъяв…», «Слово силы во время оно Ты сказал…», «Кто душу свою положит за други своя…»* и т.д.), что сильнейшую концентрацию получает в монологе «Из Евангелия от Иоанна», где использован стих 13 из главы XV древнего источника.

В последнем из названных образцов грандиозный смысловой посыл умещается в структурных рамках невероятно краткого фрагмента, который представляет собой просто фразу-восклицание, несколько расширенную за счёт трёхтакта вступления и четырёхтакта заключения фортепиано. Поражает смелость композитора, посягнувшего на традицию вокальных форм, чем вносится ещё один штрих в общую палитру уникальности рассматриваемой серии.

Музыкальным аналогом отмеченного словесного материала композитор избирает стилистику Барокко, представленную преимущественно в виде пассакальной

выразительности. Возрождается она в величавой поступи сурово-драматических шествий, порой в сплошной опоре на пунктирный ритм, как в «Оброчнике», где с точки зрения стилевой реконструкции характерна даже нотная графика, а также прямое изображение удаляющейся процессии (в фортепианной постлюдии).

Показательна идущая от итальянских *Concerti grossi* кореллиевского образца размытость композиционных граней, непрерывность движения, преодолевающего кадансовые членения, и в параллель к этому — склонность к модальной гармонии (текучесть и скольжение аккордики, свободные последования типа *t – s – III – II* низкая *– t)*. Немало почерпнуто и из арсенала барочной патетики: выразительность больших септаккордов и отклонений в субдоминанту в миноре, система соответствующих риторических фигур (многозвучные форшлаги, бурные тираты, кадансовые трели).

Барочное в данном случае выполняет по крайней мере две семантические функции. С одной стороны, оно как бы осеняет актуальную проблематику начала XX века знамением, идущим из глубины веков. С другой — служит олицетворением высокого, глубоко духовного, нетленного. В отношении второй из названных функций следует заметить, что этим Рахманинов предугадывал ту роль данного стилевого пласта, которая в полной мере будет осознана и вовлечена в обиход отечественного музыкального искусства значительно позднее, примерно с 1960-х годов.

* * *

В ряду рахманиновских произведений, составивших массив духовной оппозиции, особое место заняли два сакральных монумента — «Литургия» и «Всенощная». Совершенно особое место они заняли и в том художе-

ственном направлении конца XIX – начала XX века, которое обычно обозначают как *ренессанс русской духовной музыки.*

Как и известно, ренессанс этот базировался на целом ряде факторов: расцвет хорового исполнительства и создание новых исполнительских коллективов (прежде всего Синодального хора), появление крупных исследователей старинной традиции и большой плеяды композиторов, сложившейся вокруг С.В. Смоленского, который был директором Синодального училища церковного пения. Среди этих композиторов, помимо Сергея Рахманинова — Александр Гречанинов, Михаил Ипполитов-Иванов, Виктор Калинников (брат Василия Калиникова), Александр Кастальский, Александр Архангельский, Павел Чесноков, Константин Шведов и ряд других.

Важнейшей составляющей рассматриваемого движения было обращение к хоровому пению *a cappella*. Причём смысл заключался и в том, чтобы культивировать теплоту, живое дыхание человеческого голоса, тем самым как бы воздвигая заслон надвигающимся симптомам разобщённости и отчуждения (хоровое пение олицетворяло чувство людской общности, спаянности, единения). Установка эта чаще всего была достаточно осознанной.

Например, изучение эпистолярия Рахманинова позволяет исследователям утверждать: задача, которую ставил перед собой композитор в культовых сочинениях, заключалась в том, чтобы *«дать новую жизнь истинно национальным, традиционным хоровым жанрам русской духовной музыки и противопоставить их бездуховности и дисгармонии нарождавшегося модернизма»* (А. Тевосян).

П. Чайковский, окидывая критическим взглядом картину русской духовной музыки XIX столетия, пророчески восклицал: *«Нужен мессия, который одним ударом*

уничтожил бы всё старое и пошёл бы по новому пути, а новый путь заключается в возвращении к седой старине». Тех, кто искал новые пути в этой сфере, было много, но истинным «мессией» стал Рахманинов.

Как всегда у него, созданию названных выше шедевров предшествовал своего рода «предъём» — концерт для хора **«В молитвах неусыпающую Богородицу»** (1893). Написанный на старославянский церковный текст, он уже содержал немало стилистически созвучного им, прикасаясь к бездонным глубинам русского духа. И подобно тому, что часто можно было слышать в других сочинениях 20-летнего композитора (Фортепианное трио № 1, оркестровая фантазия «Утёс»), в этом произведении прежде всего обращает на себя внимание скорбно-трагическое звучание, через которое на кульминациях акцентируются образы страдания и самопожертвования.

В **«Литургии святого Иоанна Златоуста»** (1910) находим законченное выражение принципов русской церковной музыки начала XX столетия, устремлённой к воплощению представлений о вечном. Во главу угла ставится духовность, понимаемая как вознесение душ к «горним высям». Из интонационно-образной ткани исключаются жанрово-бытовые черты и всё излишне «материальное», что достигается устремлением звукового потока вверх, снятием чёткого кадансирования, модальной текучестью, исключительно плавным и гибким голосоведением, как бы размывающим рельеф.

Строго, сосредоточенно повествуется о надсуетном в жизни. Чаще всего это глубокое погружение во внутренний мир, в сокровенные думы о высоком и непреходящем, отвергающее тлен сиюминутной «пены дней» — отсюда господство тихой, прозрачной звучности, которая только изредка вздымается и становится более плотной в минуты

воодушевлённого благодарения судьбе (славильные обороты, ликующие восклицания).

Такое причастие естественно предполагает благостную отрешённость человеческого духа, склоняющегося перед извечным, нетленным. Поэтому речения молящихся произносятся с чрезвычайной бережностью, они воспринимаются как прикосновение к святыне. Возвышенное целомудрие становится особенно ощутимым в те моменты, когда соборное действо, осуществляемое людьми, осеняет «крест ангела». Подобное происходит, например, в части «Тебе поём», когда *solo* сопрано как бы парит над тихо вокализирующим хором (пение закрытым ртом). Этот тип фактурного изложения создаёт иллюзию таинства, творимого под сводами храма, и чистота помыслов человеческих выступает тогда в неразрывном сопряжении с высшей, сакральной красотой.

Особенностью рахманиновской «Литургии» является то, что в ней господствуют чисто молитвенные приношения, теснейшим образом связанные с вековыми традициями православного культа и с функциональной точки зрения непосредственно предназначенные для отправления богослужебного обряда (в частности находим здесь прямое воспроизведение священнической псалмодии — фрагменты солирующих баса и тенора).

Ещё одна, уже чисто смысловая особенность состоит в том, что, наряду с проповедью кротости и смирения, здесь временами звучат громкие молитвы о спасении. Они вызывают почти зримую ассоциацию: храм русской жизни накануне нашествия нечестия — легендарный Великий Китеж перед погружением в воды и мглу XX века.

* * *

«Всенощное бдение» (1915), внешне представляя собой второй по счёту грандиозный православный риту-

ал, внутренне, по сути, обращено к самой актуальной для начала XX столетия проблеме — стержневой здесь оказывается мысль о кризисе идеалов уходящего прошлого и властном вторжении новой действительности. Чтобы быть доказательным, позволим себе (как и в случае с «Колоколами») ещё один достаточно подробный анализ. Но исходным аргументом в пользу отмеченной идеи пусть послужит тот факт, что это произведение никогда не допускалось к отправлению церковного обряда.

Примерно половина из общего числа частей «Всенощной» связана с воплощением образов идеального, устремлённых к категориям надсуетного и надвременно́го. Святыни духа связываются с вознесением к нетленному и неисходному, с благостной отрешённостью человека, смирившего страсти и желания, отринувшего прах земной. Это сокровенный глас души людской, царство высоких помыслов, потому главенствующие состояния — раздумье-исповедь, дума-рассуждение, мысленное припадание к алтарю боготворящей материи.

Эквивалентом сосредоточенно-углублённой и вместе с тем просветлённой настроенности становится молитвенность, характер которой точно обозначен в названии одной из лучших частей такого рода — «Свете тихий». И действительно, господствует медлительная плавность движения и тихая звучность, которая только изредка вздымается для негромкого славления или сдержанно-торжественного утверждения. Созданию ощущения исконно-вечного служит архаическая интонационность религиозно-ритуального типа — мелодика знаменного распева в различных его хронологических корнях, в том числе и в его эволюции к духовному стиху (см. №№ 6, 7), а также в фактурной имитации «ангельского пения».

От православной молитвенности идёт особый строй натурально-ладовой гармонии с характерными для неё

своеобразием (так, в № 1 взаимодействуют *С ионийский* и *А доминантовый*) и «плавающей» тоникальностью, то есть с частыми смещениями тонического устоя, с его подменами, каждая из которых в равной степени претендует на автономию (допустим, в № 2 в такой роли одинаково могут выступать *С*, а и *F*). От тех же истоков идёт и свободная «стопа» метрического изложения — размер чаще всего не проставляется, он строится в зависимости от речевой строки. К примеру, № 1 делится на 6 тактов, состоящих последовательно из 2, 4, 28, 40, 48, 34 четвертей, а в № 3 членение по счёту четвертей таково: 24, 18, 30, 18, 33, 18, 26, 18, 23, 18, 34, 18, 16, 14, 23, 24, 25.

Добавив к этому особую гибкость и пластику вокально-хорового интонирования, нестеснённый волновой тип развёртывания мелодического потока, мы получим представление о всепроникающей модальности в широком смысле слова. Возникающий на её основе скользяще-перетекающий, а потому несколько размытый и неопределённый звуковой рельеф по-своему служит отстранению от очертаний конкретно-реального и порой приближает к впечатлению зыбкого колыхания небесных сфер.

* * *

Другая половина из общего числа частей «Всенощной», напротив, тяготеет к более реальному и конкретному наполнению. Внешне происходит это в рамках той же культовой основы, подвергаемой однако внутреннему преобразованию различной степени интенсивности. Смысл преобразования состоит в насыщении всякого рода жанровыми приметами, в придании звучанию большей чёткости и материальности, а также в выдвижении действенного начала, то есть в повороте к более земному и даже отчётливо мирскому. Отметим основные проявления этой образной сферы.

Прежде всего следует указать на возникающие качественные различия внутри самой молитвенности: на смену молитвенности возвышенной, в чём-то рафинированной, приходит молитвенность более ординарная, повседневная, что и означает в прямом смысле *обиход, обиходное* (со всей отчётливостью в части «Шестопсалмие»).

Точно так же от благостных вознесений начальных номеров отличается мечтательное упоение предпоследней части («Воскрес из гроба»). Казалось бы, тот же возвышенно-духовный строй, такое же парение над земным. Однако исходит оно от реально чувствующего человеческого существа, только пребывающего как бы в забытьи «снов золотых», грезящего о сладостном блаженстве — вот почему при всей высокой одухотворённости это состояние гедонии. Отсюда «откровенная» красота музыки, передающей характер любования, наслаждения.

Мелодия знаменного распева (в партии сопрано), несколько аморфная и расплывчатая — здесь не более чем *cantus firmus*, и всё существенное по части выразительности сосредоточено в остальных голосах, которые плетут в тонкой, кружевной вязи привольную песнь о чуде бытия. И в этой вязи, пусть неявно, но слышна чувственная нота — в сочности гармоний доминантсепт- и нонаккордов, а также септаккорда II ступени, в истоме задержаний и эллиптических последований.

Сказанное о проникновении чувственного начала отнюдь не оговорка: так, в основной попевке альтов из № 7, близкой к лирической песенности, благодаря настойчивым остинатным проведениям слышится манящий зов, ощутима притягательная сила женственности.

Основное русло «материализации» духовного связано во «Всенощной» с включением бытовых реалий. Так, часть «Ныне отпущаеши» решена в духе народной колыбельной, причём в прямых соприкосновениях с подобными

образами у М. Мусоргского (мерное раскачивание оборота I–VII в натуральном миноре в вариантной гармонизации). Но, как свойственно это любому эпизоду данного произведения, за конкретной зарисовкой встаёт нечто большее. Вот и здесь от унывной колыбельной композитор поднимается к просветлённо-печальному сказу о нелёгком жизненном пути, отмечая столь присущее народному характеру чувство натруженности (подчёркивается введением фригийских понижений).

Довольно широко представлены праздничные картины, где мирское начало проступает вполне отчётливо. Есть такое в грубовато-шумной звоннице финала. Очень смело, словно экспериментируя, выстраивает Рахманинов кульминацию № 7. Подходы к ней начинаются с т. 6, когда появляется звучный, красочный секундаккорд II ступени, который в т. 7 сменяется сочным до терпкости септаккордом I-й (в мажоре). С т. 10 начинают складываться многоярусные наслоения: на педаль тоники накладываются в разных регистрах трезвучия VI и IV ступеней и, наконец, вырастает основной полифункциональный комплекс — совмещение тонического и доминантового квинтовых созвучий в басах плюс септаккорд II ступени верхних голосов.

Этот гармонический комплекс интенсивно колорируется в нарастании от *ppp* до *f*, причём на пике кульминации (остановка на последнем аккорде) очень важна напряжённо-звонная вибрация рядом расположенных трёх больших секунд. Можно пытаться услышать в этом некое божественное озарение, но суть столь декоративного многогласия и пышного расцвечивания скорее сугубо мирская, связанная с претворением в звуках пиршества жизни.

Пожалуй, самое неожиданное с точки зрения трактовки жанра духовной оратории происходит в следующей части («Хвалите имя Господне»), где священное славление

превращается в «скоромное» народное гулянье. Композитор не ограничивается использованием ритма медленной плясовой, он находит возможным ввести элементы частушечного жанризма. Все приметы налицо: три проведения темы звучат как три куплета, узкий диапазон речевого интонирования, причём во втором проведении появляется откровенная скороговорка (репетиционное движение восьмых), характерно частушечные кадансирующие обороты, задорно-игровые синкопы, а во втором и третьем куплетах включение «занозистой» фигуры с остро акцентированными синкопами.

Нетрудно представить, что имел в виду автор, проставляя ремарку: *«Ярко, с твёрдым, бодрым ритмом».* В данном жанрово-интонационном контексте важным фактором становится характер звуковой артикуляции: основной напев ведут низкие хоровые голоса (басы и альты) в октаву, выделяя его динамикой *f* на гармоническом фоне теноров и сопрано *p*. И это звучит не просто открыто, грубовато, но и гортанно, зычно, чем акцентируется сочная жанровая плоть.

Кстати, сам композитор в следующем номере употребляет слово зычно (см. партию альтов). Обозначение это с полным основанием можно отнести к некоторым другим частям — например, к X-й («Воскресение Христово видевше»). Здесь «неотёсанное» мужицкое возглашение имеет иное назначение. Басы и тенора глаголят октавным унисоном звучно, громко, безбоязненно. Не смиренное благочиние и покорность, а настойчивые вопрошания и отчётливо выраженная требовательность. И вновь имеет смысл привести авторские ремарки: *«Сильно. Решительно. Акцентируя все ноты»*, а позже — *«С возможной силой и твёрдостью»*. Именно такой и выступает здесь людская масса — тяжёлой, грозной, насупленной.

Отсюда рукой подать до активного действия, которое с наибольшей отчётливостью выявлено в основном тематизме части «Благословен еси Господи». Действенность как таковая более всего базируется на динамичнейшей формуле «толчкового» ритма, представленного в разнообразных вариантах. Вот здесь, особенно в заключительном разделе *(Первоначальный темп)*, композитор единственный раз прибегает к использованию элементов собственного стиля, конкретно — стиля рахманиновской героики: острые синкопированные рисунки, упруго звучащие фигуры с дроблением четверти на две шестнадцатые и восьмую, решительно «вколачиваемые» кадансы с участием напряжённейшей краски большого минорного нонаккорда (см. на словах *«Свят, Свят, Свят, еси Господи»*).

Интонационный контур и общее настроение решимости, боевой наступательности с сумрачно-суровым оттенком (характерны тонические и доминантовые созвучия без терции) идут скорее от раскольничьих песнопений, нежели от канонического обихода. Всё это вместе взятое придаёт звучанию явственно современную окраску — недаром именно такой тип драматической речитации будет подхвачен в эпизодах культовой окрашенности в рок-опере А. Рыбникова «“Юнона” и “Авось”» (особенно ярко в инструментально-хоровом фоне последнего монолога Резанова).

* * *

Взаимодействие рассмотренных сфер сакрального и мирского идёт во «Всенощной» по линии постепенного, но неуклонного оттеснения первого вторым. Исходная ступень (начальные четыре номера) — проповедь вечного, идеально-отрешённого, для которой композитор отбирает в фонде культовой интонационности всё самое внебытовое, возносящее к высотам духа. Но и здесь (например, в III ча-

сти) исподволь вкрадываются элементы более обыденного молитвенного распева, а на кульминации прослушивается требовательная нота.

С V части начинается внедрение жанровых примет (колыбельная) — пока что мягкое, в гармоничном сопряжении с возвышенным. В VII части возникает уже явное расслоение духовного и мирского, причём с любопытным психологическим эффектом: наплыв женственно-чувственных и пышно-декоративных образов прерывает многозначительная генеральная пауза — человек как бы отшатывается от дразнящих соблазнов, погружаясь в истовую хоральность (кода).

VIII часть становится моментом коренного перелома. Отмечавшийся выше зычный мужицкий глас приносит с собой настолько сильный контраст, что можно говорить о его противостоянии к исходному духу святости. В следующей части происходит непосредственное противоборство двух начал. Смысл этой драматической сцены состоит в троекратном сопоставлении действенно-динамичного тематизма (темповое указание *«Довольно скоро»*) и образов идеального *(«Медленно и певуче»),* которые пытаются отстоять себя, но сметаются мощным натиском воинствующей реальности в широко развёрнутом заключительном разделе *(«Первоначальный темп»).*

При этом симптоматичен следующий факт: казалось бы, совершенно немотивированно с точки зрения рационального использования исполнительских ресурсов, но именно после IX части (то есть почти с середины композиции, насчитывающей 15 номеров) отпадает надобность в солистах — теноре и меццо-сопрано. Объяснение видится в том, что их тембры олицетворяли собой благостные голоса архангелов (характерна одна из реплик тенора: *«Ангел же к ним реча, глаголя…»*), а с утверждением мирского начала всё заполоняет хоровая масса.

Завершающая «атака» на благочиние обрушивается в XII части, где вводится едва ли не весь комплекс характерных для данного произведения «натурализаций»:

- обиходная молитва, в которой не возносятся над земным, а просят и требуют что-либо весьма конкретное;
- духовный стих, преображаемый то в женское голошение, то в колыхание колыбельной;
- отголоски игрового хоровода с притоптыванием и соответствующим переосмыслением средств антифонного пения;
- тихие зовы-заклинания манящей женственности (ср. остинатные фразы партии альтов в эпизоде с т. 25 с отмечавшимся выше аналогичным материалом «Шестопсалмие»);
- наконец, динамичнейшая речитация-скороговорка с чётким, напористым ритмом, звучащая требовательно, дерзко, с вызовом.

Сфера идеально-возвышенного сдаёт свои позиции не только под воздействием извне, но и по причинам внутреннего порядка. Только в её экспозиции (№№ 1–4) удаётся поддержать безусловно высокий уровень художественного обобщения, а уже с VI части начинаются ценностные потери, что приводит к своего рода самоисчерпанию в XI части и сказывается в утрате притягательной силы, в симптомах суесловия, духовной опустошённости и явной инерционности (в чём-то характерно титульное указание *«Тягуче»*). Поэтому вполне естественно, что уже за две части до конца происходит как бы прощание с безвозвратно уходящим, его отпевание (краткий хорал «Днесь спасение»).

Итак, побеждает *«чёрная земная кровь»* (А. Блок), сочная и живая реальная плоть, предстающая как народно-почвенное, коренное, неприкрашенное, которое вырывается из-под спуда отрешённости, смирения и рафинированной духовности. Это было одним из выражений очень характерной для музыки 1910-х годов идеи утверждения

жизненно активного, динамичного, материально насыщенного начала. Фиксировался качественный сдвиг в мироощущении, что во «Всенощной» подчёркнуто соответствующей образно-стилевой модуляцией от религиозно-канонического к народно-жанровому. Так возникает особый тип разомкнутой концепции, который получил определённое распространение в творчестве тех лет (другой её вариант у самого С. Рахманинова — кантата «Колокола»).

Следует признать: указанная идея нашла здесь достаточно опосредованное преломление, поскольку разработана она в рамках традиций церковной православной музыки. Если прибегнуть к метафоре, пульс народной жизни бьётся здесь под покровом набожности. Тем не менее, «Всенощная» явилась примечательным свидетельством действительности тех лет, отразив духовный лик народной России в её движении к иному жизненному укладу.

* * *

«Литургия» и «Всенощная» Рахманинова составили неоспоримую кульминацию ренессанса отечественного музыкально-культового искусства конца XIX – начала XX века. Более того, А. Кандинский, крупнейший знаток рахманиновского творчества, назвал их «абсолютной вершиной в исторической эволюции русской духовной музыки». И, как это говорилось уже в отношении колокольности и «ориента», опять-таки находим здесь безупречную органичность и впечатляющую силу в индивидуально-авторском претворении многовековой традиции.

Оба духовных цикла Рахманинова — величественные создания во славу Господа и веры православной. Однако, написанные на канонические церковные тексты, они далеко выходят за пределы прикладной богослужебной музыки. И не случайно появились они на излёте класси-

ческой культуры. Смысл этих грандиозных музыкальных ритуалов был во многом связан с поддержанием идеалов разума, света, красоты, гармонии, а также с сохранением в человеке нравственного и истинно человеческого.

Г. Свиридов, оценивая ситуацию 1910-х годов, отметил следующее: *«Критика в эти годы активно поддерживала всякий музыкальный демонизм, язычество, скифство, дикарство, “шутовство”, скоморошество и т.д. — всё это было ново, ярко, красочно, пикантно, щекотало нервы проповедью абсолютной свободы человеческой личности. Всему этому буйству оркестровых красок, звуковой фантазии, разрушению гармонии и лада, пряности балетных пантомим, отказу от “нудной” христианской морали Рахманинов противопоставил свою “Всенощную”».*

О. В. Генебарт

Музыкальное воплощение прозаических текстов в вокальных миниатюрах С. В. Рахманинова: введение в исследование

В творческом наследии Рахманинова вокальные миниатюры — одно из ярчайших проявлений гения композитора. На протяжении более четверти века весь отечественный период творчества посвящён этому жанру, отмеченному множеством поэтических источников, бесконечно богатой вариативностью воплощённых тем и образов.

Среди этого множества выделяются лишь несколько образцов музыкального воплощения прозы.

Известно, что интерпретация прозаических текстов — явление, распространённое в музыке не одного столетия. Множественные примеры представлены в речитативах и композиционно оформленных разделах оперных и ораториальных сочинений, в крупных жанрах культовой музыки разных исторических периодов. Начиная с 60-х годов XIX века музыкальное воплощение прозы наблюдается и в камерно-вокальных сочинениях. Вначале это единичные образцы. Среди первых примеров в русской музыке — миниатюры цикла М. П. Мусоргского «Детская» (1868–1872), написанные на тексты композитора, в духе бытовых сценок. Отдельные сочинения можно найти в зарубежном творчестве (вокальный цикл К. Дебюсси «Лирические сцены в прозе», написанный на авторский прозаический текст в 1893 г.). Примечательно, что на этот период приходится и внутри литературы освоение жанра стихотворения в прозе, в свою очередь, привлекшего внимание композиторов. В частности, известно создание музыкального ряда

в жанре мелодекламации, распространённом на рубеже веков в собраниях музыкальных салонов, к стихотворению в прозе И. С. Тургенева «Как хороши, как свежи были розы» с музыкой А. Аренского. Известна симфоническая картина «Нимфы» В. Калинникова на сюжет одноимённого стихотворения в прозе Тургенева. Таким образом, на этом этапе обнаружилась вариативность жанровых пересечений — внутривидовых (поэзия и проза в литературе) и межвидовых (проза и варианты её музыкального воплощения).

Позже ряд музыкальных воплощений прозы пополняют вокальная сказка «Гадкий утёнок» С. Прокофьева (1914); хоровые миниатюры А. Кастальского на прозаические тексты фрагментов из «Мёртвых душ» Н. В. Гоголя (1902–1903). В дальнейшем, в музыке XX века вокальные миниатюры с прозаическим вербальным текстом получают всё более широкое применение, при этом музыка и слово нередко оказываются в самых парадоксальных сочетаниях. Среди примеров — сочинения в модусе гротесковости — «Газетные объявления» с музыкой А. Мосолова, отмеченные установкой на антиэстетизм, на депоэтизацию. Их тексты взяты из бульварной прессы.

В большинстве случаев в языке, структуре, в стилевых ориентирах несомненны следы оперных образцов — качество диалогичности, ведущая роль речитативно-декламационного начала в мелодике, интонационная изменчивость, индивидуализация деталей, связанная с этим множественность жанровых лексем, при этом проявляются черты гибридизации стилей, возможные эффекты парадоксальности.

Несколько сочинений на прозаические тексты представлены и среди образцов вокальной лирики Рахманинова — «Мы отдохнём» на текст завершающего монолога Сони из пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» (1906), «Письмо К. С. Станиславскому» (1908), «Из Евангелия от Иоанна» (1915).

Миниатюры, основанные на музыкальном воплощении прозы, — единичные примеры в ряду обширного корпуса сочинений, написанных на стихи. И при исследовательском обращении к ним важно изучение контекста, биографии, творчества композитора, обстоятельств их создания, особенно заметно определяющих их ауру. Этому и посвящён начальный этап работы над исследуемой темой, представленный в настоящих заметках. Он предваряет собственно музыковедческое рассмотрение текстов, их музыкального языка и структуры, всех граней их поэтики, отражающих авторский стиль, художественный портрет гениального автора.

Первый в этой хронологии текст — миниатюра С. В. Рахманинова «Мы отдохнём», музыкальное прочтение завершающего монолога Сони из пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» (ор. 26 № 3, 1906). В отличие от двух других прозаических миниатюр, существующих в сборнике романсов автономно, он включён в цикл ор. 26 и органично вписывается в ряд романсов, по большей части тяготеющих к жанровой сфере лирико-философского монолога (это ранее отмечено исследователями [4, с. 371]). Достаточно упомянуть некоторые из них: «Есть много звуков», «Вчера мы встретились», «Ночь печальна», «Проходит всё» и т. д. [Там же]. Как можно объяснить этот пристальный интерес к монологу, жанру, предполагающему акцент на музыкальной декламации, множественным оттенкам её воплощений? Примечательно, что ор. 26 находится в окружении нескольких оперных замыслов — реализованных («Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини», завершённые и поставленные на оперной сцене в 1905 г.) и ещё не родившегося, находящегося в стадии подготовки либретто, в дальнейшем оставшегося незавершённым («Монна Ванна»). Пьеса Метерлинка с одноимённым названием стави-

лась в начале 1900-х годов в московских и петербургских театрах с участием Веры Комиссаржевской в заглавной роли, и период создания романсов ор. 26 почти совпал со временем рождения нового оперного замысла, следовательно, особенно пристального внимания композитора к деталям техники музыкальной декламации.

Вот этот текст, завершающий пьесу Чехова «Дядя Ваня», поражающий красотой, музыкальностью, чертами стихотворения в прозе:

Мы отдохнём! Мы услышим ангелов,
мы увидим всё небо в алмазах,
мы увидим, как всё зло земное,
все наши страдания потонут в милосердии,
которое наполнит собою весь мир,
и наша жизнь станет тихою,
нежною, сладкою, как ласка.
Я верую, верую...
Мы отдохнём... Мы отдохнём...

Одна из проблем введения в исследование — краткое рассмотрение этого завершающего монолога в контексте драматургии пьесы, в рельефе представления о чеховском образе героини. Соня в пьесе Чехова — неотмирное существо, воплощение кротости, любви, света и веры в атмосфере пустоты, безнадёжности. «Соня зажигает свет» — это последняя в пьесе ремарка А. П. Чехова, и завершающий монолог — будто вырвавшийся на волю свет духовности и веры. Примечательно, что её образ наиболее ярко очерчен в небольшой группе верующих людей в драме (няня и «крёстненький» Вафля, Илья Ильич Телегин). Монолог — это и проговорённая мечта, и мольба, молитва кроткого, неотмирного существа.

Божественно обыденная, необманная человечность — у Чехова всегда только возможность, только «быть может», и тоска по ней — лейтмотив многих его сочине-

ний. «Чехов дал этим двенадцати молитвенным строкам такую силу, что после них не страшно жить. Они сдвигают с места всю его трудную, горькую пьесу, отрывают от земли, омывают покоем, от которого душа воскресает» [3]. Отмечается, что финальный монолог Сони — это мольба, обращение к Богу, но не о помощи, а о счастье для других, для тех, кто придёт в этот мир через много лет.

И в зарубежных исследованиях отмечается, что *«в завершающем монологе Соня обращается к поэтичному и по-детски наивному и чистому видению жизни после смерти, которое можно противопоставить страданиям жизни в настоящем»* [5, с. 230].

В статье [5] раскрываются основные положения монографии английского исследователя творчества А. П. Чехова Харви Питчера «Чеховская пьеса. Новая интерпретация», посвящённой особенностям пьесы «Дядя Ваня». Выявлен подход исследователя к пьесе в аспекте её эмоционального наполнения. В результате проведённого анализа предлагается трактовка «Дяди Вани» как пьесы об эмоциональном контакте между людьми. Актуальность работы обусловлена важностью исследования Питчера для понимания драматургии Чехова. Новизна заключается в том, что данная монография не была переведена на русский язык. И автором статьи впервые представлена интерпретация Питчером чеховской драмы.

«Эмоциональной чрезвычайной мерой», по мнению исследователя, можно описать как веру Астрова в лучшее будущее для человечества, так и религиозную веру Сони в прекрасную загробную жизнь. По мнению исследователя, в завершающем монологе Соня обращается к поэтичному и по-детски наивному и чистому видению жизни после смерти, которое можно противопоставить страданиям жизни в настоящем. И дядя Ваня, не разделяя её веру, разделяет её чувства, потому что знает: она чувствует так же сильно, как и он [5, с. 230].

Этот уровень понимания скрытого смысла, подтекста, «подводного течения» определяет, в свою очередь, точность, адекватность музыкального решения начальных интонационных формул в духе церковной псалмодии и их развёртывания в мелодике вокальной партии, а также логики постепенного раскрытия, роста экспрессии, образующей смысловой унисон вербального и музыкального текстов.

Есть ещё один аспект, который важен для исследовательского анализа музыкального текста монолога. Элементом поэтики сценического текста служит, несомненно, образ великой русской актрисы Веры Фёдоровны Комиссаржевской, с которой Рахманинова связывали творческое общение, многие совместные концертные выступления, салонные вечера в доме Прибытковых. Не случайно именно Комиссаржевской предполагалось посвятить оперу «Монна Ванна», памяти этой безвременно ушедшей великой актрисы посвящён также романс «Не может быть», ор. 34, написанный в дни скорби, в 1910 г. и затем в 1912 г. помещённый в ор. 34.

В своих воспоминаниях [9] племянница С. В. Рахманинова Зоя Аркадьевна Прибыткова высказывает твёрдое убеждение в том, что Рахманинов, создавая версию монолога Сони, видел и слышал Веру Фёдоровну в этой роли. «У Рахманинова, — пишет Прибыткова, — есть романс “Мы отдохнём”, написанный на слова последнего монолога Сони. <…> В том, как говорила Комиссаржевская чеховские слова и как воплотил их в музыку Рахманинов, чувствуется единая внутренняя линия, единое понимание, несравненная музыкальность речи Комиссаржевской не могла не сказаться на музыкальном языке Рахманинова» [9, с. 238].

Целостность, простота, утончённость, внутренняя эмоциональная вибрация, сочетание сдержанности и высокого градуса внутренней экспрессии — характерные черты

сценической декламации Комиссаржевской и стилистики музыкальной декламации чеховского монолога в произведении Рахманинова.

Обстоятельства написания не зафиксированы в письмах Рахманинова (время создания обозначено как 14 августа 1906 г.), они могут лишь угадываться. Вера Фёдоровна в этот период, по свидетельству биографов, находилась за границей, тогда как Рахманинов проводил всё это лето в Ивановке. Однако память о пребывании актрисы на Тамбовщине, аура её незримого присутствия, а главное — память об интонировании ею чеховских текстов определили тон всего монолога С. В. Рахманинова, исследовательский анализ которого составит содержание последующих статей.

Гораздо позже, спустя почти семь лет, появилось ещё одно сочинение на прозаический текст, цитирующее на этот раз фрагмент Священного писания, — «Из Евангелия от Иоанна». Это 13-й стих в XV главе Евангелия, одна из заповедей Иисуса, составляющая всего две строки: *Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих.* Рахманинов использует старославянскую версию, содержащуюся в Евангелии: *Больше сия любви никто же имать, да кто душу свою положит за други своя.*

Это одно из высказываний, изречений Нового Завета. Средствами аскетичных музыкально-декламационных интонаций в нём возглашается гимн жертвенной любви, примером которой был Господь.

Заповеди, составляющие содержание XV главы Евангелия от Иоанна, произносятся после Тайной вечери, после завершения пасхального ужина Иисуса и Его учеников. Спаситель выделяет в них темы единства, послушания и любви. Это одна из тех глав, которые известны как прощальная речь Иисуса, знающего, что с ним далее произойдёт. Именно поэтому Рахманинов окрашивает монолог

в столь сумрачные тона — *cis-moll*, тональность скорби, страдания, глубочайшей печали (в опубликованных ранее аналитических этюдах есть весьма детальные наблюдения над семантикой этой тональности, приводятся такие шедевры, как Прелюдия ор. 3 № 2, Этюд-картина ор. 33 № 9, Вокализ ор. 34 № 14 и др. [6]). Сумрачный колорит созвучий Монолога подробно и тонко описывает В. П. Середа в одном из исследований [10].

Люди должны любить друг друга, как Христос возлюбил их, и самопожертвование за братьев считать высшим проявлением этой любви (можно обратить внимание на пересечение смыслов, сходство этической идеи чеховского финала, героини, которая проносит идею самопожертвования как лейтмотив всех этапов сюжета).

По поводу времени написания монолога существуют разночтения. Дата «Осень 1914» указана С. В. Рахманиновым в списке его сочинений, составленном Б. В. Асафьевым и прочитанном автором [2, с. 393].

Однако в одном из первых изданий романсов[1] указано факсимиле: «С. Рахманинов. 16 февраля 1915». Считается, что впервые «Из Евангелия от Иоанна» опубликовано в сборнике «Клич» Юргенсоном в 1915 г. [1, с. 51].

Так или иначе, время создания монолога — конец 1914 или начало 1915 г. — переполнено людским горем, гибелью многих людей в период военных действий.

В монологе слышатся отголоски тревожного и скорбного времени начала Первой мировой войны. Не случайно он становится, как полагают исследователи [7], неким «предисловием» к Всенощному бдению, законченному почти одновременно с ним. Средствами аскетичных музыкально-декламационных интонаций возглашает-

[1] С. Рахманинов. Романсы: полное собрание: для голоса с ф. п. /Общ. ред. П. Ламма; предисл. и указ. имён З. Апетян. – Москва: Гос. Муз. Изд-во, 1963. – С. 305.

ся гимн жертвенной любви, примером которой был сам Господь, положивший душу «за други своя».

Воплощение религиозного чувства и специфических психологических состояний — медитативности, молитвенности, созерцательности, покаянности и в тоже время умиления, радости, ликования, свойственных этосу православной литургии, — становится смыслообразующим качеством многих сочинений Рахманинова, в которых проявляются разные грани отражения духовного опыта. Среди них есть те, в которых религиозно-духовная составляющая на содержательно-смысловом уровне считывается легко благодаря наличию текстов, сюжетов, реминисценций из Священного писания в словесной ткани поэтического первоисточника, инициирующего создание сочинения. Это романсы «Над свежей могилой» (сл. С. Надсона) и «Пред иконой» (сл. А. Голенищева-Кутузова) ор. 21 (1902), «Христос воскрес» (сл. Д. Мережковского) ор. 26 (1906), «Воскрешение Лазаря» (сл. А. Хомякова) и «Оброчник» (сл. А. Фета) ор. 34 (1912), написанные в 1900—1910-х годах, составивших неоспоримую кульминацию рахманиновского творчества. Как часто бывает у Рахманинова, созданию названных выше произведений предшествовал своего рода предъём — ранний романс «У врат обители святой» (сл. М. Лермонтова, 1890) и «Молитва» (сл. А. Плещеева, 1893), симптоматично созданная в один год с хоровым концертом «В молитвах неусыпающую Богородицу» — первым прикосновением композитора к бездонным глубинам русской духовной музыки.

Особенно выделяются в этом ряду тексты романсов с заглавием, указывающим на имена, которые имплицируют образ Спасителя. Это отмечает исследователь И. М. Кривошей, называя в качестве примеров сочинения Рахманинова и других отечественных авторов: «Романсы “Воскрешение Лазаря” на слова А. Хомякова, “Из Евангелия от Иоанна

(Гл. XV, стих 13)” С. Рахманинова, “Сеятелям” Ц. Кюи на слова Н. Некрасова, “Симоне, Пётр... Где ты? Приди” Г. Свиридова на слова С. Есенина отсылают к той части библейского пространства, которое непосредственно связано с этапами жизненного пути Христа, его деяний, страданий и воскресения» [8].

Монолог «Из Евангелия от Иоанна» на фрагмент подлинного текста Нового Завета можно рассматривать как кульминационное завершение рахманиновского музыкально-поэтического проповедничества.

Это сочинение занимает своё значимое место в ряду вокальных миниатюр и при всей афористичности не в меньшей степени, чем другие тексты, достойно самого пристального внимания исследователей, и подобный процесс уже можно наблюдать [8; 10]. Вниманием к разным сторонам монолога отмечен ряд работ, при этом, как и в исполнительстве, в музыковедении весьма ценна множественность интерпретаций, она обогащает науку и, конечно, как любое обращение к художественному тексту, продлевает и расцвечивает его жизнь.

Список литературы и источников

1. *Антипов, В. И.* Творческий архив С. В. Рахманинова: указатель произведений: сборник статей /В. И. Антипов; Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка». – Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2013. — 135 с. – Текст: непосредственный.

2. *Асафьев, Б. В.* С. В. Рахманинов / Б. В. Асафьев. – Текст: непосредственный //Воспоминания о Рахманинове / Сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. А. Апетян. – 4-е изд., доп. – Москва: Музыка, 1974. – Т. 2. – С. 384–412.

3. *Боровикова, Л. М.* Племянница Соня. «Дядя Ваня» А. П. Чехова: прославление смиренных / Л. М. Боровико-

ва. — URL: http://palomnic.org/bibl_lit/obzor/chehov_/1/. – Текст: электронный (дата обращения: 25.07.2023).
4. *Брянцева, В. Н.* С. В. Рахманинов: монография / В. Н. Брянцева. – Москва: Совет. композитор, 1976. – 643 с. – Текст: непосредственный.
5. *Гаврилова, Н. В. «Emotional network»*: пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» в исследовании Харви Питчера / Н. В. Гаврилова. – Текст: непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 8 (86). – Ч. 2. – С. 225–231.
6. *Генебарт, О. В.* О проявлениях тональной семантики в творчестве С. В. Рахманинова / О. В. Генебарт. – Текст: непосредственный // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2012. – № 1. – С. 80–83.
7. *Ковалёв, А. Б.* Литургический аспект в творчестве С. В. Рахманинова / А. Б. Ковалёв. – Текст: непосредственный // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2020. – Вып. 39. – С. 99–114.
8. *Кривошей, И. М.* Евангельский текст русского романса / И. М. Кривошей. – Текст: непосредственный // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2012. – № 4 (32). – С. 100–104.
9. *Прибыткова, З. А.* Комиссаржевская, Рахманинов, Зилоти /З. А. Прибыткова. – Текст: непосредственный // Вера Фёдоровна Комиссаржевская: Письма актрисы, воспоминания о ней, материалы / Ред.сост. А. Я. Альтшуллер. – Ленинград; Москва: Искусство, 1964. – С. 231–248.
10. *Середа В. П.* Загадки гармонической ткани. «Новая модальность» в романсах С. Рахманинова / В. П. Середа; Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка»; ред. И. Н. Вановская. – Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2013. – 80 с. – Текст: непосредственный.

Н. В. Воеводкина

Романсы С. В. Рахманинова как музыкальные страницы биографии композитора

«По твоим стихам невозможно написать
твоей биографии и даже намекать
на события из твоей жизни...
Увы! по моим стихам можно проследить
всю жизнь мою...»
(Я. Полонский — А. Фету)

Немецкому музыковеду Константину Флоросу принадлежит идея «музыки-автобиографии». Проблема автобиографичности творчества С. В. Рахманинова рассматривается в ряде исследований (О. Генебарт [2], А. Кандинский-Рыбников [5], А. Ляхович [7], др.). По романсам С. В. Рахманинова (как и по стихам Я. Полонского) можно проследить отдельные «музыкальные» страницы его биографии.

«Посредниками между биографическими фактами и имманентно-музыкальной структурой» (К. Флорос) романсов служат:

а) посвящения к романсам (из 83 — к 66) — связь с реальными персонами (упоминание имён перенаправляет к разветвлённым информационным пластам);

б) программные заголовки — намёки на реальные события;

в) воспоминания современников с детализацией того или иного факта;

г) немногочисленные, немногословные авторские высказывания.

Речь пойдёт о нескольких биографических эпизодах, связанных с написанием романса «Муза». Причастность нескольких персон к истории создания — в их числе два композитора (выпускники Московской консерватории — счастливые обладатели золотых медалей (большой и малой), неординарных оценок), один пушкиновед. Посредник между ними — девушка, с чьей лёгкой руки два музыканта создали романсы на предложенный ею текст и посвятили их ей (июнь 1912 — Рахманинов, 1913 — Метнер)[2]. Оба будут называть её Музой. «Был февраль 1912 года. Москву не очищали от снега. <…> мела вьюга, мела так, что <…> пешеход в центре города чувствовал себя <…> унесённым <…> в пушкинскую “Метель”. <…> Через месяц исполнялось пятнадцать лет со дня провала Первой симфонии Рахманинова <...> И, как тогда, — словно справляя страшный юбилей, — Рахманинов выехал на гастроли в Петербург, где он должен был дирижировать оперой “Пиковая дама” в Мариинском театре. <…> Именно тогда, в февральский метельный вечер, я и решилась написать ему и послать письмо вдогонку в Петербург, вложив в это письмо всю веру в него, какую мы испытывали. И в чужом городе, <…> Рахманинов, видимо, почувствовал волну нежности, пробившуюся к нему из Москвы, от московской молодёжи, потому что сразу же ответил на письмо <...>. Я не захотела назваться и подписала своё письмо нотой Re. <...> Рахманинов <...> и писал, и называл меня Re; и, посвятив мне свой романс “Муза”, поставил в посвящении Re» [10, с. 102–103], у Рахманинова R.E.

[2] Она – инициатор знакомства Рахманинова и Метнера. Её «миссия» в организации знакомства с Метнерами выполнена. У неё – воспоминания и о Рахманинове, и о Метнерах!!!

Так начинается «дружба в письмах» Мариэтты Шагинян и Рахманинова (в духе Н. фон Мекк и П. Чайковского) с февраля 1912 по 1917 год (с её стороны — десятки писем, с его стороны — редкие письма). Рахманинову — 39, ей 23 (разница в 15 лет).

Через 7 месяцев, осенью 1912 года, она пишет о нём статью «С. В. Рахманинов. (Музыкально-психологический этюд)», изданную в журнале «Труды и дни» [11]. После выхода статьи Рахманинов отмечает: «В ней много интересного и меткого <...> Однако <…> мой „вес“ оказался преувеличенным» [8, с. 56].

Феномен личности — его таинственная незнакомка родом из Москвы, до революции снискала известность поэтессы. В 1914 году — изучает философию в Гейдельбергском университете, с 1915 по 1918 год в Ростове-на-Дону преподаёт в консерватории эстетику, историю искусства.

Она — автор подробнейшего литературного портрета Рахманинова. От неё мы узнаём об их общей фантастической интеллектуально-художественной среде, в которой они учатся и живут в «маленькой» Москве (в гимназии Ржевской, где она училась, преподавал Михаил Слонов — друг Рахманинова).

С первого письма она становится Рахманинову другом, оказывает духовную, психологическую поддержку, предлагает советы по творчеству. Мариэтта Шагинян[3]

[3] Мариэтта Сергеевна Шагинян (21 марта [2 апреля] 1888, Москва, — 20 марта 1982, там же) — русская советская писательница армянского происхождения, поэтесса и прозаик, искусствовед, журналистка, историограф. Герой Социалистического Труда (1976), член-корреспондент АН Армянской ССР. Лауреат Сталинской премии третьей степени (1951) и Ленинской премии (1972). В школьную жизнь нашего поколения Шагинян вошла как автор литературы о Ленине – «красный сфинкс».

— одна из немногих людей, с кем Рахманинов так открыт, так искренен[4]. «Кроме своих детей, музыки и цветов, я люблю ещё Вас, милая Re, и Ваши письма <…> за то, что в них <…> я нахожу к себе веру, надежду и любовь: тот бальзам, которым лечу свои раны <…> Научите меня в себя верить, милая Re! <…> Недаром за все эти двадцать лет моим, почти единственным, доктором были: гипнотизёр Даль, да две моих двоюродных сестры (на одной из которых десять лет назад женился и которых также очень люблю <…>). Все эти лица или, лучше сказать, доктора учили меня только одному: мужаться и верить» [8, с. 47–48].

Уже в марте 1912 года Рахманинов обратится к Шагинян с просьбой о подборе стихов для опуса 34, подчеркнув, что «настроение скорее печальное, чем весёлое. Светлые тона мне плохо даются!» [там же, с. 43]. Он дважды использовал её тетрадки с «приготовленными», «препарированными» (М. Шагинян) для него текстами — в *ор.* 34, 38.

Спустя 4 месяца от начала их переписки (6 июня 1912 г.) появится романс «Муза» (ор. 34), о котором далее пойдёт речь.

Мифологизм встречи и необыкновенное личное

---

[4] «Тщательно отыскивая каждую новую черту и чёрточку в даровании Рахманинова, постоянно указывая на его гениальную одарённость, создававшую в слушателе безграничное доверие к Рахманинову — композитору и исполнителю, <…> я упорно убеждала его, что он нужный народу творец, обязанный решить историческую задачу, противостать разладу и неразберихе в музыке, мистике и теософии и восстановить линию развития передовой русской музыкальной культуры. <…> По ответным письмам я знала, что именно такого отношения и недоставало ему, и если чем-нибудь можно было ему помочь, так именно таким широким взглядом на его роль в русской музыке» [10, с. 104–105].

знакомство[5] произойдут лишь спустя 10 месяцев заочного знакомства (в начале декабря 1912 г.).

За предыдущий период у Рахманинова — единичное обращение в камерном вокальном жанре к пушкинской поэзии — «Не пой, красавица» (1892).

Появление в ор. 34 сразу трёх «пушкинских» романсов было связано, помимо новых исканий, стремления к расширению круга своих творческих задач, с влиянием М. Шагинян.

«Понимать всю музыкальность стихов Пушкина научил нас с сестрой <…> поэт Владислав Ходасевич». Автор мощного аналитического труда «О Пушкине» и антивоспоминаний о ней приходит к «гофмановским сёстрам» и рассказывает о своей концепции (а она могла элементы этой концепции изложить Рахманинову).

«Обычно я старалась “начитать” их для него графически: давала рисунок ритма стиха, рисунок интонационного движения стиха, раскрывала с помощью этих рисунков заложенную в самом стихотворении его собственную мелодию. Очень подробно анализировала Пушкина, мелос которого неисчерпаем для музыкантов <…>»[6].

---

[5] Перед отъездом Рахманиновых за границу в декабре 1912 г. (Берлин, Швейцария (Ароза), Рим — из-за плохого самочувствия Рахманинова) «на одном из концертов я прошла в артистической совсем близко от него, <…> не удержалась и взглянула на него. Вдруг он <…> удержал меня за платье. Я так и осталась стоять возле его кресла, неожиданно пойманная им. Словно мы сто лет были знакомы, он подозвал жену и ещё кого-то, встал и преспокойно <…> представил им меня по имени и фамилии. <…> когда я, удивлённая, спросила его, как он угадал, Рахманинов ответил, что я на него “знакомо поглядела” (***выделено мной***. — *Н. В.*» [10, с. 113].

[6] «Подобно ему [Ходасевичу], я проанализировала в письме <…> “Музу”, рассказав, как медленно и последовательно вступают <…> в строй семь стволов пастушьей “цевницы семиствольной”, как музыка, разрастаясь, становится всё более ликующей и как муза, “радуя меня наградою случайной”, сама берёт из рук ученика свирель, и всё заканчивается классическим дифирамбом, когда “тростник был напоён божественным дыханием”...» [10, с. 121].

Романс о Музе, полюбившей поэта с младенчества и участвующей в его становлении — программное значение для композитора, — пролог ко всему циклу ор. 34.

Жанр стихотворения — антологический стих, то есть подражание древним[7].

Структура стиха – александрин – александрийский стих — система двустиший: 7 двустиший (семиствольная цевница).

Поэт «пользуется в нём шестистопным ямбом, словно дорогим паросским мрамором, для чудных изваяний, видимых слухом» (В. Г. Белинский).

В «шестистопных ямбических стихах <…> особый отпечаток — известной медлительности, иногда серьёзности, раздумчивости» (С. М. Бонди).

Стихи молодого Пушкина звучат менее динамично, более приглушённо и спокойно[8].

Сюжетные мотивы — вечные образы вне времени и пространства:

– для Пушкина — связь искусств — метафора, первые шаги поэтического творчества, когда Пушкин учился писать стихи («прилежно я внимал урокам девы тайной»), создавал ещё детские, несовершенные произведения («и слегка... уже наигрывал я слабыми перстами...»);

– для Рахманинова — таинство посвящения в музыканты — чудо игры на инструменте — передача знания — Учитель — Ученик — ритуал, обряд.

---

[7] Стихотворение «Муза» (1821), ставшее основой рахманиновского и метнеровского романсов, Пушкин поместил в своём сборнике стихов 1826 г. в разделе «Подражание древним».

[8] «Позднее, глубоко проникнув в пушкинский текст, Н. К. Метнер тоже написал свою замечательную “Музу” и посвятил её мне. Много лет мне метнеровская “Муза” нравилась гораздо больше рахманиновской, казавшейся сухой. И только в советское время, когда Нина Дорлиак на моём юбилее, в подарок мне, чудесно спела “Музу” Рахманинова, открылись передо мной в её тончайшем, продуманном исполнении все музыкальные красоты этой вещи» [10, с. 121].

Типично антологический мотив: вручение пастушески-поэтического атрибута: цевницы. По канону, мифическое существо, покровительствующее поэту, вручает ему атрибут в младенчестве.

Муза «внимала ему с улыбкой» (улыбающаяся муза — не всегда), наблюдала, как он осваивает навыки, показывала, как инструмент может и должен звучать в руках Мастера — «из рук моих свирель она брала: тростник был оживлён божественным дыханьем <...>».

Аллюзии на миф о споре и исполнительском состязании Аполлона и Марсия/Пана — музыка божественная — земная, академическая — народная, музыка «для избранных» — музыка «для всех».

Интересен этот этап «наигрывания» неопытными перстами «гимнов важных, внушённых богами» и «песен мирных» от «фригийских пастухов» — в басу — странные, «неправильные», «ошибочные» звучания («непопадания» — диссонансы, тритоны), ход с раскачкой, как во Втором концерте.

По экономии и точности выразительных средств — один из лучших в цикле. Бережное отношение к поэтической форме текста: отдельные строки разделены в вокальной партии короткими цезурами, не разрывающими мелодической линии, но придающими музыкальной декламации большую гибкость и пластичность.

Композитор «транспонирует» содержание в родственную ему «эмоциональную тональность» — характер сдержанной, затаённой элегической грусти[9].

[9] Метнер, который написал годом позже музыку на те же слова, по-видимому, сознательно «полемизировал» с Рахманиновым в трактовке пушкинского текста. Его романс «Муза», поставленный во главе вокального цикла на стихи А. С. Пушкина ор. 29 (1913) и также посвящённый Шагинян, выдержан в светлых дифирамбических тонах, заканчиваясь восторженными, ликующими юбиляциями.

Наигрыш (арка в фортепианной партии) «живёт», звучит на протяжении всего романса.

Сочетание ясной диатоники с напряжёнными хроматическими последованиями в гармонии передаёт объективный (природно-ландшафтный) план и субъективную экспрессию (характерный каденционный оборот во вступительном построении, повторяемый ещё раз в конце).

Отметим ещё несколько семантических приёмов, «подобранных» автором к стиху:

1) роль параллельных ленточных рядов аккордов — любование панорамной горизонталью ландшафта;

2) роль квартсекстаккордов — пустотность — распахнутость пространства, горизонтов творчества;

3) роль «максимальных» — увеличенных созвучий — запредельность возможностей Поэта, Художника;

4) роль хроматических ходов (ещё с его молодых лет).

М. Пресман вспоминает о том, как в начале композиторской деятельности Рахманинов как-то: «подозвал меня к роялю и стал играть. Сыграв, он спросил меня:

— Ты не знаешь, что это?

— Нет, — говорю, — не знаю.

— А как, — спрашивает он, — **тебе нравится этот органный пункт в басу при хроматизме в верхних голосах?** (выделено мной. — *Н. В.*).

Получив удовлетворивший его ответ, он самодовольно сказал:

— Это я сам сочинил и посвящаю тебе эту пьесу» [1, с. 156].

Во второй половине романса из отдельных мелодических фраз, сопровождаемых непрерывным поступательным ритмическим движением, постепенно развивается типично рахманиновская плавная, широкая мелодия-волна («тростник был оживлён божественным дыханьем и сердце наполнял святым очарованьем»).

Будучи в эмиграции, Рахманинов не написал ни одного романса.

Перефразируем мысль И. Барсовой: «Задача историка — находить (и возвращать. — *Н. В.*) забытые смыслы.

Обращение к романсу «Муза»:

а) один из многих важных ярких эпизодов биографии Рахманинова, Шагинян.

По воспоминаниям М. Шагинян: «<…> он упражнялся перед концертом так: брал из вещи, которую должен был исполнять, фразу за фразой, переводя их в арпеджии и прогоняя вверх и вниз по всей клавиатуре множество раз. <…> мне было страшно голодно по целому исполнению вещи, было такое чувство, что он даёт от любимого лица сперва один нос, потом один подбородок, одни брови и т. д. Один раз я не вытерпела и сказала ему об этом. Он ответил наполовину шутя, наполовину серьёзно: “Надо выгладить каждый уголок и каждый винтик разобрать, чтобы уже после сразу легче всё собралось в одно целое”» [10, с. 157].

«Когда я сейчас, приближаясь к седьмому десятку, перечитываю эти строки, я поражаюсь поистине бесконечной доброте и терпению Рахманинова, так снисходительно переносившего мои ребяческие намерения “воспитывать” его и навязывать ему нелёгкие и нежелательные отношения к людям, которых он “с робостью сторонился”. Но надо помнить, что между нами было шестнадцать лет разницы и что **совершенная необычность и переписки, и личного общения были ему нужны, может быть, ещё и потому, что совсем не были похожи на окружавшее его поклонение»** (выделено мной. — *Н. В.*) [там же, с. 112].

б) погружение в страницы «пушкинианы» Рахманинова.

Избранность Музой у Пушкина и Рахманинова (выбор Музы пал на них), обучение у неё мастерству — поворотный момент в биографии Поэта, Музыканта.

Пушкин создал «первую в России биографию, где жизнь органично и сознательно слита с творчеством <...> Он жил как поэт <…>, и от этого погиб» (В. Ф. Ходасевич [12]). В виде «духовной биографии» (развивающейся под знаком стремления к нравственному идеалу) представлены произведения поэта в книге В. С. Непомнящего.

«По большей части моя музыка автобиографична, но ни одна из песен не есть вся я. Каждая — только кусочек» (А. Мориссетт).

Все эти годы мы по крупицам собираем «своего» Рахманинова.

«Мы переживаем время, когда приходится <…> всеми устремлениями души оберегать, призывать и приветствовать “уже человеческое”, так трудно бывает выкарабкаться из торжествующего нынче хаоса...

Мужественное искусство Рахманинова с простатою и серьёзностью протягивает нам руку помощи. И тот, кто её раз принял, ответит ей чем-то большим, чем признание и хвала. Он сбережёт для неё <…> благодарность, чувство пережитой близости и ту деятельную любовь, которая воздаётся лишь живому, — любовь, столь же помнящую, сколь и возлагающую надежды» [11].

Список литературы и источников

1. Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. / ГЦММК им. М. И. Глинки; сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. А. Апетян. – 5-е изд., доп. – Москва: Музыка, 1988. — 528 с. – Текст: непосредственный.

2. *Генебарт, О. В.* Вокальные миниатюры на стихи Г. Гейне (перевод А. Плещеева) в структуре романсов ор. 8 С. В. Рахманинова /О. В. Генебарт. – Текст: непосредственный // Культура и искусство Германии: сборник статей по

материалам Девятой междунар. науч. Интернет-конференции / ТГМПИ им. С. В. Рахманинова; отв. ред. О. В. Немкова. – Тамбов, 2017. – С. 103–112.
3. *Гервер, Л.* Поэзия романсового творчества Рахманинова / Л. Гервер. – URL: http://www.lgerver.narod.ru/Rachmaninov.htm. – Текст: электронный.
4. *Гринбаум, О. Н.* К вопросу о ритмико-экспрессивных образах пушкинской музы /О. Н. Гринбаум. – Текст: непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2006. – Сер. 9. Вып. 2. – С. 55–72.
5. *Кандинский-Рыбников, А. А.* Проблема судьбы и автобиографичность в искусстве С.В. Рахманинова / Алексей Кандинский-Рыбников. – Текст: непосредственный // Как исполнять Рахманинова. – Москва: Классика–XXI, 2003. – С. 141–161.
6. *Касаткина, В. Н.* Романтическая муза Пушкина / В. Н. Касаткина. – Москва: Изд-во Московского университета, 2001. – 121 с. – Текст: непосредственный.
7. *Ляхович, А. В.* Символика в поздних произведениях Рахманинова: монография / А. В. Ляхович; Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка». – Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2013. – 184 с.
8. *Рахманинов, С. В.* Литературное наследие: в 3 т. Т. 2: Письма /Сергей Рахманинов; сост.-ред., авт. вступит. ст., коммент. указ. З. А. Апетян. – Москва: Совет. композитор, 1980. – 583 с. – Текст: непосредственный.
9. *Сенков, С. Е.* Гений признанный и непонятый / С. Е. Сенков. – Текст: непосредственный // С. В. Рахманинов и мировая культура: материалы V Междунар. науч.-практич. конференции, 15–16 мая 2013 года. – Ивановка: РИО МУРИ, 2014 — С. 13–17.
10. *Шагинян, М. С.* Воспоминания о С. В. Рахманинове / Мариэтта Шагинян. – Текст: непосредственный // Воспоминания о Рахманинове / сост., ред., предисл., коммент. и указ.

3. А. Апетян. – 5-е изд., доп. – Москва: Музыка, 1988. – Т. 1. – С. 90–158.
11. *Шагинян, М. С.* С. В. Рахманинов. (Музыкально-психологический этюд) /Мариэтта Шагинян. – Текст: электронный // «Труды и дни». – 1912. – № 4–5. – URL: http://shapkino.ru/chitalnya/346/5408-1640 (дата обращения: 24.04.2023).
12. *Ходасевич, В. Ф.* Державин о Пушкине. – Текст: непосредственный //Собрание сочинений: в 4 т. – Москва: «Согласие», 1997. – Т. 3. – С. 395–511.

Д. В. Волкова

Что писала «Русская музыкальная газета» о С. В. Рахманинове в начале XX века

Имя Рахманинова, пройдя сложный путь от почитания к забвению и наоборот, в настоящее время снова выходит в авангард музыкальной жизни и уже без сомнений перечисляется в одном ряду с музыкантами-классиками с припиской «великий».

Кто, когда и что говорил о Рахманинове в настоящее время или раньше, узнать не составляет труда, особенно если это сказано публично и задокументировано тем или иным способом. Электронные архивы, газеты и публикации, электронные каталоги библиотек и музеев — все эти базы данных, или полнотекстовые, или содержащие аннотации, метаданные, изображения и т. д., – расположены в Интернете и позволяют найти почти любую информацию, какую только можно пожелать.

На сегодняшний день о Рахманинове написано очень много. Чаще всего это биографические или исследовательские издания, статьи и заметки, которые пристально изучают каждую деталь, так или иначе связанную с жизнью и творчеством композитора. Однако на заре его исполнительской и композиторской карьеры сведения о нём и его сочинениях только-только появлялись. И, в первую очередь, публичным достоянием их делала периодическая печать.

Периодическая печать играет огромную роль не только в наполняемости информационного поля, но и в формировании оценочных суждений, отношения социума к тому или иному явлению или предмету. Рахманинов, появившись в музыкальном поле своего времени, то и дело невольно заставлял обращать на себя внимание выступлениями как пианист и дирижёр, своими композиторскими

способностями. Заметим, что первый биографический очерк о нём также появился в периодическом издании [1, стб. 2–6]. В конце 1904 г. «Русская музыкальная газета» обещала напечатать статью некоего автора Л. «С. В. Рахманинов, биографический набросок» [2, стб. 1] и свои обещания сдержала.

Что же говорили о Рахманинове его современники, критики и обозреватели культурной жизни страны того времени? Мы исследуем совсем небольшой временной отрезок и всего лишь одно периодическое издание — «Русскую музыкальную газету», — 33 номера которой хранятся в фондах Тамбовской областной библиотеки им. А. С. Пушкина. Это неполные подшивки газеты 1902–1905 гг. и несколько номеров 1917 г. Конечно, для полноты картины нужно было бы исследовать все номера этого периода, тем более что электронные версии газеты доступны в Интернете на сайте Российской национальной библиотеки [3]. Но мы не ставили перед собой такую задачу.

Что же писала пресса о Рахманинове в указанный временной период? Из 33-х имеющихся у нас экземпляров фамилия Рахманинова встречается в 22-х номерах. К этому времени сочинения Рахманинова уже обратили на себя внимание концертирующих музыкантов, они включали их в свои программы. Причём, когда речь идёт об исполнении того или иного сочинения, то чаще всего критики оценивали артиста как выдающегося, выделяющегося из всех или, по крайней мере, подготовленного лучше других, а Рахманинова называли композитором молодым и современным.

В Санкт-Петербурге 22 января 1903 г. прошло III концертное собрание вечеров современной музыки. Оно привлекло много публики также благодаря интересно составленной программе, куда вошли пьесы Франка, Рахманинова, Далькроза, Дебюсси и других композиторов [4, стб. 152].

Рубрика «Музыка в провинции» [5] рассказывала, что из всей плеяды виртуозов, побывавших Тифлисе в первом квартале 1902 г., положительно выделяется пианист г. Максимов, который на *bis* сыграл задушевную «Баркаролу» Рахманинова и «Кампанеллу» Листа [6, стб. 346].

В Харькове сочинения Рахманинова исполнял «артист молодого поколения» Горовиц. Газета отмечала, что «дарование г. Горовица молодое, симпатичное. В его игре много оригинальных замыслов и она всегда заинтересовывает. Особенно удаются ему сочинения молодых русских композиторов, напр. Скрябина, Аренскаго (правописание по оригиналу. — *Д. В.*), Рахманинова» [7, стб. 1207]. Речь в данном случае идёт об Александре Иоахимовиче Горовице [8, с. 49–55 и далее], дяде всемирно известного Владимира Горовица, оказавшем большое влияние на его формирование как пианиста [9].

В 1904 г. в Киеве Литературно-артистическое общество устроило два «вечера современной музыки». Второй вечер (18 марта) «начался речью председателя общества В. Н. Николаева. Он указал на однообразие и застой, какие наблюдаются в огромном большинстве происходящих в Киеве концертов, на незнакомство публики с произведениями современных композиторов. В программе концерта звучали соч. В. Ребикова, Ед. Шютта, романсы и песни Мусоргского и Л. Николаева и сюита № 2 для 2 фортепиано С. Рахманинова (исполнители гг. Николаев и Сирота). Оба вечера имели полный успех» [10, стб. 373].

Один раз нам встретилась заметка, в которой исполнение «Мелодии» Рахманинова, 3-й баллады Шопена и Полонеза Листа не отличались изяществом, так как заметна была усталость исполнителя. Речь шла о сольных номерах пианиста профессора Игумнова в Иваново-Вознесенске на концерте 7 марта 1904 г. [11, стб. 372].

Пели и романсы Рахманинова как в России, так и за

границей. Например, 19 марта в зале Кредитного общества состоялся ежегодный концерт учеников И. П. Прянишникова (русский оперный певец (баритон), педагог), среди которых особо была отмечена г-жа Зеленская. Газета писала, что «красивый её голос звучит чисто, интонация довольно верная, дикция выразительна, в наличности даже темперамент. <...> Романсы Рахманинова, Блейхмана были исполнены певицей со вкусом и хорошим *entrain*» [12, стб. 368].

В концерте, устроенном г-жёй Литвин 27 июня в Париже (Новый Театр) в пользу санитарного поезда Её Императорского Высочества Великой Княгини Марии Павловны, выступал в том числе Алчевский, «очень понравившийся слушателям, который пел каватину из “Игоря”, песню индийца из “Садко”, романсы Кюи и Рахманинова» [13, стб. 829].

Печатались также известия о том, что Ф. Шаляпин будет исполнять сочинения Рахманинова: так в 1905 г. в сентябрьском номере газеты было сказано, что «3 декабря состоится экстренный концерт с участием Ф. Шаляпина, причём в программу его войдут 2 сцены из новой оп. “Франческа да Римини” и “Судьба” Рахманинова» [14, стб. 855].

Исполнялись романсы Рахманинова и в Петрограде 1917 г., например, на III-м камерном вечере ИРМО, который был посвящён русскому романсу и прошёл в Малом зале Консерватории 22 февраля [15, стб. 245].

Рассказывала газета и об исполнении оперы «Алеко». Надо сказать, что в имеющихся у нас номерах упоминания о её постановке довольно редки. Так, 1 апреля 1902 г. в Ростове-на-Дону в Асмоловском театре состоялся ученический оперный спектакль музыкального училища ИРМО, в котором были исполнены одноактная опера С. В. Рахманинова «Алеко» и два акта «Севильского цирюльника» Россини. «Спектакль прошёл с хорошим успехом, под управлением директора Пресмана» [16, стб. 469]. В 1904 г.,

извещая о постановке лирических опер в бывшем театре Неметти (Санкт-Петербург), который в газете назван Новым театром, некий автор Хорхэ сетовал, что репертуар театра, несмотря на его название, далеко не новый. По его мнению, нужно было бы познакомить публику с новинками, имеющими успех в Европе, дать возможность русским композиторам показать себя. Например, следовало поставить произведения А. Аренского («Рафаэль»), П. Бларамберга («Скоморох», «Девица Русалка»), Ц. Кюи («Флибустьер»), Армсгеймера («Жан и Мари»), С. Рахманинова («Алеко»), П. Шенка («Актея») и др. Автор считал, что только при этом условии новое дело может преуспевать, обыденные оперы чересчур знакомы публике и по другим сценам [17, стб. 988].

Эта заметка была напечатана в № 43. А уже в № 48 в таблице, освещающей афиши оперных театров в России во второй половине октября, постановка «Алеко» была заявлена на 24 октября в репертуаре Нового театра, правда не в С.-Петербурге, а в Москве [18, стб. 1173]. Не можем утверждать однозначно, но, возможно, театральная дирекция читала «Русскую музыкальную газету» и чутко отреагировала на критику, высказанную на её страницах, ведь московский репертуар кроме «Алеко» как раз включал некоторые вышеперечисленные новинки.

Опера «Алеко» была одноактной, как правило, её давали вместе с какими-нибудь иными операми или сценами и отрывками из других постановок. Она могла идти в один вечер с первым действием «Евгения Онегина» и второй картиной из «Бориса Годунова», с «Сыном мандарина» Ц. Кюи или цыганскими песнями.

Звучали и отдельные фрагменты из этой оперы. Например, в Нью-Йорке в ноябре 1904 г. в концерте Русского симфонического общества была исполнена цыганская пляска [19, стб. 1176].

Об опере Рахманинова «Скупой рыцарь» газета упомянет в связи с другим событием. На фоне революционных волнений в России либеральное издание кадетского толка газета «Русь» написала, что постановка оперы Глинки «Жизнь за Царя» в настоящий момент неуместна, так как «в опере этой очень картинно представлена непримиримая вражда между русскими и поляками, причём последние выставлены прямо злодеями <...> Разумно ли, тактично ли в такой момент напрасно разжигать страсти, и не похоже ли это будет на провокацию?..» [20, стб. 1166]. «Русская музыкальная газета» довольно язвительно ответила на это замечание, обратив внимание на то, что теперь «придётся, чего доброго, зачеркнуть и сцену с жидом в “Скупом рыцаре” Пушкина и Рахманинова, а первее всего занести в запретительный *index* “Бесы” Достоевского, где слишком откровенно обрисованы типы многих “борцов” и “светлых личностей”» [21, стб. 1166].

Музыка Рахманинова продолжала исполняться в различных концертах. Интересно заметить, что чем выше было мастерство выступающего артиста или коллектива, тем чаще в газете говорилось не только о прекрасном исполнении или выдающихся особенностях игры, но и о качествах самих рахманиновских сочинений.

Постоянно музыка Рахманинова звучала в концертах А. Зилоти. Симфонические и камерные концерты, которые он организовывал, регулярно освещались в прессе и оказывали большое влияние на всю музыкальную жизнь, и не только Петербурга и Москвы. Справедливо было подмечено в одном из исследований, что «можно смело утверждать, что великий С. В. Рахманинов стал музыкантом, прежде всего, благодаря А. Зилоти» [22]. Зилоти как пианист сам исполнял сочинения Рахманинова, а также выступал в качестве дирижёра, пропагандировал музыку Рахманинова и в России, и за границей.

Так, в марте 1903 г. газета писала о заграничных гастролях А. Зилоти, где среди прочих выступлений было рассказано о концертах в Англии, «в Эдинбурге, Дэнди, Бирмингеме и Манчестере. В первых двух городах он давал *Clavier-Abend*'ы, а в Бирмингеме и Манчестере (под управлением Ганса Рихтера) участвовал в симфонических собраниях. Из русских вещей г. Зилоти исполнил сонату и вариации Глазунова (1-й раз в Англии) и концерт № 2 Рахманинова (1 раз в этих городах). Как давнишний любимец английской публики, г. Зилоти имел громадный успех, как у публики, так и у прессы. Концерт Рахманинова очень понравился слушателям и доставил исполнителю большой успех» [23, стб. 301–302].

В III концерте Зилоти в С.-Петербурге 13 ноября 1904 г., который стал по преимуществу концертом солистов, и, как отмечала газета, солистов удачных, «сам талантливый хозяин концертов устроил маленький *klavierabend*, сыграв 10 прелюдий Рахманинова (из них 7 в 1-й раз) и два Шопеновских этюда на *bis*» [24, стб. 1122]. Газета писала: «Прелюдии оказались значительным художественным вкладом в русскую фортепианную литературу. Внешняя красота изложения соответствует серьёзности их содержания. "Петербургская" школа музыкантов порядочно отучила нас от музыки чувства, и это первое, что выступает в композициях Рахманинова, как несходство с произведениями остальной музыкальной молодёжи. Поэтичной фантазией и увлечением одарён этот нежный европейский талант. Хороши все прелюдии, но особенно выделились своей музыкальной прелестью 9-я, 1-я, 3-я (*tempo di minuetto*). Пожалуй, вовремя было бы пересмотреть и симфонию Рахманинова, принятую так враждебно несколько лет тому назад» [25, стб. 1122]. Речь в данной заметке идёт о 10 прелюдиях 23-го опуса. Зилоти периодически исполнял отдельные прелюдии из этого цикла, как, например, в

камерном концерте 9 ноября 1905 г. [26, стб. 1155]. В этот раз газета рассказала о первом исполнении всего опуса целиком.

Однако, несмотря на всю любовь и восхищение А. Зилоти, газетные авторы замечали и разные оплошности и даже язвили по поводу некоторых устраиваемых им концертов.

Так, на программке концерта «7 артистов» (так назвала его газета), который прошёл 6 апреля 1905 г. в зале Тенишева, вместо стандартной надписи “хранение верхнего платья бесплатно” было напечатано предупреждение о том, что исполнение на «*bis*» номеров, не вошедших в программу, не допускается. При этом на вечере случилось непредвиденное: один из участников концерта — артистка Драматического театра г-жа Ведринская, опоздала к началу своего выступления. Автор заметки сообщал, что раз на программке было напечатано такое нестандартное заявление, то «мы заподозрили, что концерт, устроенный г. Зилоти, какой-то особенный <...>.

Мы решительно струхнули, когда во II отделении наступила довольно продолжительная пауза, сторож прибрал стулья и пюпитры и, вместо г-жи Ведринской, вышел г. Зилоти, не только вышел, но и обратился к публике с речью!… Слава Богу, что он только предупредил, что г-жа Ведринская немного опоздала, а потому он сыграет свои номера. Но всё-таки, говорить с эстрады, когда это в программе не обозначено!» При этом автор пишет, что «г. Зилоти играет прекрасно», в том числе оба этюда Рахманинова. «Но публика требует от него *bis*-овъ, и кто может поручиться, что не сыграет что-нибудь Шумана, Листа или, ещё хуже, Моцарта или Гайдна, необозначенных в программе?!» [27, стб. 484–485]. Так что читатели газеты того времени знакомились с совершенно различными аспектами музыкальной жизни страны, знали не только

об успехах, но и о провалах, и, конечно, всевидящие критики не пропускали ни одного промаха или достижения как директоров учебных или концертных заведений, так и устроителей концертов, авторов новых печатных изданий о музыке, композиторов или исполнителей.

В 1904 г. в ноябре в III-м симфоническом концерте Зилоти Второй фортепианный концерт играл сам Рахманинов. Перед этим были исполнены другие произведения композиторов А. Ф. Гедике и Н. А. Римского-Корсакова. Критик весьма витиевато переходит от описания одного сочинения к другому. Рассказывая читателям свои ощущения от прозвучавшей прелюдии-кантаты Римского-Корсакова «Из Гомера», автор заметки пишет: «А как приятно было услышать в концерте эти дорогие, “святые” гексаметры. Композитор [*Римский-Корсаков*] избрал для пения очень типичный, часто повторяемый в поэме: “встала из мрака младая с персты пурпурными Эос”» [28, стб. 1170]. И дальше критик сравнивает с древнегреческой богиней утреней зари сочинение Рахманинова: «<... > Такой Эос, и молодой, и розово-перстой, оказался в описываемом концерте 2-й фортепианный концерт Рахманинова, талантливое и прелестное произведение, “музыкальное” до последней ноты, до последнего аккорда, и что важно, отразившее в себе самостоятельность композиторской личности автора. Можно подивиться на концертных пианистов, просмотревших эту жемчужину (концерт исполнял сам автор). Полная “музыкальность” концерта выступила особенно отчётливо вследствие того, что он исполнялся сейчас же после новой симфонии г. Гедике (дирижировал автор), произведения недостаточно уравновешенного художественно, и порою шероховатого в отношении звучности и связности мыслей» [29, стб. 1170]. Об этом концерте было напечатано в 47 выпуске «Русской музыкальной газеты», а через год, в 1904-м 48 выпуск сообщил, что 27 ноября некоторым композито-

рам, и в том числе «Рахманинову за 2-й фортепианный концерт *C-moll*» была присуждена Глинкинская премия (500 р.), учреждённая М. П. Беляевым [30, стб. 1163]. Это было самое первое вручение этой премии, которая стала присуждаться за особо выдающиеся музыкальные сочинения.

Однако «концертные пианисты» всё-таки обратили своё внимание на Второй концерт Рахманинова. Правда, не всегда исполнение было на высоте. Так, на концерте 3-го Симфонического собрания в С.-Петербурге в ноябре 1905 г. дирижёр Л. Ауэр «исполнил оркестровый аккомпанемент к прекрасному фортепианному концерту Рахманинова (2-й, c-moll), во время которого г-жа Высотская производила некоторые манипуляции над клавиатурой; так как изредка доносились короткие и жидкие звуки, то публика убедилась, что клавиатура не была “немой”» [31, стб. 1156].

Московской публике повезло больше. В ноябре этого же года «москвичи познакомились с молодым и серьёзным пианистом Леонидом Крейцером, получившим первую премию на одном из конкурсов имени Рубинштейна. Г. Крейцеръ взял для своего дебюта второй концерт Рахманинова <...>» [32, стб. 1130].

В Санкт-Петербурге Л. Крейцер ещё раньше сумел завоевать любовь публики. И снова благодаря блестяще исполненным рахманиновским сочинениям. Интересно, что в данном случае Крейцер выступал не как солист, а как соисполнитель виолончельной сонаты (*op.* 19) на вечере Общества камерной музыки 6 апреля 1905 г. В концерте исполняли музыку Чайковского, Рахманинова и Шуберта.

Газета пишет, что «гвоздём же вечера была соната Рахманинова; партию фортепиано исполнил молодой, но уже много обещающий пианист Л. Д. Крейцерь. Успех его быль полный и вполне заслуженный. Блестящая игра увлекла и самого исполнителя, и слушателей. Удар его отличается красотой и сочностью с достаточной силой.

Артист выказал много вкуса и полное понимание исполняемой вещи. На настойчивый «*bis*» он сыграл прелюд Рахманинова, где ещё более вырисовался его незаурядный талант. Соната его подтверждает, что развитие русской музыки ещё не закончено и далеко не в упадке, как уверяют многие, ибо кто сможет предсказать, что в будущем даст нам талант хотя бы того-же г. Рахманинова? Соната, состоящая из обычных 4-х частей, широко задумана и мастерски написана с красивой, певучей и благодарной виолончельной партией. Всё в ней благородно, а под час оригинально и с вдохновением написано; попадаются чрезвычайно эффектные инструментальные и гармоничные детали. Соната произвела сильное впечатление. Партию виолончели со вкусом исполнил г. Берр, он был достойным конкурентом своему талантливому, юному сопернику. Обоих исполнителей дружно благодарили долго несмолкавшими аплодисментами. После этих двух блестящих номеров вечера, квартет Шуберта показался несколько устарелым и скучноватым <…>» [33, стб. 485–486].

Камерно-инструментальная музыка Рахманинова имела успех. Шестнадцатого января 1904 г. состоялся концерт Рахманинова, Барцевича и Брандукова в зале Благородного собрания. Газета пишет, что концерт «оставил на слушателях» глубокое впечатление. «С увлекательной художественностью была исполнена великолепная виолончельная соната Рахманинова автором и Брандуковым. <...> Элегическое же трио Рахманинова, явившееся заключением программы вечера, окончательно заставило забыть [*всё*] предыдущее. Удивительное по своей силе, глубине и красоте, трио стало ещё более выпуклым, благодаря некоторым изменениям и сокращениям, сделанным автором. Исполнение было в высокой степени тонкое и художественное» [34, стб. 149]. В мае 1904 г. Сонату для виолончели и фортепиано (*op.* 19) исполнило в Берлине трио Шнабеля [35,

стб. 534]. На одном из четырёх концертов собрания ИРМО в четвёртом квартале 1905 г., которые проходили по вторникам в Малом зале Консерватории, была заявлена новинка — трио *d-moll op.* 9 Рахманинова. Исполнители: солистка-пианистка г-жа Есипова при участии квартета гг. Ауэра, Крюгера, Коргуева и Алоиз [36, стб. 959].

Оценивали газетные критики и способности Рахманинова как дирижёра. Московская корреспонденция освещала его деятельность в столице. Газета писала: «Большое внимание привлёк симфонический вечер кружка любителей русской музыки. Программа его посвящена была второй симфонии Бородина, увертюре на русские песни Балакирева, отрывкам из балета Глазунова “Времена года” и “Ночь на Лысой горе” Мусоргского, и программу эту г. Рахманинов исполнил прямо-таки без сучка, без задоринки, великолепно по своей определённости и ясно до последней степени. Г. Рахманинов был предметом всеобщих восторгов» [37, стб. 493].

Однако косность Большого театра, куда он был приглашён дирижёром, преодолеть было крайне трудно. В 1905 г. там ставили оперу «Пан Воевода» Н. А. Римского-Корсакова. После премьеры газета сетовала по поводу того, что и этой постановке «не улыбнётся» московская сцена. И хотя сам автор был доволен работой Рахманинова и назвал его талантливым [38, с. 292], заметка в газете о постановке была весьма недружелюбной: «певцов дали “средних” для неё, а в декорациях виднелась пыльная старинка. Но Бог с ней, с обстановкой, к самой-то музыке все отнеслись несколько вяло, как бы безучастно. На первом представлении — может быть так должно и быть? — слышалась во многом робость, чувствовалось ещё присутствие неосвоенности. А ведь за дирижёрским пюпитром стоял г. Рахманинов, вообще строго относящийся к музыкальной части опер, но и он, глядя из партера, уступал обычному

течению спектакля Большого театра» [39, стб. 990].

Несмотря на то, что политическая обстановка стране в 1905 г. была очень сложной и напряжённой, волнения и перемены происходили во всех сферах, в том числе и в музыкальной, концертная деятельность продолжалась.

В ноябрьской корреспонденции из Москвы сообщалось: «В зале Консерватории, пока оцепленном войсками, объявлены уже концерты, в ближайшую субботу выступает со своим абонементом и филармония, а в воскресенье 30 октября кружок любителей русской музыки дал симфоническое утро с оркестром под управлением г. Рахманинова. Наиболее крупными номерами г. Рахманинов поставил симфонию “Антар” Римского-Корсакова и “Тамару” Балакирева. Не говоря о высшей степени умном и творчески зрелом исполнении “Антара”, потому что его и раньше другие дирижёры выполняли может быть с неменьшими достоинствами, но “Тамару” за последние двадцать четыре года я не слыхал в таком целом, осмысленном, во всех своих частностях, закруглённом виде. Можно сказать с полной откровенностью, что г. Рахманинов только впервые раскрыл пред публикой дивную тонкость балакиревского сочинения, повторяю, впервые за оцененный мною период времени. Это делает честь дирижёрскому искусству г. Рахман[ин]ова. Из остального по своей кристальности намерений, по деликатной звучности и даже настроению безусловно следует отметить исполнение “Ночи в Мадриде”. И вообще настоящее симфоническое утро прошло с редким ансамблем» [40, стб. 1102].

Мы проанализировали всего лишь 35 номеров газеты. Однако даже такой небольшой срез позволяет сказать, что Рахманинов был значительным явлением в музыкальной жизни России. Если исследовать всё, что писала периодическая печать о Рахманинове, то как раз перед нами и предстанет вся творческая судьба компо-

зитора, с различных сторон раскрываемая разными людьми через призму своего видения и понимания. Все они, так или иначе, находились под влиянием музыки композитора. Они могли восхищаться ею или ругать её, но при этом не боялись сказать о том, что они думают, о своих переживаниях и эмоциях, высказать своё отношение не только к музыке, но и к происходящему вокруг. Жизнь и музыка Рахманинова, освещаясь в периодической печати, вплетаются в ленту времени, в ткань исторических событий и становятся неотъемлемой её частью.

Примечания

1. *Л.* Современные музыкальные деятели. С. В. Рахманинов (биографический набросок) // Русская музыкальная газета. 1905. 2 января (№ 1). – URL: https://vivaldi.nlr.ru/pn000115318/view/?#page=7 (дата обращения: 20.11.2022).
2. В 1905 году будут напечатаны следующие статьи... // Русская музыкальная газета. – 1904. – 5 декабря (№ 49).
3. Газеты в сети и вне её // Российская национальная библиотека: сайт. – URL: https://nlr.ru/res/inv/ukazat55/record_full.php?record_ID=123091 (дата обращения: 10.11.2022).
4. Хроники Санкт-Петербурга. Оперы и концерты // Русская музыкальная газета. – 1903. – 2 февраля (№ 5).
5. Это была корреспонденция из Астрахани, Кишинёва, Варшавы, Киева, Харькова, Тифлиса, Иваново-Вознесенска, Ростова-на-Дону, Тамбова всех других городов, кроме Москвы и Санкт-Петербурга.
6. Музыка в провинции // Русская музыкальная газета. – 1902. – 16 марта (№ 11).
7. Музыка в провинции // Русская музыкальная газета. – 1904. – 5 декабря (№ 49).
8. *Кононова, Е. В.* Пианистическая культура Харькова последней трети XIX – начала XX столетий: диссертация...

кандидата искусствоведения: 17.00.02. – Киев, 1984. 174 с.

9. *Зильберман, Ю.* Семь очерков о Владимире Горовице // Картаслов.ру: сайт. – URL: https://kartaslov.ru/книги/Юрий_Зильберман_Семь_очерков_о_Владимире_Горовице/2 (дата обращения: 18.11.2022).

10. Музыка в провинции // Русская музыкальная газета. – 1904. – 28 марта – 4 апреля (№№ 13–14).

11. Там же.

12. Хроника. Санкт-Петербург. Концерты // Русская музыкальная газета. – 1904. – 28 марта – 4 апреля (№ 13–14).

13. Музыка в провинции // Русская музыкальная газета. – 1905. – 28 августа – 4 сентября (№ 35–36).

14. Разные известия // Русская музыкальная газета. – 1905. – 11 сентября (№ 37).

15. Концерты в Петрограде // Русская музыкальная газета. – 1917. – 12 марта (№ 10).

16. Музыка в провинции // Русская музыкальная газета. 1902. 13–20 апреля (№№ 15–16).

17. Хроника. Санкт-Петербург. Опера // Русская музыкальная газета. – 1904. – 24 октября (№ 43).

18. Репертуар оперных театров в России с 16 по 31 октября 1904 года // Русская музыкальная газета. – 1904. – 28 ноября (№ 48).

19. Заграничные известия // Русская музыкальная газета. – 1904. – 28 ноября (№ 48).

20. Периодическая печать о музыке. Провокаторская опера Глинки! // Русская музыкальная газета. – 1905. – 20 ноября (№ 47).

21. Там же.

22. Горобец, С. В. Концерты А. Зилоти в культуре Санкт-Петербурга // Общество. Среда. Развитие (*Terra Humana*). – 2013. – № 3 (28). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kontserty-a-ziloti-v-kulture-sankt-peterburga (дата обращения: 22.11.2022).

23. Русская музыка за границей // Русская музыкальная газета. – 1903. – 9 марта (№ 10).

24. Хроника. С.-Петербург. Концерты // Русская музыкальная газета. – 1904. – 21 ноября (№ 47).

25. Там же.

26. Хроника. С.-Петербург. Опера и концерты // Русская музыкальная газета. – 1905. – 20 ноября (№ 47).

27. Хроника. С.-Петербург. Концерты // Русская музыкальная газета. – 1905. – 17–24 апреля (№№ 16–17).

28. Хроника. С.-Петербург. Опера и концерты // Русская музыкальная газета. – 1903. – 23 ноября (№ 47).

29. Там же.

30. Глинкинская премия (27 ноября) М. П. Беляева // Русская музыкальная газета. – 1904. – 28 ноября (№ 48).

31. Хроника. С.-Петербург. Опера и концерты // Русская музыкальная газета. – 1905. – 20 ноября (№ 47).

32. *Липаев, Ив.* Московские письма // Русская музыкальная газета. – 1905. – 13 ноября (№ 46).

33. Хроника. С.-Петербург. Концерты // Русская музыкальная газета. – 1905. – 17–24 апреля (№№ 16–17).

34. Липаев, Ив. Московские письма. Опера и концерты // Русская музыкальная газета. – 1904. – 1 февраля (№ 5).

35. 35. Музыка за границей // Русская музыкальная газета. – 1904. – 9 мая (№№ 19–20).

36. Хроника. С.-Петербург. Разные известия // Русская музыкальная газета. – 1905. – 2 октября (№ 40).

37. *Липаев, Ив.* Московские письма // Русская музыкальная газета. – 1905. – 17–24 апреля (№№ 16–17).

38. *Римский-Корсаков, Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. – 9-е изд. – Москва: Музыка, 1982. – 440 с.

39. *Куп-ь Ан.* Москва // Русская музыкальная газета. – 1905. – 9 октября (№ 41).

40. *Липаев, Ив.* Московские письма // Русская музыкальная газета. – 1905. – 6 ноября (№ 45).

М. И. Долженкова

Наследие С. В. Рахманинова в контексте культурологических концепций месторазвития и гения места

В связи с празднованием юбилея со дня рождения С. В. Рахманинова данная личность отечественной культуры приобрела масштабы символа России, а связанные с его творческим путём дестинации стали крайне притягательными для туристов.

В этом контексте всё чаще упоминаются феномены и концепции месторазвития и гения места.

Теория месторазвития П. Н. Савицкого была продолжена в трудах Г. В. Вернадского, Л. Н. Гумилёва и др. Понятие «месторазвитие» — фундаментальная концепция пространственно-временного взаимодействия между социумом и вмещающим его ландшафтом в их взаимозависимости. Понятие «месторазвитие» — интегративное, включающее в себя не только географическую среду, но и исторические, а также культурные характеристики определённого региона.

Основными положениями концепции «месторазвития» является понимание культуры как социально окрашенного пространственно-временного континуума. В концепции подчёркивается влияние природно-географических факторов на местную историю и существование соответствующих культурно-исторических типов локального пространства. Возникает некоторый способ бытия, отвечающий определённым условиям существования. Культурные традиции оказываются как бы вросшими в географический ландшафт, отдельные месторазвития становятся «культурно-устойчивыми», приобретают особый, специально им свойственный «культурный тип».

В. О. Ключевский отводил особую роль природно-географическому фактору, подчёркивая непосредственное воздействие природы на человека: «И чем более природа даёт возбуждения и пищи способностям человека, чем шире раскрывает она его внутренние силы, тем её влияние на историю окружаемого ею населения должно быть признано более сильным, хотя бы это влияние природы сказывалось в деятельности человека, ею возбуждённой и обращённой на её же самое» [5].

П. Н. Савицкий акцентирует внимание на «ощущении» как особом способе восприятия окружающей действительности. Совокупность условий предопределяет типы месторазвитий, в частности, малые месторазвития (двор, деревня и т.п.), которые в свою очередь объединяются и сливаются в месторазвития большие, в результате чего возникает многочисленный ряд месторазвитий.

По утверждению П. Н. Савицкого, теория месторазвития «сочетаема с признанием множественности форм человеческой истории и жизни, с выделением, наряду с географическим, самобытного и ни к чему не сводимого духовного начала жизни» [10, с. 292]. Живым ощущением материального не ослабляется, а усиливается живое чувствование духовных принципов жизни. Только в свете этих принципов возможно, по его мнению, достижение цельного понимания картины мира.

Как известно, гением места называют творца, чья жизнь, работа или произведения связаны с определённым местом (домом, усадьбой, ландшафтом, местностью) и по сути служит определяющей частью географического образа места. На рубеже XIX и XX веков, в эпоху модерна, историки культуры и искусства связывали данное понятие с общественно значимой проблемой — угрозой утраты культурного наследия, тоской и переживаниями по уходя-

щему прекрасному прошлому, что, в частности, проявилось в культе русской усадьбы.

Чувство духа места порождает определённые ассоциации, общие для многих людей, но способно меняться с течением времени или переносить некоторые акценты. Любое пространство имеет свой характер, а дух места выражает его индивидуальность.

В современных условиях понятие гения места стало одним из инструментов охраны и развития культурного наследия, продвижения индустрии туризма и маркетинга мест. Особенно оно продуктивно в исследованиях по эстетической географии и географии искусства, помимо прочего, семантически коррелирует с понятиями культурного ландшафта, локального (пространственного) мифа.

Человек редко бесцельно выбирает объект путешествия, чаще он едет туда, о чём он что-то знает по рассказам и впечатлениям других, и, следовательно, создаёт в собственном сознании определённый дух места, за которым начинает «охотиться». Всё это стимулирует путешествия и бесчисленное количество туристических маршрутов.

В воображении деятеля искусства любимое место превращается в хранилище самых для него важных и самых глубоких образов (чаще всего впечатлений детства, юности, первой любви), создав организующую форму — хранилище его воспоминаний, аллюзий, ассоциаций, личных гештальтов и символов, формирующих своего рода обрамление образа дорогого художнику места. Иногда такое место становится специфическим творческим путеводителем; символической топографией действительных памятных локусов, созданных метагеографическим воображением художника [4, с. 64].

Прославленный уроженец места играет значимую роль в жизни своей родины, даже если он эту родину давно и навсегда покинул. Взаимодействие с нею Гения проис-

ходит следующим образом. Во-первых, образ знаменитой личности становится элементом территориальной идентичности: личность «питает» место своей славой, причём эта идентификация осуществляется как на бытовом уровне, изустно, через «легендаризацию» (легенды и предания об особенностях творчества и отдыха в данном месте деятеля искусства), так и посредством местной официальной идеологии, посредством присвоения имени «героя» улицам, площадям, учебным заведениям, крупным культурным мероприятиям и т. д. [там же, с. 66–67].

Во-вторых, создаётся представление о том, какую роль сыграло место в формировании известной личности, делается акцент на обусловленности творчества выдающегося жителя или уроженца, его характера и судьбы местными условиями, средой.

Географический населённый пункт трансформируется в «место-глазами-гения» под влиянием разных факторов. С одной стороны, планировки и визуальные ориентиры, с которыми сталкивается путешественник, прибывающий в локальное пространство, или восприятие и оценка особенностей, окружающих легендами и суевериями множество больших и малых поселенческих объектов; с другой стороны, особенности судьбы и психики, детских впечатлений деятеля искусства, «вбирающего» определённые черты локального пространства.

Воссоздание образа «места-глазами-гения» не сводимо к воссозданию исторической атмосферы жизни и творчества выдающегося художника (мемориальные или похожие на них предметы и т. д.), необходимо воссоздать то, на что смотрел, что видел гений, на что обращал внимание и что любил. Такую задачу решить крайне сложно, вследствие чего решается она всегда с той или иной степенью неполноты. Чаще всего помогает в этом само

творчество гениальных личностей, но может возникнуть проблема «вписания» в контекст конкретного произведения образа локального пространства, не тождественного образу «места-глазами-гения», в котором запечатлены предметы и уголки, окрашенные связываемыми с ними чувствами и личными переживаниями.

Возникают ментальные операции широкого осмысление старых и создания новых образно-географических контекстов, новых возможностей представления и истолкования географического образа населённого пункта, благодаря чему возникают и образно-географические лакуны, которые могут заполняться знаками и символами вновь обнаруженных обстоятельств деятельности творческой личности, ранее не рассматривавшиеся.

Тем самым гениальный деятель искусства так или иначе, осознанно или неосознанно изменяет сами способы видения, описания, восприятия локальных пространств и их дискурсов, предлагает другие, инновационные, образы, невозможные ранее.

Всё вышесказанное находит воплощение в трактовке современных подходов к пониманию социально-культурных процессов усиления внимания и интереса к творчеству С. В. Рахманинова.

Попытки создания творческого психологического портрета гениального композитора постоянно сталкиваются с концептуализацией его идентичности с определённым местом, с определённой усадьбой. В детстве как своеобразное прибежище от житейских невзгод и глубокого переживания разлада между родителями оставалось для маленького Серёжи новгородская усадьба его дедушки и бабушки — имение Онег. Как пишет В. Н. Брянцева: «У Рахманинова к концу жизни сохранились дорогие, но немногие воспоминания о родных местах. Помнились Волхов-река, дымки рыбацких костров, запах свежего сена,

просторная, всегда многолюдная усадьба, доносившийся издалека перезвон колоколов» [1, с. 12].

Именно здесь зародилась у мальчика любовь к музыке, здесь появилась вера в свои музыкальные способности и возможности.

Глубоко понимавшая тонкую психику мальчика бабушка Софья Александровна Бутакова после утраты родителями фамильных усадеб покупает близ Новгорода усадьбу Борисово в надежде, что юный музыкант обретёт там душевное равновесие. Именно здесь юный С. В. Рахманинов, обладая, по воспоминаниям современников, изумительным слухом и чудодейственной памятью, впервые ощутил себя как сочинитель музыки. По воспоминаниям С. В. Рахманинова, именно тогда он впервые начал импровизировать. «Полагаясь на низкий музыкальный уровень местного общества, он выдавал свои импровизации за сочинения Шопена и других модных композиторов, явно неизвестных в округе. Его всегда вознаграждали бурными аплодисментами и ни разу не раскрыли сей невинный обман» [7, с. 32].

Сопровождая бабушку на богослужения, подросток серьёзно проникся церковно-певческим искусством, постиг основы композиторской техники и фразировку русского церковного хорового многоголосья: «По молодости я гораздо меньше интересовался Богом и верой, чем хоровым пением несравненной красоты <….>. Я всегда старался найти местечко под галереей и ловил каждый звук. Благодаря хорошей памяти я легко запоминал почти всё, что слышал. И в буквальном смысле слова превращал это в капитал: приходя домой, я садился за фортепиано и играл всё, что услышал. За эти концерты бабушка никогда не забывала наградить меня двадцатью пятью копейками — немалой суммой для мальчика десяти-одиннадцати лет» [7, с. 27].

Напротив, произошедшая в Петербурге утрата связи с «месторазвитием», усугублённая холодностью и невниманием убитой горем матери, а также консерваторских профессоров, не сумевших найти подход к уникальному воспитаннику, привела к своеобразному подростковому протесту, отказу от занятий так горячо любимой музыкой [6, с. 150].

С. А. Сатина вспоминала: «Нелады в семье, отсутствие правильного надзора за мальчиком и его ранняя самостоятельность мало способствовали учению. Он не готовил уроков, часто пропускал классы, предпочитая кататься на коньках или просто шататься по улицам. <….>

Только во время приездов бабушки своей, С. А. Бутаковой, он вёл себя тише, проводил с ней много времени. И, согретый её любовью, старался оказывать ей внимание и помощь [2, с. 18].

Позже, в трудный период разрыва С. В. Рахманинова с педагогом Н. С. Зверевым и перехода в класс А. И. Зилоти, именно семейство Рахманиновых–Сатиных, пригласив юношу в имение Ивановка, помогло ему сгладить душевные тревоги, вернуться к творчеству.

Не только Ивановка, но и другие усадебные комплексы, где отдыхал юноша, служили основанием его творческого вдохновения. Подобно осени Пушкина в Болдино, лето 1893 года в Лебедине Харьковской губернии стало для Рахманинова периодом стремительных творческих достижений. В короткий промежуток времени двадцатилетний композитор сочинил духовный концерт, фантазию для двух фортепиано, две пьесы для скрипки и фортепиано, шесть романсов, фантазию для оркестра «Утёс» [см.: там же, с. 26].

И всё же главным в творчестве гениального композитора стало тамбовское имение Ивановка. Она не была поместьем, дававшим доход, да и сам С. В. Рахманинов,

по-видимому, не ждал от Ивановки ощутимой коммерческой прибыльности. Для него усадьба становилась местом отдохновения, местом творчества. Именно тут к нему приходило вдохновение, он плодотворно работал. В письме из Ивановки Н. С. Морозову от 23 июля 1906 г. композитор отмечает: «И не могу тебе сказать, до чего тут хорошо себя чувствую! Наконец уселся на своё место. И на этом месте и кругом мне всё знакомо, симпатично <…>» [8, с. 395].

Такое происходило с композитором даже тогда, когда произведения создавались с явной целью получения дохода. Н. А. Сатина-Рахманинова вспоминала: «В начале апреля Сергей Васильевич поехал к моему брату, жившему в Ивановке, и принялся за сочинение 12 романсов, решив сочинять ежедневно по одному романсу, чтобы набрать денег на нашу поездку в Италию после свадьбы» [3, с. 292].

Много лет спустя композитор вспоминал с благодарностью и любовью из своего эмиграционного далёка: «Никаких природных красот, к которым обыкновенно причисляют горы, пропасти, моря, — там не было. Имение это было степное, а степь — это то же море, без конца и края, где вместо воды сплошные поля пшеницы, овса и т. д., от горизонта до горизонта. Часто хвалят морской воздух, но <…> насколько лучше степной воздух с его ароматом земли и всего растущего, и не качает» [8, с. 52–53].

Здравомыслие, практичность и рациональность С. В. Рахманинова в любых деловых вопросах так мало согласовывались со стремлением композитора добиться эффективности хозяйства Ивановки. Все заработанные концертной деятельностью средства композитор вкладывал в имение Ивановка.

Остаётся только догадываться, какие душевные страдания испытывал С. В. Рахманинов, вынужденно покинувший Ивановку в 1917 году, а затем эмигрировавший из России. В июне 1917 года он так писал А. И. Зило-

ти: «Милый мой Саша, я живу в Ессентуках, куда приехал лечиться. Чувствую себя довольно скверно… <…> На своё имение Ивановку я истратил почти всё, что за свою жизнь заработал. Сейчас в Ивановке лежит около 120 тысяч. На них я ставлю крест и считаю, что здесь последует для меня крах. Кроме того, условия жизни там таковы, что я, после проведённых там трёх недель, решил более не возвращаться» [9, с. 101–102].

Как известно, психологи рассматривают сублимацию как своеобразный защитный механизм, неосознаваемый психический процесс, направленный на минимизацию, вытеснение и замещение отрицательных переживаний. Как своеобразную сублимацию, можно расценить активность композитора по созданию виллы Сенар. С. В. Рахманинов самолично участвовал в разработке архитектурного и ландшафтного дизайна виллы. Несмотря на огромные возможности виллы с точки зрения комфортабельности, премиального расположения на берегу озера, ресурсов занятий водным и автоспортом, загородный дом не вернул композитору того вдохновения и радости творчества, которые были характерны для летних месяцев проживания в Ивановке. «Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остаётся желания творить, не остаётся иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний» [8, с. 131], — отмечал он в одном из своих интервью.

В целом пребывание за границей не стало столь же продуктивным для композитора, как это было в Ивановке. Природа Ивановки определила образное содержание многих произведений С. В. Рахманинова, обусловила их психологическую окраску, обогатила их своеобразными романтическими интонациями.

Не случайно в своих воспоминаниях он отмечал:

в Ивановку «я всегда стремился или на отдых и полный покой, или, наоборот, на усидчивую работу, которой окружающий покой благоприятствует. <…>

Я сказал, что туда, в Ивановку, я всегда стремился. Положа руку на сердце, должен сказать, что и доныне туда стремлюсь» [8, с. 52].

На линии соприкосновения великого композитора с местом его жизни и творчества возникла новая реальность, особая креативная энергия добра и красоты, проявляющаяся в интуиции, интеллектуальных, духовных, эмоциональных предчувствиях, воплотившихся в музыке.

Ивановка — то место, где сформировалась творческая индивидуальность Рахманинова как профессионала, как гражданина и патриота, научившегося видеть и воспевать неповторимую красоту этого населённого пункта. Незримый гений места и теперь продолжает оказывать воздействие на всех поклонников его творчества.

Список литературы и источников

1. *Брянцева, В. Н.* С. В. Рахманинов / В. Брянцева. – Москва: Совет. композитор, 1976. – 645 с. – Текст: непосредственный.

2. Воспоминания о Рахманинове. Т. 1 / ГЦММК им. М. И. Глинки; сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. А. Апетян. – 5-е изд., доп. – Москва: Музыка, 1988. – 528 с. – Текст: непосредственный.

3. Воспоминания о Рахманинове. Т. 2 / ГЦММК им. М. И. Глинки; сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. А. Апетян. – 5-е изд., доп. – Москва: Музыка, 1988. – 666 с. – Текст: непосредственный.

4. *Замятина, Н. Ю.* Гений места и город: варианты взаимодействия / Надежда Замятина, Дмитрий Замятин.

– Текст: электронный // Вестник Евразии. – 2007, – № 1 (35). – С. 62–87. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/geniy-mesta-i-gorod-varianty-vzaimodeystviya/viewer (дата обращения: 27.07.2023).
5. *Ключевский, В. О.* Курс русской истории / В.О. Ключевский. – Текст: электронный // itexts.net: электронная библиотека книг. – URL: https://itexts.net/avtor-vasiliy-osipovich-klyuchevskiy/17277-kurs-russkoy-istorii-lekcii-ixxxii-vasiliy-klyuchevskiy/read/page-5.html (дата обращения: 27.07.2023).
6. *Паршина, Т. В.* Первые четырнадцать лет из жизни Сергея Рахманинова: годы ученичества. – Текст: электронный // Музыкальное искусство и образование. – 2014. – № 2 (6). – С. 144–158. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/pervye-chetyrnadtsat-let-iz-zhizni-sergeya-rahmaninova-gody-uchenichestva (дата обращения: 27.07.2023).
7. *Рахманинов, С. В.* Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном / Сергей Рахманинов; [Пер. с англ., послесл. и ком. В. Чемберджи]. – Москва: Изд-во АСТ, 2017. – 320 с. – (Иллюстрированные биографии великих музыкантов). – Текст: непосредственный.
8. *Рахманинов, С. В.* Литературное наследие: в 3 т. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / Сергей Рахманинов; сост.-ред., авт. вступит. ст., коммент., указ. З. А. Апетян. – Москва: Совет. композитор, 1978. – 648 с. – Текст: непосредственный.
9. *Рахманинов, С. В.* Литературное наследие: в 3 т. Т. 2: Письма / Сергей Рахманинов; сост.-ред., авт. вступит. ст., коммент., указ. З. А. Апетян. – Москва: Совет. композитор, 1978. – 648 с. – Текст: непосредственный.
10. *Савицкий, П. Н.* Поворот к Востоку / Пётр Савицкий. – Текст: непосредственный // Пётр Савицкий. Континент Евразия. – Москва: Аграф, 1997. – С. 136–137.

А. С. Скрябин

Рахманинов — Скрябин. Взгляд через века

Попытки разделить эти два имени были предприняты ещё при их жизни. Мир уже тогда разделился на поклонников и того и другого, подчас резко противопоставляя их.

Годы, а тем более столетия откладывают отпечаток на понятия, на их содержание. То, что имело один смысл в конце XIX — начале XX века, сегодня воспринимается совершенно в ином контексте. Но есть определения, которые соответствуют классическим нормам для любого времени.

Давайте попробуем взглянуть на это глазами В. И. Даля, через его «определения» смысла слов — ДРУГ, ТОВАРИЩ, ТОВАРИЩЕСТВО.

По Далю, «ДРУГ» — это такой же, равный; близкий, всякий человек другому; близкий человек, приятель, хороший знакомый; а в самом тесном смысле — связанный узами дружбы [7, с. 495]. «ТОВАРИЩ» — сверстник, ровня в чём-либо, соучастник в чём; товарищ детства, совоспитанник. «ТОВАРИЩЕСТВО» — товарищество не дружба, а связывает; условные, обычаем введённые отношения между всеми воспитанниками… [8, с. 409].

К началу 1915 года популярность А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова достигла апогея. В книге «Москва. Путеводитель» за 1915 год, в обзоре Н. Кочетова «Музыкальная жизнь Москвы» [11] отмечалось, что к огромному количеству разных абонементных концертов… присоединяется ещё масса концертов заезжих артистов — русских и иностранных. Это обилие концертов, из которых только редкие не имеют материального успеха, также доказывает увеличение интереса к чистой музыке. Этот интерес отчасти объясняется и тем, что опера после Вагнера дала очень

мало нового, а концертная музыка, вокальная и инструментальная, дала много такого, значение чего, конечно, ещё не определилось, но что побуждает нас с интересом следить за происходящей на наших глазах музыкальной эволюцией. Собственно в Москве публика ясно разделилась на две группы: поклонников С. В. Рахманинова и А. Н. Скрябина… Высокодаровитый Скрябин, творчество которого последовательно опиралось на Шопена и Вагнера, в своих последних сочинениях отказался от исторически сложившихся форм и оборотов музыкального языка и пошёл, подобно Дебюсси, Ребикову и друг[им], на путь исканий. Этот поворот привлёк к нему, помимо лиц, чувствующих его специфический композиторский талант, и тех, кто особенно сильно резонирует на все явления современного модернизма, увлекающегося всем новым прежде всего в силу его новизны. Таким образом, в Московской музыкальной жизни имена Рахманинова и Скрябина как бы знаменуют собою музыкальную эволюцию и революцию. Общее развитие музыкальной жизни Москвы сделало сильнейший скачок вперёд, когда серьёзная музыка, когда-то развлекавшая немногих любителей, захватила широкие круги городского населения, получила общественное значение [11, с. 317–318].

Это подтверждает и писатель Мариэтта Сергеевна Шагинян, дружившая с Рахманиновым: *«В десятых годах в русской музыке было три наиболее известных крупных композитора: Александр Николаевич Скрябин, Николай Карлович Метнер и Сергей Васильевич Рахманинов. Музыка Скрябина уже тогда была подхвачена теософскими, антропософскими, декадентскими кругами. <…> Музыка Рахманинова, развившаяся в русле русской национальной классики, лиризмом своим смыкалась с Чайковским, но ей присуща была своя особая, холерическая муже-*

ственность, которую мы, подыскивая подходящие слова, звали "смуглой краской рахманиновской". У каждого из этих больших музыкантов была своя "критика", и притом более или менее постоянная. Скрябин усердно пояснялся и пропагандировался его фанатичным приверженцем Л. Л. Сабанеевым, — и это была вредная пропаганда "направления", то есть Сабанеев защищал, выдвигал, проповедовал не то лучшее, что есть в музыке Скрябина, а его наивные идеалистические тексты. <…> А критики, даже и поднимавшие Рахманинова на щит, и среди них такие серьёзные, как Н. Д. Кашкин, Б. В. Асафьев и другие, ещё не понимали той большой идейной роли, которую музыка Рахманинова играла» [4, с. 97].

Это были две совершенно разные индивидуальности в композиторском и в исполнительском творчестве. НО вместе с тем, этих современников связывало многое. Пути их иногда пересекались, но это были ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ, каждый из которых, особенно Скрябин, шёл своим путём.

Сегодня мы говорим о Скрябине не только как о пианисте и композиторе, но и как философе и поэте, с очень индивидуальным мироощущением. Многие, даже близкие друзья, не всегда воспринимали Скрябинские идеи, но то, что это было ЯВЛЕНИЕ, и сегодня уже никто не оспаривает.

Музыкальное наследие А. Н. Скрябина к началу 1915 года составляло 74 опуса [см.: 12]. Из них были изданы при жизни композитора: М. П. Беляевым — около 50-ти; самые ранние и последние десять — П. И. Юргенсоном; опусы с 58-го по 64-й — Российским музыкальным издательством, финансировал и организовал которое С. А. Кусевицкий [см.: 3, с. 55].

Количественно преобладают фортепианные сочинения: 10 сонат, написанных с 1892 по 1913 год; множе-

ство мелких пьес, среди которых 91 прелюдия (с 1888 по 1914), 23 этюда (с 1894 по 1912), 21 мазурка (с 1888 по 1903), 20 поэм (с 1903 по 1914). Из пяти крупных произведений для оркестра и Концерта для фортепиано с оркестром опус 20 (1897) три названы поэмами: Третья симфония «Божественная поэма» (1903–1904), «Поэма экстаза» (1905–1907) и «Прометей» («Поэма огня») (1909–1910). В отличие от других композиторов Скрябин писал только инструментальную музыку (как добавочный элемент в симфонических произведениях использовал хор).

События апреля 1915 года были ударом для многих — коллег, почитателей творчества, слушателей и, безусловно, близких А. Н. Скрябина. О печальных событиях апреля мы уже писали в книгах «А. Н. Скрябин в пространствах культуры XX века» [1] и «А. Н. Скрябин и современность: жизнь после жизни» [2].

Среди близких друзей болезнь и внезапная смерть Скрябина вызвала шок. А. Б. Гольденвейзер, друживший со Скрябиным с 1889 года, с момента их первой встречи на ученическом вечере в консерватории, как и многие, был потрясён. Гольденвейзер дружил и с семьёй Скрябина, как и с семьёй Рахманинова. Именно Гольденвейзер пригласил Скрябина в дом своего кумира — Л. Н. Толстого, когда они оба преподавали в институтах благородных девиц, в Московской консерватории, оба дружили с С. В. Рахманиновым, учились у одних и тех же консерваторских педагогов — у Танеева, Сафонова, Аренского, имели общих близких знакомых — сестёр Монигетти, М. К. Морозову, членов семьи князей Трубецких и других. Именно Гольденвейзер был как бы «связующим звеном» между Скрябиным и Рахманиновым. Именно он является первым исполнителем ряда произведений и того и другого из своих друзей. В своём дневнике Александр Борисович 22 января 1895 года

отметил: «Сегодня я был целый день у Скрябина. Он мне очень много играл свои сочинения. У него очень большой талант» [6, с. 48].

Впоследствии А. Б. Гольденвейзер отмечал в своих воспоминаниях [5] (здесь он использовал запись от 9 января 1914 года из дневника своей супруги Анны Алексеевны о посещении их дома Скрябиными): *«Скрябин был простым, внешне чрезвычайно благовоспитанным человеком, очень приятным, учтивым, никаких черт сверхчеловека ни в своём характере, ни во внешнем облике не проявлявшим. Самовозвеличивание, которое в значительной степени внушалось Скрябину группой окружавших его лиц, создавало в последние годы его жизни нездоровую атмосферу поклонения и делало его каким-то мало естественным. Я в последние годы из-за этого не любил у него бывать. Эта, довольно многочисленная группа страстных поклонников Скрябина, пыталась сделать из него нечто вроде вещающего пророка. Всё это совершенно изменяло того Скрябина, которого я знал и любил и который мне был близок. Сам Скрябин явно бывал рад вырваться из этой атмосферы в тех редких случаях, когда ему удавалось пойти куда-нибудь одному. Он любил иногда прийти к нам, ко мне и моей жене. Когда он, бывало, придёт так вечером, то мы видели простого, милого Скрябина, с которым было свободно и легко. Он как будто отдыхал и радовался возможности сбросить с себя тогу сверхчеловека или пророка. Он любил поиграть нам свои новые произведения, делился своими творческими проектами. Среди друзей и поклонников Скрябина были не только музыканты. В конце его жизни к нему были близки два выдающихся поэта: Вячеслав Иванов и Балтрушайтис».*

Немало страниц в дневниках А. Б. Гольденвейзера посвящено и С. В. Рахманинову. Вот запись от 25 января

1897 года: *«В этом году у меня часто собираются музыканты. Мы играем трио, квартеты и т.д. Сегодня был очень интересный вечер. Был Рахманинов, трио которого мы (Букиник, Сараджев и я) будем играть у художников. Раз его сыграл я и раз он сам. Потом он сыграл свои новые 6 прелюдий (Moments musicals) для фортепиано. Сочинения эти написаны ужасно трудно. Этим далеко не исчерпываются все отличительные их свойства. Написанные почти мимоходом, они не так глубоки, как, например, его Трио, но все они чрезвычайно интересны, отличаются полётом фантазии, богатством гармонии, ритма, изобретательностью пассажей и т.д.»* [6, с. 73–74].

Ряд страниц дневников посвящён и бытовым встречам. Например, демонстрация пылесоса или поездка на новом автомобиле на Ходынское поле. Следует заметить, что С. В. Рахманинов был большим поклонников всяких технических новинок.

А вот и ещё одна запись Гольденвейзера от 9 октября 1902 года: *«Что о себе писать? У меня нынче Рахманинов был. Вот противоположность Скрябину! Во сколько раз он даровитее, во столько же и скромнее. Он совершенно неспособен на скрябинское пошлое, мелкое самолюбование. Как я смешон кажусь себе со своим композиторством по сравнению с таким колоссальным дарованием!»* [там же, с. 237–238].

И действительно, по жизни двух великих музыкантов связывало многое: учёба у Н. С. Зверева, годы, проведённые в Московской консерватории, совместная преподавательская работа в Екатерининском и Елизаветинском институтах благородных девиц, встречи и концерты в доме С. И. Танеева, совместное участие в музыкальных собраниях С. П. Дягилева в Париже в 1907 году, совместная работа в издательстве С. А. Кусевицкого. Именно

благодаря А. Б. Гольденвейзеру и Скрябин и Рахманинов играли Л. Н. Толстому.

С каждым годом мы всё больше узнаём об их дружбе и совместной деятельности из неизвестных или малоизвестных источников.

Мало кто знаком с воспоминаниями выпускника Московской консерватории 1895 года Авраамия Михайловича Шепелевского (1874–1960). Эти воспоминания относятся к 1880–1890-м годам, именно к тому времени, когда в консерватории учились А. Н. Скрябин и С. В. Рахманинов.

Книга А. М. Шепелевского называется «В музыкальной бурсе» [21] и по своему названию напоминает книгу Николая Помяловского (1835–1863) «Очерки Бурсы» [17]. Эти два произведения роднит не только описываемая авторами атмосфера в учебных заведениях России (семинарии и консерватории), но и целый ряд общих деталей. В буквальном смысле главное — суровая дисциплина, преподавательские покрикивания, издевательство, бахвальство, самые дрянные проявления мелкого деспотизма.

Повесть А. М. Шепелевского, а именно так определил жанр своего сочинения автор, видимо, создавалась на протяжении нескольких десятилетий, примерно с 1910-го по начало 1930-х годов. Её фрагменты были опубликованы в журнале «Советская музыка» в 1935–1936 годах. Автор публиковался тогда под псевдонимом «А. Левитин».

Целиком эта книга была издана только в 2004 году в Великом Новгороде. Восстановление авторской рукописи (из архива семьи Шепелевских) принадлежит новгородскому композитору, директору музея А. С. Аренского, А. К. Лядова и С. В. Рахманинова — Валерию Васильевичу Демидову, который лично прислал мне эту книгу.

Шепелевский представляет своих героев под псевдонимами. Сам он — под фамилией Роговский, профессор

Лебедев — С. И. Танеев, профессор Миллер — П. Ю. Шлёцер, профессор Лутовский — А. С. Аренский, профессор Званцев — А. И. Зилоти, Мария Петровна — А. И. Губерт, Сапунов — С. Рахманинов, Маркилос — И. Левин, Мельникова — Е. Гнесина, Рябинин — А. Скрябин. Отдельная глава «Рябинин» посвящена А.Н. Скрябину, а другая «Рябинин и Сапунов» — Скрябину и Рахманинову.

В целом автор повести показывает жизнь консерватории во всём её многообразии, и этот её «портрет» не всегда парадный. Из этих не очень радостных воспоминаний, тем не менее, можно почерпнуть немало важного, раскрывающего систему обучения и отношений в Московской консерватории.

В 1904 году Цезарь Кюи составляет для издания в Америке сборник пьес русских композиторов. Рахманинов рекомендует ему включить в него прелюдию Скрябина соль-диез минор, *ор.* 11 [см.: 9, с. 10].

В письме к А. К. Глазунову Рахманинов сообщает, что разбирал сочинения Скрябина, ор. 44, 45, 46, 47: *«Если ты не видал, советую посмотреть. Любопытно! В особенности “Poème fantasque”»* [19, с. 365].

Обратимся к воспоминаниям Рахманинова, записанным Оскаром фон Риземаном: *«В это же время [1907] А. Н. Скрябин работал над “Поэмой экстаза”. Он очень хотел, чтобы это произведение было тогда исполнено, но не успел внести в партитуру необходимые уточнения и дополнения. В доме Скрябина в Париже, в Пасси, недалеко от Трокадеро, собрались Н. А. и Н. Н. Римские-Корсаковы, М. К. Морозова, А. К. Глазунов, С. В. Рахманинов, Ф. М. Блуменфельд и И. Гофман. Показывая своё произведение, Скрябин объяснял свои оркестровые намерения, значения отдельных тем, играл отдельные кусочки <...> читал сочинённый им стихотворный текст “Поэмы экстаза”»*.

Бывали встречи у Скрябина в Париже в 1907 году (о них рассказывает М. К. Морозова [15]), на которых присутствовали также С. В. Рахманинов и Ф. И. Шаляпин.

Т. Ф. Шлёцер в письме М. С. Неменовой-Лунц писала об этих встречах: *«Все собравшиеся здесь музыканты очень мило к нам относятся; часто видимся... Кстати, Рахманинов очень славный, мы с ним дружим и очень добродушно спорим — он уверяет, что Саша идёт по ложной дороге!»* [цит. по: 12, с. 154].

Это свидетельство Татьяны Фёдоровны особенно важно, так как она весьма избирательно регулировала круг общения Александра Николаевича. Были и другие встречи, о которых вспоминал Рахманинов, например, в кафе де ля Пэ, где горячо обсуждались проблемы связи между звуками и цветами солнечного спектра [см.: 18, с. 144].

Преждевременная смерть А. Н. Скрябина вызвала шок. Хоронить А. Н. Скрябина пришли многие известные деятели музыкальной культуры, в том числе и С. В. Рахманинов.

Поддержать семью сочли своим долгом многие музыканты и поэты. В течение многих лет С. В. Рахманинов включал в свои концерты произведения А. Н. Скрябина. Об одном из таких концертов вспоминает М. С. Шагинян. В очерке «С. В. Рахманинов» она описывает эпизод выступления пианиста в Ростове-на-Дону. Когда программа из произведений Скрябина была исчерпана, и Рахманинов по настоятельной просьбе слушателей готовился играть на “бис”, кто-то из публики крикнул: “Своё!” — на что Рахманинов спокойно и медленно ответил: “Скрябина”, и сыграл ещё несколько скрябинских этюдов» [4, с. 112–113].

В архиве поэта Вячеслава Иванова сохранилась его речь, прочитанная в Большом зале консерватории в Петрограде на вечере памяти, посвящённом пятидесятилетию со дня смерти Скрябина:

«Скрябин — явление огромное и в своей огромности, конечно, загадочное. Пусть никто не думает, что он постигнул Скрябина. Скрябин, конечно, нами не понят, но не понят в лучшем смысле этого слова, мы уже успели его полюбить, мы уже находимся всецело в чарующем круге его классического обаяния, мы уже творим по могущественному знаку, им данному. <…> Скрябин знаменует переворот во всей истории музыки и не только музыки, но и всей культуры».

Образ Скрябина как человека, композитора, исполнителя наиболее точно выразил Борис Пастернак, для которого творчество Скрябина было близко и дорого. Борис Леонидович впоследствии напишет о кумире своего детства и юности: «Он вообще воспитывал в себе разные виды одухотворенной лёгкости и неотягощённого движения на грани полёта» [16, с. 422].

Ощущение Б. Л. Пастернака ещё более точно передал отпевавший композитора протоиерей В. Н. Некрасов: «Чувствовалось, что он весь, каждым атомом своего существа, горел священным огнём любви ко всему возвышенному и чистому. В нём виден был даже непосвящённым жрец чистого искусства, причём идейное служение художественному призванию в нём гармонически сочеталось с богатым душевным содержанием. Это чувствовалось, и когда он играл на своём любимом инструменте, и когда говорил о своих смелых прорывах к неведомым, таинственным берегам музыкального творчества, и когда, погружённый в думы, безмолвствовал, устремив свой вдохновенный взор в таинственную высь, откуда он черпал ему одному ведомый источник чистого вдохновения для своих загадочных песен» [цит. по: 1, с. 282].

В ряде писем коллег Скрябина и Рахманинова есть интересные свидетельства об их совместных, весьма редких, выступлениях на эстраде.

12/[25] апреля 1909 года.

Авьерино Н. К.[10]*, Россия, Москва –* ***Скрябину А. Н.,*** *Bruxelles. Belgique, 45 rue de la Réforme.*

Primo) Прости, за то что пишу на таком клочке, но под рукой не нашлось бумаги, а я страшно спешу.

Secondo) Спешу тебе сообщить, что только что у нас была Симфон[ическая] репетиция под управл[ением] С. Рахман[инова]. Ставят I симф[онию] Скрябин[11].

*– Я в восторге! И как вы меня ни старались отравить экстазом. И хотя яд и начинал действовать, но натура с*воё взяла! Ура!! Не обманешь!..

Рахманинов меня поразил, он в восторге от твоей симфонии *I, но наряду с этим говорит, что V* соната — это удивительная вещь. По-моему, он сумасшедший, и ты не предавай значения его словам. Кстати, он просил тебе передать поклон и просит извинения*, хотя уверен, что ты ничего не можешь иметь против: он где-то в симфон[ии] какие-то 2 ноты* у тромб*[онов] и труб переставил.*

Ну, пока, дорогой Саша, будь здоров, страшно тороплюсь на урок. Выезжаем, кажется, отсюда 29го или 28го. *Ну, пока до скорого свиданья. Татьяне Фёдоровне передай низкий поклон и поцелуй руку, тебя крепко целую в щёку и нежно в ноздрю.*

Твой по гроб
Никол[ай] Авьерино
12 апреля 1909,
Москва[12][21]

---

[10] Авьерино Николай Константинович (1871–1950) — скрипач, товарищ А. Н. Скрябина по Московской консерватории. В 1911– 1920 гг. — директор Ростовского-на-Дону отделения РМО

[11] Первая симфонии Скрябина под управлением С.В. Рахманинова была исполнена 15/28 апреля 1909 года. Кроме этого, были сыграны: Штраус “Till Eulenspiegels lustige Streiche”, Вагнер “Seihried Idyll”, Лист “Tasso” Симфоническая поэма. [См.: ММС оф 26105/237].

[12] ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 31. Д. № 631.

12/[25] мая 1911 года.

Зилоти А. И. – Осбергу Ю. Ю.[13]

12. V. 11.

Дорогой Юлий Юльевич,

Быть может, я в последний год хлопочу за филармонию, т.к. возможно, что дирекция придёт в ярость, за моё самовольное распоряжение. Дело вот в чём. От Кусевицкого я узнал (слух уже ходил), что он со Скрябиным рассорился. Мне на этот год Скрябин не нужен был, но т.к. Скр[ябин]*, вместе с Рахманиновым, суть 2 гордости России, то я сейчас же ему срочно телеграфировал д*[ля]*себя и сию минуту получил согласие. За это время я подумал о том, что я* (далее не пропечаталось. – сост.) *концертов филармонии, обязан и Вам его взять, т.к. как только Муз*[ыкальное] *Общ*[ество] *узнает, то они его возьмут. Мне хотелось, чтобы и филармония, также как здесь, могла сказать, что "у нас всё лучшее в России выступает". Я, не спрашивая Вас, послал Скр*[ябину] *депешу, что прошу его играть 10 Декабря под управл*[ением] *Рахманинова у Вас фортепианный концерт за 700 рублей. У Вас это даже шикарно будет: оба, Рахм*[анинов] *и Скр*[ябин] *будут вместе на эстраде стоять. Понимаю, что раз у Вас есть и Рахманинов и Збруева, Вам не нужен* (далее не пропечаталось. – сост.[14]) *не солиста, а персона (какого бы не быть о нём мнения). Если он откажется, то меня не за что гнать; если согласится, то я, как музыкант, буду очень горд, устроив Вам это и быть за это выгнанным — нет позора, а будет скорее честь. Кусевицк*[ий] *умолял*

---

[13] Осберг Юлий Юльевич — секретарь правления Московского филармонического общества, член комиссии по устройству концертов А. Зилоти.

[14] Текст приводится по копии А. Зилоти, сделанной с помощью копировального устройства, поэтому некоторые фразы в оригинале не пропечатались

меня играть у него в Листовск[ом] *Вечере; я отказал потому, что я, якобы у Вас играю (что, пожалуй, и будет); не* [устроятся] *у Вас, тогда всегда успею согласиться, хотя и противно. Я нарочно 700 назначил, тогда при комбинации вместо* [Малера]*: Крейцер, Скрябин и Зилоти (пианисты) — денежно выходит та же сумма! Сообщите, как стоит вопрос об "изгнании".*

Искренно Ваш А. Зилоти[15].

Зилоти А. И. – Рахманинову С. В.

Милый мой Серёжа!

<…> Скрябин велел тебе передать, что он очень радуется с тобой играть и ещё, что он очень жалеет, что не встретился с тобой в «Прометее» (вот выходит: «я не [моргну], а ты догадайся!»). Я вполне просмотрел «Прометея», знаешь, очень красиво и, собственно, совсем просто *и* ясно (ты будешь смеяться!)

В воспоминаниях биографа Рахманинова Оскара фон Риземана есть описание совместных концертов двух великих музыкантов [18, с. 162–163].

В 1911 году судьба вновь — и не случайно — сводит двух товарищей: 5 ноября Рахманинов приглашает Скрябина принять участие в его концерте, в котором были исполнены Первая симфония и Фортепианный концерт Скрябина. По свидетельству Оскара фон Риземана, «Рахманинов с поразительной беспристрастностью в полной мере признавал огромный музыкальный талант своего соперника и неоднократно совершенно ясно давал понять, что он выше мелочных выходок прессы. <…> Слушателей, увидевших, как два "врага" мирно сосуществуют на сцене, охватил прилив небывалого энтузиазма. Изящный, нервный Скрябин сидел за роялем, а Рахманинов, с характерным для

[15] РИИИ. Ф. 17. Оп. 1. Д. № 6. Лл. 2–4.

него спокойным достоинством, возвышался над ним на несколько голов, стоя за дирижёрским пультом. Это было незадолго до того, как Рахманинов представил ещё более очевидные доказательства своего беспристрастного и искреннего дружеского расположения к Скрябину, свободного от каких бы то ни было признаков личной неприязни» [там же, с. 163]. Через месяц музыканты снова выступали вместе: 10 декабря 1911 года в Большом зале Благородного собрания под управлением Рахманинова состоялся Пятый концерт Московского филармонического общества. Скрябин солировал в Концерте собственного сочинения. Это событие вспоминает А. Б. Гольденвейзер: *«Рахманинов в течение двух или трёх сезонов был дирижёром симфонических концертов Московского филармонического общества. В одном из концертов в программе стояла Первая симфония Скрябина и его фортепианный концерт в исполнении самого Скрябина. Рахманинов мне рассказывал: "Незадолго до концерта я как-то, встретивши Скрябина, сказал ему: "Нам с тобой надо будет сыграть концерт перед репетицией". Скрябин говорит: "Да, непременно, тем более что я очень капризно играю, — мне трудно аккомпанировать". Мы условились, сошлись за двумя инструментами; он играл, я ему аккомпанировал, играл он прекрасно, очень ясно. Когда мы сыграли, я говорю: "Почему ты сказал, что тебе трудно аккомпанировать – по-моему, напротив, очень легко". После нашей встречи, на другой день, была репетиция с оркестром, и я тогда понял, что он был действительно прав. Когда мы стали играть с оркестром, он волновался, стал играть так, что аккомпанировать стало действительно очень трудно"»* [14, с. 392].

В сезоне 1915/1916 года Рахманинов принял участие в цикле концертов памяти А. Н. Скрябина из произведений композитора, организованных в Москве С. А. Кусевицким,

а в Петербурге — А. И. Зилоти. Он выступил также с сольными скрябинскими программами в Ростове-на-Дону, Тифлисе (дважды), Баку, Саратове. Всего Сергей Васильевич в том сезоне дал двенадцать концертов памяти Скрябина. «В десяти из этих концертов он исполнял произведения одного Скрябина и играл не только его Фортепианный концерт и сольные пьесы, которые могли быть сродни его вкусу и стилю, но и такие, как Пятая соната и Сатаническая поэма. Интересно, что, уже будучи в США, Сергей Васильевич вернулся к исполнению произведений Скрябина. В концертных сезонах с 1918/1919 по 1935/1936 год он неоднократно исполнял прелюдии *ор.* 11, этюды *ор.* 8, *ор.* 42, а также Вторую и Четвёртую сонаты, однажды исполнил и Пятую. Разумеется, и в 1930-х годах музыку Скрябина в США рассматривали в известной степени как авангардистскую и, уж во всяком случае, не относили её к традиционной. Рахманинов к модернистам относился с неприязнью. Зная его мнение о современной музыке, Яссер как-то спросил его: “Не кажется ли вам, что в наше время было бы уже чуточку поздновато сомневаться в искренности Дебюсси и Скрябина?” Рахманинов подумал, как бы вспоминая что-то, и после некоторой паузы ответил: “Ну, Скрябин... это совсем особый случай...” И Яссер не преминул заметить, что в этих словах, в самой их интонации было что-то трогательное, словно пожалел Рахманинов рано ушедшего из жизни товарища своей юности. Истинному таланту он воздавал должное» [14, с. 392, 224, 225].

Накануне одного из своих концертов 1921 года Рахманинов в интервью музыкальному журналу коснулся фортепианной музыки Скрябина: *«В следующем сольном концерте я буду играть — мне кажется, впервые в этой стране — Пятую сонату Скрябина <...> Соната Скрябина — это необыкновенно прекрасное произведение. Оно*

в чём-то несколько модернистично, чтобы полностью отвечать моему вкусу; находится где-то между его Четвёртой и Шестой сонатами. По стилю она склоняется то к Четвёртой или даже к Третьей, то к Шестой; а Шестая очень модернистична. И тем не менее в этой Сонате наряду с кусками, которые не слишком меня волнуют, столько красоты, что я счастлив играть её во имя всего того, что особенно люблю в музыке» (см. The Musical Observer/ 1921/Apri. [19, с. 81].).

Немаловажный факт: в Америке на рабочем столе Рахманинова всегда стоял фотопортрет Александра Николаевича Скрябина. Как известно, в 1917 году С. В. Рахманинов уехал за границу, в Европу, а затем в США.

Об этом периоде жизни С. В. Рахманинова до 90-х годов XX века нам было известно не так много. Определённый «прорыв» в этом произошёл в первой половине 90-х годов прошлого века, когда был снят фильм «Сергей Рахманинов. Две жизни: «Мне отмщение…» (1993) и «Аз воздам…» (1994), а также появились статьи и книги исследователя творчества С. В. Рахманинова Бориса Семёновича Никитина (1925–2018). Разбирая свой домашний архив и читая свои дневниковые заметки о встречах и беседах с Борисом Семёновичем у него дома на Тверской, я обнаружил страницы его статей с подписями автора о жизни Рахманинова за рубежом. Это разбивает многие мифы о том, что в зарубежный период Рахманинов почти не занимался композиторской деятельностью, а исключительно давал концерты, дабы заработать на жизнь. Многие *«исследователи опирались на его интервью в Лондоне в 1934 году, в котором он с горечью сказал: “Уехав из России, я потерял возможность сочинять. Лишившись Родины, я потерял самого себя”. Но при этом никто не вспоминал, что после этого мрачного признания Сергей Васильевич*

занялся сочинением "Рапсодии на тему Паганини" для фортепиано с оркестром, которую с блеском исполнил 7 ноября 1934 г. в Балтиморе (в праздник семнадцатой годовщины Октябрьской революции!). Через два года он написал Третью симфонию, а ещё через 4 года создал "Симфонические танцы"». К этому, отмечал Б. С. Никитин, следует добавить, что в 1920 году он сделал аранжировку нескольких русских народных песен, в 1926 году завершил сочинение Четвёртого фортепианного концерта и написал «Три русские песни» для хора и симфонического оркестра, в 1931 году сочинил «Вариации на тему Корелли» для фортепиано. В период жизни за рубежом Рахманинов сделал также фортепианные переложения произведений Баха, Бизе, Крейслера, Мендельсона, Мусоргского, Римского-Корсакова, Шуберта, Чайковского.

Безусловно, количество произведений, созданных С. В. Рахманиновым в эмиграции, не сравнить с более чем 120-ю произведениями для фортепиано, оркестра и хора, а также 80-ю романсами, написанными в России. Но говорить о том, что зарубежный период был «вне творчества», просто недопустимо. Именно Б. С. Никитин первым отметил, что вырванная из контекста всего интервью С. В. Рахманинова мрачная горькая «правда», не совсем точна. В самом начале интервью 1934 года есть такие слова (цитирую по тексту Б. С. Никитина) самого Рахманинова: «Если я играю, я не могу сочинять, если я сочиняю, я не хочу играть. Возможно, это потому, что я ленив; возможно, беспрестанные занятия на рояле и вечная суета, связанная с жизнью концертирующего артиста, берут у меня слишком много сил. Возможно, это потому, что я чувствую, что музыка, которую мне хотелось бы сочинять, сегодня неприемлема. А может быть, истинная причина того, что я в последние годы предпочёл жизнь артиста-исполнителя жизни композитора, совсем иная». Б. С. Никитин также приводит и ещё одно замеча-

ние С. В. Рахманинова 1929 года: «Я эстрадный человек, т. е. я люблю эстраду и в противоположность многим артистам не вяну от эстрады, а крепну и способен от одного только звука рояля на новые неожиданные для самого себя выдумки и открытия».

За двадцать лет в эмиграции С. В. Рахманинов выступил в 1221 концерте, из которых 1020 были даны в более чем 200 городах США. Для сравнения — за 30 лет концертной деятельности в России в период с 1888 по 1917 год он выступил в 422 концертах, но сюда включены также около 70 заграничных концертов и более 100 оперных спектаклей, которыми он дирижировал в Частной опере Мамонтова и в Большом театре [см.: 15, с. 134–135].

Но вернёмся к нашей теме «Скрябин — Рахманинов». Б. С. Никитин передал мне ещё один документ. Это перевод статьи Леонарда Либлинга (1874–1945, американский пианист, композитор, музыкальный критик, корреспондент С. В. Рахманинова) «Рахманинов — музыкальный голос России», опубликованный в журнале «*Ampico Magazine*» в апреле 1920 года: «На вопрос (Либинга) — “Из старых композиторов, кто ваши любимые?”, С. В. ответил — “Скрябин был великим человеком, по-настоящему великим. Он слишком рано умер”». Именно Либлинг первым засвидетельствовал об отношении Рахманинова к Скрябину, обратив внимание, что на столе у Сергея Васильевича стояла фотография А. Н. Скрябина, и его замечание о Скрябине как одном из любимых композиторов-современников.

А вот ещё документ — высказывание Рахманинова о Скрябине: «После смерти Скрябина я исколесил всю Россию, играя его произведения и тем самым отдавая скромную дань памяти великого мастера» («The Musical Observer», 1927 г.). Б. С. Никитин в одной из своих статей

(из моего архива) подчёркивает, что «ещё в 1915 году на него [Рахманинова] набросились за совершенно необычное исполнение произведений Скрябина, а он творил за роялем, и впоследствии многие признали его творческий подход к Скрябину».

Произведения Скрябина и Рахманинова никогда не запрещались к исполнению в СССР. Но если имя Скрябина в Советской России и СССР было возведено в «абсолют» и было внесено в «Ленинский план монументальной пропаганды» и очень популяризировалось, особенно в 1920-е годы, имя же Рахманинова (как «эмигранта») не запрещалось к исполнению, но в 1930-е годы «не рекомендовалось» к исполнению. Вот наглядный пример такого неофициального «запрета»: *«В Северо-Кавказский Крайрепертком тов. Ромашкову.*

Главрепертком сообщает, что произведения Рахманинова официально запрещать не следует. Концерты, составленные целиком из его произведений, не допускать. Председатель ГРК: Литовский, Секретарь: Поляков. Отп. 2 экз., о. п. 23.X.-33 г. Штемпель: Секретный. Вход. № 348-с от. 5 XI.-33 г.» [см.: 10, с. 169].

Сегодня, как и в начале XX века, во всём мире звучит музыка А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова. Проводятся конкурсы их имени, не только в России, но и за рубежом. Например, в Болгарии существует конкурс «Скрябин — Рахманинов», на котором исполняются только произведения этих двух великих русских композиторов.

Два знаковых события, предшествующих юбилею великих русских композиторов, — выход в свет Полного Собрания сочинений А. Н. Скрябина и «Летописи жизни и творчества С. В. Рахманинова».

И сегодня они шагают по миру вместе, без всякого «соперничества», являясь примером «русской школы», давно преодолевшей все преграды и границы.

«Год А. Н. Скрябина» плавно переходит в «Год С. В. Рахманинова». И в этом тоже есть определённый знак, свидетельство неиссякаемого потенциала российской музыкальной культуры, величия имён и Скрябина, и Рахманинова.

Список литературы и источников

1. А. Н. Скрябин в пространствах культуры XX века / Сост. А. С. Скрябин. – Москва: Композитор, 2009. – 368 с., ил., нот. – Текст: непосредственный.
2. 2. А. Н. Скрябин и современность: жизнь после жизни / Сост. А. С. Скрябин; ред. Л. Л. Тумаринсон. — Москва–Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 416 с. – (серия «Письмена времени»). – Текст: непосредственный.
3. *Браудо, Е.* Памяти А. Н. Скрябина / Евгений Браудо. – Текст: непосредственный // Аполлон. – 1915. – № 4/5. – С. 54–59.
4. Воспоминания о Рахманинове. Т. 2 / ГЦММК им. М. И. Глинки; сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. А. Апетян. – 5-е изд., доп. – Москва: Музыка, 1988. — 666 с. – Текст: непосредственный.
5. *Гольденвейзер, А. Б.* Воспоминания / А. Б. Гольденвейзер; сост.: Гольденвейзер Е. И., Скрябин А. С., Николаева А. Ю. – Москва: Дека ВС, 2009, – 560 с., тв. пер. – Текст: непосредственный.
6. *Гольденвейзер, А. Б.* Дневник: Первая тетрадь: 1889–1904 /А. Б. Гольденвейзер. – Москва: «Тортуга», 1995. – 336 с. – Текст: непосредственный.
7. *Даль, В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т 1: А.–З. – Москва: «Русский язык», 1978. – 699 с. – Текст: непосредственный.

8. *Даль, В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т 4: Р.–V. – Москва: «Русский язык», 1980. – 683 с. – Текст: непосредственный.
9. *Зильберквит, М*. Рахманинов и Скрябин. История одного автографа. – Текст: непосредственный // Музыка в СССР. – Москва, 1988. – № 3 (июль – сентябрь).
10. Ивановка. Времена. События. Судьбы: Альманах / Труды Музея-усадьбы С. В. Рахманинова; Сост.: А. И. Ермаков, А. В. Жогов. – Москва: Издательство Фонда Ирины Архиповой, 2003. – 192 с. – Текст: непосредственный.
11. *Кочетов, Н.* Музыкальная жизнь Москвы /Н. Кочетов. – Текст: непосредственный // Москва: путеводитель / под ред. Е. А. Звягинцева, М. Н. Коваленского, М. С. Сергеева и К. В. Сивкова. – Москва: Т-во И. Н. Кушнерёв и К˚, 1915. – XI, 703, V с.: ил., пл., диагр.
12. Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина /Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки; Сост.: М. П. Пряшникова, О. М. Томпакова. – Москва: Музыка, 1985. – 295 с.; портр. – Текст: непосредственный.
13. *Морозова, М. К.* Воспоминания о А. Н. Скрябине /М. К. Морозова. – Текст: непосредственный // «Наше наследие». – Москва: [б. и.], 1997. – № 41. – С. 45–64.
14. Наш Старик: Александр Гольденвейзер и Московская консерватория / [сост. А. С. Скрябин, А. Ю. Николаева]; Всерос. музейное объединение муз. культуры им. М. И. Глинки [и др.]. – Москва: Центр гуманитарных инициатив; Санкт-Петербург: Университетская книга, 2015. – 702 с. – (Серия «Письмена времени»). – Текст: непосредственный.
15. *Никитин, Б. С.* Сергей Рахманинов. Две жизни /Б. С. Никитин. – Москва: Классика – XXI, 2008. – 208 с. – Текст: непосредственный.
16. *Пастернак, Б. Л.* Воздушные пути: Проза разных лет

/Борис Пастернак; [Вступ. ст. Д. С. Лихачёва]. – Москва: Совет. писатель, 1982. – 495 с. – Текст: непосредственный.
17. *Помяловский, Н. К.* Очерки Бурсы / Н. Помяловский. – Москва; Художественная литература, 1958. – 180 с. – Текст: непосредственный.
18. *Рахманинов, С. В.* Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном: пер. с англ. /Сергей Рахманинов; послесл., пер. и коммент. В. Н. Чемберджи; ред. О. А. Сахарова. – Москва: Радуга, 1992. – 256 с. – Текст: непосредственный.
19. *Рахманинов, С. В.* Литературное наследие: в 3 т. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма /Сергей Рахманинов; сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент. и указ. З. А. Апетян. – Москва: Совет. композитор, 1978. – 648 с. – Текст: непосредственный.
20. *Шагинян, М. С.* С. В. Рахманинов (Приложение к письмам). – Текст: непосредственный // Новый мир. – Москва, 1943, № 4. – С. 110–113.
21. *Шепелевский, А. М.* В музыкальной бурсе: повесть /А. М. Шепелевский; М-во культуры РФ, Ком. культуры, кино и туризма Новгородской обл., Новгородское обл. училище искусств им. С. В. Рахманинова, Музей А. С. Аренского, А. К. Лядова, С. В. Рахманинова. – Великий Новгород: Тип. «Новгород», 2004. – 419 с. – Текст: непосредственный.

О. А. Казьмин

Два гения — С. В. Рахманинов и Ф. И. Шаляпин

Великий пролетарский писатель А. М. Горький восхищённо восклицал: «Чертовски богата Россия талантами! Жаль, что не успеет на её небосклоне разгореться одна звезда, как её затмевает другая». В целом правильная мысль не подходит к космическим именам Рахманинова и Шаляпина. Вспыхнув одновременно, они в параллельном движении на орбитах музыки и театра дали такой мощный световой поток, которому гореть ещё века.

Мир знает Рахманинова как гениального композитора, феноменального пианиста, великого дирижёра. Те же эпитеты вбирает в себя творчество Шаляпина-певца, артиста, чтеца и режиссёра. Оба служителя искусства ставятся в один ряд с такими гигантами, как Пушкин, Толстой.

«Наблюдая двух русских гениев, я была поражена их *“несходством”*, — отмечала певица Ю. С. Фатова-Бакалейникова. — Шаляпин — динамика, огонь, беспокойство. Рахманинов — сосредоточенное спокойствие, углублённость. Шаляпин — беспрестанно говорил, жестикулировал, “играл”. Рахманинов — слушал, улыбался свой доброй улыбкой» [2, с. 419]. Фёдор Иванович прекрасно чувствовал себя в любой компании, скажем мы, продолжая сравнение. Сергей Васильевич не любил «толпы», сторонился надоедливых, бестактных. У певца была душа нараспашку, в нём бродили соки волгаря-бунтаря. Композитор раскрывался только перед близкими, в нём текла кровь русского интеллигента. Он поднялся на музыкальный олимп как профессионал. Шаляпин — самородок на нём.

Что же сблизило этих разных людей, сделало их друзьями на всю жизнь? Талант.

Композитор Н. Метнер утверждал: «Рахманинов — божьей милостью музыкант, помимо его сверхъестественных способностей <…>» [2, с. 348]. Полифонично звучало рахманиновское: Шаляпин — «чудо-артист с истинно сказочным дарованием <…> Шаляпин — богатырь. Для будущих поколений он будет легендой» [4, с. 137]. Добавим: ещё он был замечательным художником, скульптором, поэтом, писателем, переводчиком

Дружба гением, начавшаяся в Частной опере Мамонтова, где солист Шаляпин разучивал партии под руководством дирижёра Рахманинова, сыграла решающую роль в творческом росте артиста. Сергей Васильевич поощрял певца в постижении души русской классической оперы, помогал конкретными указаниями при создании сценических образов. Чуткий к красоте и силе певческого голоса, его интонационной и тембровой выразительности, Рахманинов, работая с Шаляпиным, часто опирался на мысль о том, что голос может определять не только характер исполнения, но и сценическое поведение. Формулу хорошо воспринял Фёдор Иванович, когда готовил с Рахманиновым партию Бориса Годунова. Этот образ стал величайшим творческим завоеванием певца-артиста, вершиной музыкально-драматического исполнения, которую и поныне другие не могут достичь.

Сергей Васильевич был учителем певца и в области теории музыки и гармонии. В автобиографии Шаляпин написал о своём наставнике: «Отличный артист, великолепный музыкант и ученик Чайковского, он особенно поощрял меня заниматься Мусоргским и Римским-Корсаковым. Он познакомил меня с элементарными правилами музыки и даже немного с гармонией. Он вообще старался музыкально воспитать меня» [5, с. 131]. Словом, Сергей Васильевич отшлифовал этот алмаз, сделал ему оправу. Далось

это непросто. Шаляпин, схватывая всё на лету, ленился. За это Рахманинов при всяком удобном случае высмеивал певца. Фёдор Иванович первое время отшучивался, а потом и рассердился. Но подтрунивания возымели действие. Поняв необходимость знаний для артиста, Шаляпин стал с усердием заниматься, работать.

Шаляпин преклонялся перед Рахманиновым. При виде своего наставника, «как-то внешне и внутренне подтягивался, потому что он верил ему безоговорочно: что Серёжа скажет — то закон» [2, с. 87]. Иола Торнаги, жена певца, говорила, что Сергей Васильевич — это единственный человек, которого боится Фёдор Иванович [там же, с. 232]. В свою очередь Рахманинов дружбу и совместную работу с Шаляпиным считал одним из самых сильных, глубоких и «тонких художественных впечатлений» в своей жизни [3, с. 113].

Гениальных художников объединила бескорыстная любовь к музыке. Они часами репетировали, готовясь к совместным выступлениям. Это был великолепный ансамбль. «В течение ряда лет, — писала С. А. Сатина, — москвичи имели возможность наслаждаться неповторимыми, единственными в мире концертами, где два таких артиста выступали вместе и потрясали присутствующих своим неподражаемым исполнением» [1, с. 32]. «Шаляпин поджигал Рахманинова, а Рахманинов задорил Шаляпина, — вспоминал писатель Н. Д. Телешов. — И эти два великана, увлекая один другого, буквально творили чудеса. Это было уже не пение и не музыка в общепринятом значении — это был какой-то припадок вдохновения двух крупнейших артистов» [2, с. 37–38].

Великий певец вёл широкую концертную деятельность, разъезжая по городам России. Дважды он выступал в близком его другу Тамбове, поразив слушателей силой

своего дарования. В первый приезд — 12 декабря 1901 года — в его репертуар входили ариозо «Пророк» и Песня Варяжского гостя из оперы «Садко» Римского-Корсакова, баллады «Менестрель» Аренского и «Перед воеводой» Рубинштейна, «Два гренадера» Шумана, «Песня о блохе» Мусоргского, «Старый капрал» Даргомыжского, куплеты Мефистофеля из «Фауста» Гуно. Вместе с Шаляпиным в концерте выступили, как анонсировали «Тамбовские губернские ведомости», солисты Брюссельского театра М. И. Беллина (сопрано) и А. М. Карензин (тенор), а также скрипачка А. С. Прокопович. Сопровождал пение симфонический оркестр Тамбовского отделения ИРМО под управлением С. М. Старикова, однокашника Рахманинова по классу Зилоти в Московской консерватории.

В сольном концерте 28 ноября 1910 года певец в сопровождении симфонического оркестра музыкального училища (дирижёр С. М. Стариков) исполнил Песню Варлаама и монолог Пимена из оперы «Борис Годунов». В программу второго отделения были включены «Титулярный советник» и «Червяк» Даргомыжского, «Песня о блохе» Мусоргского, «Клубится волною» Рубинштейна, русские народные песни и другое. Аккомпанировал певцу его постоянный партнёр — пианист и композитор Ф. Кёнеман. Впечатления от выступления Шаляпина долгие годы будоражили память тамбовчан. Высочайшее искусство певца на концертной эстраде и особенно в опере составило целую эпоху в пении — эпоху Шаляпина.

Мечтой певца было желание закончить карьеру вместе с Рахманиновым — исполнить оперу «Алеко» в новой редакции с прологом и эпилогом. Наброском плана пролога он поделился с Л. Я. Нелидовой-Фивейской, предложив ей написать текст, который она вскоре переслала Шаляпину во Францию [2, с. 220–221]. Но желанию Шаляпина не суждено было сбыться.

Пришедшая к музыкантам мировая слава, сотни километров, разделившие их за границей, не только не нарушили дружбу, но сделали её крепче. Памятью о ней остались пять романсов Рахманинова, посвящённых Шаляпину: «В душе у каждого из нас», «Воскрешение Лазаря», «Ты знал его», «Оброчник», «Судьба». Больше всего Шаляпин любил последний романс на слова А. Апухтина, в котором развита музыкальная тема «судьбы» из Пятой симфонии Бетховена. Этот романс Шаляпин наиболее часто включал в свои концертные программы, стал непревзойдённым исполнителем этого сочинения. Когда же он пел романс в сопровождении Рахманинова, слушатели приходили в состояние настоящего оцепенения…

Картина совместного выступления музыкантов всегда вызывает в памяти выражение Шаляпина: «Когда Рахманинов сидит за фортепиано и аккомпанирует, то приходится говорить: “Не я пою, а мы поём”». Рахманинов же, отдавая должное Шаляпину, утверждал: «Он пел так, как Толстой писал» [2, с. 209], «Я в Федю влюблён, как институтка!» [там же, с. 232].

Список литературы и источников

1. Воспоминания о Рахманинове. Т. 1 /ГЦММК им. М. И. Глинки; сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. А. Апетян. – 5-е изд., доп. — Москва: Музыка, 1988. – 528 с. – Текст: непосредственный.
2. Воспоминания о Рахманинове. Т. 2 /ГЦММК им. М. И. Глинки; сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. А. Апетян. – 5-е изд., доп. – Москва: Музыка, 1988. – 666 с. – Текст: непосредственный.
3. *Рахманинов, С. В.* Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном: пер. с англ. /Сергей Рахманинов; послесл.,

пер. и коммент. В. Н. Чемберджи; ред. О. А. Сахарова. – Москва: Радуга, 1992. – 256 с. – Текст: непосредственный.
4. *Рахманинов, С. В.* Литературное наследие: в 3 т. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма /Сергей Рахманинов; сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З. А. Апетян. – Москва: Совет. композитор, 1978. – 648 с. – Текст: непосредственный.
5. *Шаляпин, Ф. И.* Страницы из моей жизни //Фёдор Иванович Шаляпин: сборник. Т. 1: Литературное наследство. Письма. И. Шаляпина. Воспоминания об отце /[ред.-сост. Е. А. Грошева, коммент. Е. А. Грошевой при участии И. Ф. Шаляпиной]. – Москва: Гос. изд-во «Искусство», 1960. – С. 29–211.

И. Е. Зимина

Литературные предпочтения С. В. Рахманинова: Арсений Голенищев-Кутузов

Данная статья продолжает цикл статей о литературных источниках романсного творчества Сергея Васильевича Рахманинова. В центре нашего внимания три романса на стихи Арсения Аркадьевича Голенищева-Кутузова, написанные Рахманиновым в период с 1893 по 1906 год. Автор стихов мало известен современному читателю, поэтому остановимся подробнее на его биографии.

Арсений Аркадьевич родился 26 мая (7 июня) 1848 года в Царском Селе. Он был выходцем из семьи высокопоставленных российских чиновников. Его дед, генерал П. В. Голенищев-Кутузов, в 1832 году за преданную службу на благо Отечества получил потомственное графское дворянство. Павел Васильевич прошёл в российской гвардии путь от корнета до генерала от кавалерии. Он честно служил Российской империи при Екатерине II, Павле I, Александре I. В 1810 году был назначен обер-полицмейстером Санкт-Петербурга. Славно воевал в Отечественной войне 1812 года, за что был награждён, среди прочего, орденом Св. Владимира 2-ой степени. После убийства во время восстания декабристов военного генерал-губернатора Санкт-Петербурга графа Милорадовича Голенищев-Кутузов занял его пост и оставался в этой должности до февраля 1830 года.

Отец, Аркадий Павлович, служил статс-секретарём по делам Царства Польского. После его смерти в 1859 году семья переехала в Москву, где в 1865 году Арсений с золотой медалью окончил 4-ю гимназию и поступил на юридический факультет Московского университета. В 1869 году продолжил обучение в Петербургском университете, который окончил в 1871 году кандидатом права. Службу начинал в государственной канцелярии.

Арсений Аркадьевич всегда увлекался литературой: много читал, пробовал себя как сочинитель. Его литературный дебют состоялся в 1869 году, когда он напечатал свои стихи в журнале «Заря». Известность пришла к Голенищеву-Кутузову в середине 1870-х годов. Он стал близко сотрудничать с журналами «Дело» и «Вестник Европы». В 1873 году Голенищев-Кутузов сблизился с музыкальным и художественным критиком, историком искусств Владимиром Васильевичем Стасовым, стал посещать его музыкальные собрания. Стасов помог Голенищеву-Кутузову опубликовать в 1875 году поэму «Гашиш», вызвавшую многочисленные рецензии, в том числе и заметку И. С. Тургенева.

Голенищев-Кутузов был близким другом и творческим единомышленником композитора Модеста Петровича Мусоргского, написавшего в семидесятые годы XIX века на стихи Арсения Аркадьевича следующие сочинения: вокальные циклы «Без солнца» и «Песни и пляски смерти» (1875–1877), балладу «Забытый» (1874), романс «Видение» (1877). Кроме того, Голенищев-Кутузов автор либретто оперы Мусоргского «Сорочинская ярмарка».

Широкую литературную известность Голенищеву-Кутузову принёс первый сборник стихотворений «Затишье и буря», вышедший в 1878 году. С этого времени начинается активная публикация литературных творений Голе-

нищева-Кутузова. Отдельным изданием выходит драматическая хроника «Смута (Василий Шуйский)», написанная под впечатлением оперы Мусоргского «Борис Годунов». В 1884 году вышел сборник «Стихотворения». В нём, как и в первом сборнике, преобладали религиозно-мистические настроения, сопровождаемые созерцательностью, бесстрастностью, скептицизмом, разочарованием. Подобные настроения угнетали автора, и он стремился к красоте, чтобы в ней обрести отдохновение. Красоту Голенищев-Кутузов искал повсюду: в природе, в людях, в философии. Владимир Соловьёв называл Голенищева-Кутузова поэтом «буддийских настроений», поэтом «смерти и Нирваны»[1]. Однако Голенищев-Кутузов не столько поэтизировал смерть, сколько осознавал безмерную власть природы и ничтожество человека перед ней. В этом заключается трагическая составляющая его лирики.

Поэтическое творчество было не единственным занятием Голенищева-Кутузова. Он продолжал свою государственную службу. В конце 1880-х годов Арсений Аркадьевич с семьёй возвращается в Петербург, где получает место товарища управляющего Дворянским банком. С 1895 года до конца жизни Голенищев-Кутузов возглавлял личную канцелярию императрицы Марии Фёдоровны.

В 1890-е годы Голенищев-Кутузов становится центральной фигурой салонно-аристократических литературных кругов Петербурга, в том числе и знаменитых «пятниц» писателя, драматурга, переводчика Константина Константиновича Случевского. В 1894 году вышло собрание стихотворений Голенищева-Кутузова в двух томах, в 1905-м — трёхтомное собрание сочинений. В первый том были включены лирические стихотворения, во второй — поэмы, в 3-й — драматические произведения. Голенищев-Кутузов был избран членом-корреспондентом Академии

наук по отделению русского языка и словесности (1891), почётным академиком (1900), действительным членом Академии наук (1905).

В 1912 году выходят сборник стихов «На закате» и прозаический сборник «На летучих листках». Оба издания окрашены философией пессимизма и фатализма относительно будущего России. В 1914 году вышло посмертное собрание сочинений Голенищева-Кутузова в 4-х томах. Умер Арсений Аркадьевич 28 января (10 февраля) 1913 года. В советское и постсоветское время произведения А. А. Голенищева-Кутузова не переиздавались.

Стихи Голенищева-Кутузова впервые привлекли внимание С. В. Рахманинова в 1893 году. В это время композитор создаёт ор. 4 и включает в него шесть романсов на стихи Д. Мережковского, М. Янова, А. Фета, А. Пушкина, А. К. Толстого и А. Голенищева-Кутузова. Опус 4 ярко демонстрирует черты творческой индивидуальности Рахманинова в трактовке романсного жанра, в частности, бережное отношение к поэтическому слову.

Давно ль, мой друг, твой взор печальный
Я в расставанья смутный миг ловил.
Чтоб луч его прощальный
Надолго в душу мне проник.

Давно ль, блуждая одиноко,
В толпе теснящей и чужой
К тебе, желанной и далёкой,
Я мчался грустною мечтой.

Желанья гасли… Сердце ныло…
Стояло время… Ум молчал…
Давно ль затишье это было?
Но вихрь свиданья набежал…

Мы вместе вновь, и дни несутся,
Как в море волн летучих строй,
И мысль кипит, и песни льются
Из сердца, полного тобой.

Стихотворение Голенищева-Кутузова «Давно ль, мой друг…» представляет собой элегическую зарисовку — эмоциональный результат философского раздумья над сложными жизненными проблемами. Лирический герой вспоминает момент расставания с возлюбленной и вновь переживает чувства, охватывавшие его в тот «смутный миг», — чувства грусти и одиночества, затерянности в безразличной чужой толпе.

Кульминация эмоционального состояния лирического героя заключена в третьей строфе стихотворения. Она усиливается самим синтаксическим строем: четырьмя простыми нераспространёнными предложениями, в которых нет ничего лишнего. Они состоят лишь из грамматических основ, то есть подлежащих и сказуемых. Пустота мира, лишённого любви, передаётся через умолчание, обозначенное на письме многоточием. Данный троп подвигает читателя к сопереживанию, сочувствию, заставляет задуматься о душевном состоянии героя, у которого погасли желания, ноет сердце и молчит ум. Время остановилось для него, течение жизни оборвалось. Подавленное психическое состояние героя передано и такой стилистической фигурой, как инверсия — намеренное нарушение прямого порядка слов в предложении. Автор использует инверсию и главных и второстепенных членов предложения: *Желанья гасли… Сердце ныло… Стояло время… — сказуемое находится перед подлежащим; луч прощальный, В толпе теснящей и чужой* — определения расположены позади определяемых слов.

Но в конце стихотворения поэт переосмысливает

жанр элегии. Грустное воспоминание сменяется радостью новой встречи. Радость от вновь обретённой любви передаётся уже более сложными синтаксическими конструкциями. В предложениях появляются распространяющие их второстепенные члены.

Четвёртая строфа — ещё один кульминационный момент. Это уже жизнеутверждающая радость. Кипучесть жизни, чувств и мыслей передана прежде всего глаголами с семантикой стремительности: *дни несутся, мысль кипит, песни льются*. Та же семантика и в эпитете «летучих» (волн). Возрождение героя подчёркнуто повторяющимся союзом «и», восклицательным знаком, завершающим строку и всё стихотворение.

Рахманинов внимательно следит за смысловыми и выразительными оттенками поэтического текста и в музыке передаёт перемену, произошедшую с лирическим героем. По определению В. А. Васиной-Гроссман, *«элегия превращается в поэтический дифирамб»*[2].

Романс Рахманинов посвятил жене поэта графине Ольге Андреевне Голенищевой-Кутузовой. Графиня была известной благотворительницей и общественным деятелем. При её содействии было открыто почтово-телеграфное отделение в селе Печетово Тверской губернии. Кроме того, что, на мой взгляд, наиболее важно, Ольга Андреевна возглавляла Общество попечения о слепоглухонемых в России. Общество помогало слепоглухонемым всех возрастов, а также тем, кто частично потерял зрение, слух и

речь. Проводилась просветительская работа, печатались статьи о положении таких инвалидов в России. Сам поэт всячески поддерживал общественную деятельность своей супруги, доказательством чему может служить тот факт, что на даче Голенищевых-Кутузовых в селе Александровка близ Любани проводили лето дети из приюта для слепоглухонемых.

В апреле 1902 года Рахманинов создаёт ор. 21, куда вошли десять романсов. Под десятым номером вновь сочинение на стихи Голенищева-Кутузова. На этот раз композитора вдохновило стихотворение «Пред иконой».

Она пред иконой стояла святою,
Скрестилися руки, уста шевелились;
Из глаз её слёзы одна за другою
По бледным щекам жемчугами катились.

Она повторяла всё чьё-то названье,
И взор озарялся молитвенным светом;
И было так много любви и страданья, —
Так много надежды в молении этом!

Она преклонилась и долго лежала,
Прильнув головою к земле безответной,
Как будто в томленьи немом ожидала,
Что голос над нею раздастся приветный.

Но было всё тихо в молчании ночи,
Лампада мерцала во мраке тревожном,
И скорбно смотрели Спасителя очи
На ту, что с моленьем пришла невозможным.

Романс, как и рассмотренный ранее, тоже имеет посвящение. Он адресован Марии Ивановой. Мария

Шаталина-Иванова была дочерью Феоны, няни в семействе Сатиных. Позже Мария станет экономкой в семье Рахманиновых, члены которой звали её Мариной. Вот как вспоминает о ней И. А. Брандт, гувернантка старшей дочери Рахманинова: «У Марины были просто огромные голубые глаза, опушённые длинными густыми ресницами. Поговаривали, что у Сергея Васильевича с Мариной был роман. Ничего по этому поводу сказать не могу, хотя и странного в этом ничего не нахожу. Надо было видеть Марину, чтобы понять, что не влюбиться в такую девушку практически невозможно. Всегда стройна, подтянута, с длинными, красиво уложенными волосами»[3].

Марина была предана Рахманиновым. Покидая Россию, они оставили ей на хранение много дорогих для себя вещей. В 1899 году Рахманинов подарил ей свою фотографию, подписав: «Дорогой Марине от очень её любящего С. Рахманинова». В 1902 году посвятил ей романс.

В стихотворении Голенищева-Кутузова «Пред иконой» звучат мотивы одиночества, смерти, тоски. Оно всё пронизано этими настроениями. Им отвечает лексика произведения: слёзы, молитвенный свет, страданье, моленье. Именно этими словами автор передаёт внутреннее состояние той, о которой пишет. Добавляют торжественности и устаревшие слова — взор, очи, использование возвратной частицы – ся вместо – сь (*скрестилися* руки). Читатель сам может придумать сюжетную линию, предположить, что стало причиной молитвенной просьбы, выполнить которую Спаситель не может. Творческое воображение читателей пробуждается целым рядом изобразительно-выразительных средств, использованных поэтом. В первой строфе это сравнение «жемчугами катились». Жемчуг сам по себе символ слёз. Сравнивая слёзы героини с жемчугом, автор усиливает её страдание, делает его зрительно ощутимым.

Во второй строфе неопределённое местоимение «чьё-то» добавляет загадочности, таинственности. А антитеза «много любви» — «мало надежды» предваряет концовку, готовит читателя к трагическому финалу. В третьей строфе надежда на возможность счастья выражена метафорой «в томленьи немом ожидала». Четвёртая строфа — развязка истории. Спаситель скорбит, но помочь не может. Не потому, что это не в Его силах, а, очевидно потому, что обстоятельства, в которых находится женщина, не предполагают счастливого разрешения.

Может быть, предположение И. А. Брандт о вероятности романа между Рахманиновым и Марией Шаталиной и имело основание. Тогда становится понятным, почему именно на это стихотворение Голенищева-Кутузова композитор пишет музыку и именно этот романс посвящает Марии. Ситуация, описанная поэтом, могла напомнить композитору что-то похожее, бывшее в реальности.

Романс на стихотворение «Покинем, милая» написан в 1906 году. Он включён под № 5 в опус 26.

Покинем, милая, шумящий круг столицы.
Пора в родимый край, пора в лесную глушь!
Ты слышишь? — нас зовут на волю из темницы
Весны поборный шум и пенье птиц … К чему ж,
Нам усмирять души блаженные порывы?
Иль разлюбила ты желтеющие нивы,
И рощи свежие, и хмурые леса,
Где, помнишь, мы вдвоём задумчиво блуждали
В вечерний час, когда темнеют небеса
И молча бродит взор в тумане спящей дали?

Стихотворение представляет собой лирический монолог. Герой обращается к милой его сердцу женщине с предложением вернуться из «шумящей столицы» в

тишину родного края. В основе архитектоники стихотворения антитеза, то есть противопоставление. Столица — это темница. Воля — это «лесная глушь», «желтеющие нивы», «рощи свежие», «туманные дали».

Для Рахманинова были важны не художественные достоинства поэтического текста, а образы, созданные автором, и смысл, заложенный в них. Рахманинова считают мастером музыкального пейзажа. Романс «Покинем, милая» — яркий пример такого мастерства. Романс был создан в Ивановке, тамбовском имении семьи Рахманиновых, в августе-сентябре 1906 года. Ивановские просторы, как нельзя лучше, подходили для «задумчивых блужданий» и наблюдения за «темнеющими небесами».

Стихотворение Голенищева-Кутузова наполнено поэтичностью настроения, изящностью, светлотой, даже прозрачностью, чего автор добивается, прежде всего, разнообразием знаков препинания: запятыми, тире, восклицательным и вопросительными знаками. Эпитеты «блаженные», «свежие», «спящей» дополняют красоту пейзажа, делают его пасторально окрашенным, то есть поэтизирующим мирную и простую сельскую жизнь. Композитор перевоплощает поэтический пейзаж в пейзаж музыкальный.

Рахманинов всегда говорил о том, что любит поэзию и всегда возводил её на второе почётное место после музыки. Композитор считал жанр романса идеальным для воплощения лирических переживаний. Сергей Васильевич отбирал такие поэтические тексты, где повествуется о страданиях от любви и душевных терзаниях. В поэзии Голенищева-Кутузова композитора вдохновляли простота и гармония звука, яркость изображения, напевность стиха, приверженность традиционным силлабо-тоническим размерам.

Примечания

1. Соловьёв, В. С. Буддийское настроение в поэзии // Вестник Европы. – 1894. Май. Июнь. – С. 329–332.
2. Васина-Гроссман, *В. А.* Русский классический романс XIX века /Академия наук СССР, Институт истории искусств. – Москва: Издательство Академии наук СССР, 1956. – С. 322.
3. Письма Ирины Александровны Брандт // Ивановка. Имена. События. Судьбы: Альманах / Труды Музея-усадьбы С. В. Рахманинова; сост.: А. И. Ермаков, А. В. Жогов. – Москва: Издательство Фонда Ирины Архиповой, 2003. – С. 75.

Е. О. Казьмина

Театральные образы Ф. И. Шаляпина как синтез талантов Шаляпина-актёра и графика

Удивительным образом сложилось, что в один год, 1873-й, с разницей в один месяц (февраль и март) в России родились два гения, ставшие друзьями, — это Фёдор Иванович Шаляпин и Сергей Васильевич Рахманинов. Поэтому 2023 год — это год 150-летия со дня рождения не только выдающегося композитора и исполнителя Рахманинова, но и выдающегося певца и артиста Шаляпина. О дружбе, сотворчестве двух музыкантов-титанов написано немало работ и, конечно, будут ещё написаны, а талант Шаляпина художника-графика пока изучен не настолько широко. Пожалуй, небольшой раздел в книге искусствоведа А. Г. Раскина «Шаляпин и русские художники» [2], остаётся единственным с момента издания (1963) цитируемым источником. Будет и автор представленного материала опираться на упомянутое исследование.

Фёдор Иванович Шаляпин был искусным рисовальщиком, при этом большое число работ им выполнено в жанре автопортрета. Примечательно другое — для Шаляпина было само собой разумеющимся и даже необходимым подкреплять свои мысли и слова рисунком. Вместо автографа, которого у артистов просят поклонники, вместо дарственной надписи на книге или нотах он рисовал свой профиль или изображал себя в какой-нибудь роли. По воспоминаниям партнёров по сцене, артистические уборные Шаляпина в Мариинском театре и в Париже были своеобразной лабораторией — на их стенах углём певец делал наброски своих персонажей.

Визуальные образы — картины профессиональных художников (В. Васнецова, К. Коровина, И. Репина, В. Серова, др.) и собственные графические наброски — очень помогали певцу и артисту осмысливать театральный образ. При помощи карандаша или пера Шаляпин познавал внутренний и внешний мир своего оперного героя. Дочь Ирина Фёдоровна вспоминала о таких деталях творческого процесса отца: *«Иногда я заставала отца, сидящим в глубокой задумчивости за письменным столом, с пером в руках; на простом клочке бумаги чертил он какие-то рисунки: лица, ноги, руки. В столовой за обедом иногда чертил обгоревшей спичкой прямо на скатерти. <…> Делая наброски, он обдумывал грим какого-нибудь персонажа, его внешний облик. Так он искал»* [4, с. 598].

Методом автопортрета, если так можно выразиться, Шаляпин изучал своё лицо и тело, так как именно с помощью мимики, телодвижений и, конечно, певческого голоса он создавал на сцене образы. А. Г. Раскин пишет: «Шаляпин-художник с карандашом в руках внимательно, придирчиво, черта за чертой разбирал структуру лица и тела Шаляпина-артиста, не уставая рассматривать себя в различных ракурсах, стараясь подметить новые выразительные возможности той или иной линии, исчерпывающе прочувствовать каждое своё движение» [2, с. 115]. Посредством рисунка Шаляпину было даже проще пояснить театральным художникам, каким он хотел видеть грим или костюм своего персонажа.

Всё сказанное позволяет утверждать, что творческий процесс Шаляпина-певца и артиста был синтетического свойства, и в этом процессе генерирующая роль отводилась рисунку.

Известно более 40 вариантов грима и рисунков-автопортретов, в которых певец запечатлел себя в театраль-

ных образах. В первую очередь в своих коронных оперных партиях — Борис Годунов, Иван Грозный, Досифей, Мефистофель, Дон-Кихот, Дон-Базилио. Среди графических работ в исследованиях ещё упоминаются автопортрет в роли испанского короля Филиппа («Дон-Карлос» Верди), эскиз грима князя Галицкого («Князь Игорь» Бородина), изображение Лепорелло в плаще («Дон Жуан» Моцарта).

В рамках статьи остановимся на трёх образах из русской оперной классики — Борисе Годунове, Иване Грозном, Досифее и контрастном им шаляпинском «портрете» Дон-Кихота.

Все, кто был знаком с Шаляпиным-артистом по театральной сцене, в один голос утверждали, что Фёдор Иванович к работе над ролью подходил со скрупулёзной тщательностью. Особенно это касалось исторических персонажей. Путь «вживания» в образ Шаляпин начинал с изучения имевшихся портретов исторической персоны, описания её внешнего и внутреннего облика в соответствующей литературе. Так, осмысливая образ Бориса Годунова, Шаляпин, в частности, ознакомился с портретом Годунова на старинной монете, на которой царь Борис без бороды, только усы, а волосы стриженые. Шаляпину важно было найти какую-то деталь, которая могла усилить выразительность создаваемого им образа Бориса. Ответ искал, читая исторические источники, беседуя с В. О. Ключевским, внимательно изучая произведения Пушкина и Мусоргского. И такую деталь в облике оперного персонажа Бориса Годунова Шаляпин нашёл, ею стала борода. В воспоминаниях Фёдор Иванович написал: «*Он* [Борис Годунов] *монгольского происхождения. От него ждут чёрной бороды. И я пожаловал Борису чёрную бороду. Те, которые меня видели в роли Бориса, могут судить, в какой степени эта внеш-*

няя деталь оказалась важной для силы и красоты образа» [4, с. 259].

В роли Годунова Шаляпин запечатлел себя в 1911, 1916 и 1918 годах. Каким мы его видим, например, на автопортрете 1911 года? (рис. 1). «Борис — властолюбивый, волевой, умудрённый в делах государственный муж». Черты лица суровы, но спокойны, резкие морщины говорят о тревожных думах, о мятущейся душе человека, «угнетённого сознанием своей преступности» [2, с. 121].

Для артиста существенное значение, как известно, имеет грим. Шаляпин — не исключение. Вот его мысли по этому поводу: *«Грим очень важная вещь, но <…> лишних деталей надо избегать в гриме так же, как и в самой игре. <> грим — это только помощник актёра, облегчающий внешнюю характеристику типа, и что роль его, в конце концов, второстепенная. Как одежда на теле не должна мешать движениям тела, так грим должен быть устроен так, чтобы не мешать движениям лица. Грим нужен прежде всего для того, чтобы скрыть индивидуальные черты актёра»* [4, с. 260–261].

Шаляпин не пользовался услугами гримёра. Дочь Фёдора Ивановича Ирина вспоминала, как готовился отец в гримёрке. Так, чтобы предстать в образе Бориса в Прологе оперы *«он начал накладывать на лицо грим, при этом он не разрисовывал его, а клал краски широкими мазками, точно лепил своё лицо. Кисточек он не признавал, пользовался растушёвками и преимущественно накладывал грим пальцами — резкими контрастными мазками»* [4, с. 564]. И прежде чем прозвучало: «Скорбит душа… О праведник, о мой отец державный…», публика увидела, со слов Ирины Шаляпиной: *«Мудрое, отмеченное какой-то еле уловимой скорбью лицо, лицо страстное и волевое, “чёрные волосы и борода, глаза молитвенно подняты к нему, в левой руке*

посох, правая опущена в смиренном жесте…”». Перед третьим актом он *«надел парик, приклеил новую бороду, поправил грим, сделав себя несколько старше <…>»* [4, с. 564].

Законченности и экспрессии в гриме и внешнем облике персонажа Шаляпин достигал благодаря своим наблюдениям за друзьями-художниками, за их *«манерой писать, класть краски, делать рисунок. <…> Непосредственность, смелость и яркость коровинской живописи Фёдор Иванович умел соединять с лаконичностью и чёткостью рисунка Серова <…>»* [там же, с. 598].

В том же 1911 году 7 ноября состоялась премьера «Хованщины» в Мариинском театре. В роли Досифея впервые выступил Фёдор Иванович, который, к слову, осуществил вместе с П. Мельниковым постановку этого спектакля. Автопортрет в роли Досифея (Рис. 2) Ф. Шаляпин сделал гримировальными красками на стене в артистической уборной Мариинского театра. Он является единственным сохранившимся многоцветным рисунком артиста. Обращает на себя внимание плавность линии, очертившей силуэт. Лицо, суровое старческое, обрамляет чёрный монашеский убор, седая борода ниспадает на грудь. Самая выразительная часть облика — необычно светлые и строгие глаза. Они «будто освещены слабым мерцающим пламенем свечи». Во взгляде выражена непреклонность веры Досифея «в древние заветы уходящей Руси» [2, с. 124]. А. Раскин пишет: «Характер этого седобрового старца с резкими складками на переносице, с упрямо сжатыми губами ясен с первого взгляда. В рисунке нет ничего недосказанного. Это человек-монолит, словно высеченный из тысячелетнего уральского гранита, готовый в огонь за свою веру. Манера рисунка — лаконичного и монументального — соответствует образу Досифея, как и музыке Мусоргского»

[2, с. 124]. Согласимся с мнением искусствоведа и в той части, что в цветном решении автопортрета есть отзвуки колорита древнерусских фресок, «благодаря чему он воспринимается как внезапно возникший из-под сбитой штукатурки фрагмент росписи в старом храме» [там же]. После премьеры Ю. Сахновский высказался в газете «Русское слово»: «Досифей Шаляпина на голову перерос все созданные великим артистом роли. Это был живой подвижник, почти святой, и глубина его переживаний властно покоряла всех и на сцене и в театре. Он плакал настоящими слезами, и текли слёзы то восторга, то боли отчаяния у слушателей, охваченных непреоборимой правдой жизни великих воплощений великого таланта» [цит. по: 1, с. 32].

Рисунки в роли Ивана Грозного сделаны Шаляпиным в связи с постановками оперы «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова. На сцене Мариинского театра опера с участием Шаляпина в роли Грозного была возобновлена в декабре 1913 года. В рецензии на спектакль В. Н. Цедербаум о Шаляпине написал: «Самое интересное в партии Грозного — это необычайно характерный, прекрасно продуманный лейтмотив. Самую же роль приходится строить из отдельных штрихов, лишь намеченных в двух картинах оперы. И только громадный талант Шаляпина мог с таким замечательным искусством создать из этих штрихов яркий и живой образ. Он жуток в доме Токмакова, когда говорит с Малютой; как умно у него задумана вся первая сцена с Ольгой, когда похотливое чувство сменяется у него так неожиданно пробудившимся чувством отца <…>» [цит. по: 1, с. 72]. А вот каким представлялся Шаляпину царь в последней картине оперы, он изобразил на автопортрете (Рис. 3). Грозный одиноко сидит в шатре, «томимый бессонницей и воспоминаниями». Его фигура «производит впечатление старческой немощи: голова глубоко ушла в плечи, кольчу-

га повисла на исхудалой, некогда богатырской груди, ноги закрыты тёплым покрывалом» [2, с. 123]. Возраст выдают морщины, прорезавшие лоб, глубокие, резкие складки вокруг глаз, носа. Но время оказалось не властно над неукротимым духом Грозного. Сурово сдвинуты его брови, плотно сомкнуты губы, взгляд сфокусирован в одной точке. В этом рисунке отражено трагическое величие Грозного, со всей мощью воплощённое Шаляпиным на сцене [2, с. 124].

Если, глядя на рисунки Бориса Годунова, Досифея, Ивана Грозного, понятно, что квинтэссенцией этих созданных Шаляпиным образов является сила духа русского человека, властность и непокорность обстоятельствам, то иного плана образ Дон-Кихота из оперы Ж. Массне.

Своё отношение к этому персонажу Шаляпин выразил в письме к М. Горькому: *«О Дон-Кихот Ламанчский, как он мил и дорог моему сердцу, как я люблю его»* [4, с. 333]. Рисунки «рыцаря печального образа» сделаны в 1910 году. Одни — в дни подготовки спектакля и его премьеры 26 января в Монте-Карло, другие — перед премьерой в Большом театре 12 ноября. Воспоминания дирижёра А. Б. Хессина лишний раз подтверждают мысль об обстоятельности артиста Шаляпина в ходе подготовительной работы над образом. А. Хессин пишет: *«Признаться, я очень волновался за Фёдора Ивановича, за то, насколько он сумел подготовиться к воплощению мирового образа Дон-Кихота, хорошо известного чуть ли не каждому ребёнку: это я и высказал ему при встрече.*

В ответ на мои опасения Шаляпин вынул из письменного стола большой альбом своих карандашных набросков, изображавших Дон-Кихота в самых разнообразных положениях и видах: сначала голова, потом шея, рука, пальцы, Дон-Кихот на Росинанте, в шлеме, в латах, с копьём в руках, борьба с ветряными мельницами, любов-

ная сцена с Дульцинеей и, наконец, смерть... Все рисунки были исполнены такой исторической правды, такой художественной проникновенности, что от моих опасений не осталось и следа» [цит. по: 2, с. 127–128].

Примечательно и мнение автора монографии о Шаляпине Э. Старка: в Дон-Кихоте «потребность доведена до художественной виртуозности, которой мог бы позавидовать любой живописец или скульптор. <…> Прекрасно оттенена необычайная мечтательность, доводящая до безумия, идеализм, влекущий рыцаря на подвиги во имя добра, справедливости и любви. <…> Здесь у Шаляпина поражают такие приёмы, каких не встретишь в других ролях <…>. Нет ничего лишнего, всюду чрезвычайная экономия жеста и мимики <…> везде чувствуется чрезвычайная сосредоточенность человека, взор которого обращён вовнутрь» [3, с. 53]. Шаляпин описал своего трогательного и смешного героя, которого играл в Монте-Карло, так: *«Я дал ему остроконечную бородку, на лбу я взвихрил фантастический хохолок, удлинил его фигуру и поставил её на слабые, тонкие, длинные ноги. И дал ему ус, — смешной, положим, но явно претендующий украсить лицо именно испанского рыцаря... И шлему рыцарскому и латам противопоставил доброе, наивное, детское лицо, на котором и улыбка, и слёзы, и судорога страдания выходят почему-то особенно трогательными»* [4, с. 259] (Рис. 4).

Рисунок умирающего Дон-Кихота опубликован в журнале «Рампа и жизнь» (1910). На этом портрете у героя «беспомощно разметались волосы, уныло повисли некогда лихо закрученные усы, ещё больше ввалились исхудалые щёки, глубоко запали глаза». Но главное — взгляд, в котором «безмолвный упрёк тем, кто смеялся над ним; сожаление к людям, примирившимся с эгоизмом, стяжательством и неспособным понять величие человеческой самоотвержен-

ности и доброты» [2, с. 128–129]. А. Раскин отметил и особую манеру исполнения рисунка — Шаляпин с помощью тончайших, словно колышущихся линий достиг призрачности изображения [там же, с. 129].

Из самых поздних рисунков Дон-Кихота сохранился от 1914 года. Он выполнен коричневым карандашом в Петербурге, когда Фёдор Иванович приезжал петь в спектаклях на сцене Народного дома (дни спектаклей 14, 21 и 24 апреля [1, с. 79]. Судя по тому, что Дон-Кихот в шлеме, с гордо торчащими тонкими усами и остроконечной бородкой, его можно представить в каком-то героическом эпизоде странствий. Как и на предыдущих графических работах Шаляпина, сущностная деталь образа — глаза. Здесь они выражают недоумение и растерянность обманутого человека.

Таким образом, рассмотренные примеры позволяют сделать следующие выводы:

1) рисунок для Шаляпина являлся существенным компонентом процесса подготовки роли;

2) этим способом Шаляпин-артист постигал психологию своего персонажа, искал идейный стержень роли, вживался в образ;

3) театральные образы Ф. И. Шаляпина — синтез талантов Шаляпина-актёра и графика.

Приложение

Рис. 1. Автопортрет
в роли Бориса Годунова

Рис. 2. Автопортрет
в роли Досифея

Рис. 3. Автопортрет
в роли Ивана Грозного

Рис. 4. Автопортрет
в роли Дон Кихота

Список литературы и источников

1. Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина: в 2 книгах /сост. Ю. Котляров, В. Гармаш. – 2-е изд., доп. – Ленинград: Музыка, 1989. – Кн. 2. – 390 с. – Текст: непосредственный.
2. *Раскин, А. Г.* Шаляпин и русские художники /А. Раскин. – Москва; Ленинград: Искусство, 1963. – 162 с. – Текст: непосредственный.
3. *Старк, Э. А.* Шаляпин /Эдуард Старк (Зигфрид). – Петроград: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1915. – 210 с. – Текст: электронный. – URL: https://avidreaders.ru/read-book/shalyapin1.html?p=52 (дата обращения: 19.03.2023).
4. Фёдор Иванович Шаляпин: сборник. Т. 1: Литературное наследство. Письма. И. Шаляпина. Воспоминания об отце / [ред.-сост. Е. А. Грошева, ком. Е. А. Грошевой при участии И. Ф. Шаляпиной]. – Москва: Гос. изд-во «Искусство», 1960. – 767 с. – Текст: непосредственный.

Н. А. Ежова

Партнёры С. В. Рахманинова по ансамблевому взаимодействию: начало творческого пути музыканта-исполнителя

Выбор темы настоящего исследования связан с большой значительностью роли ансамблевого взаимодействия в формировании творческого облика музыканта-исполнителя. Особую заинтересованность вызывает изучение влияния культурной атмосферы общественной жизни на степень увлечённости начинающих музыкантов определённым творческим направлением.

Вспомним, что в эпоху второй половины XIX — начала XX в. ансамблевое музицирование являлось довольно распространённым видом творческой деятельности. Ансамблевые сочинения русских и зарубежных композиторов привлекали внимание не только профессиональных музыкантов, но и широкого круга исполнителей-любителей. Достаточно вспомнить связанные с любительским музицированием известные объединения энтузиастов-единомышленников, стремившихся познакомить слушателей с новыми музыкальными произведениями для различных ансамблевых составов [4, с. 107].

Кружок любителей русской музыки, так называемый «Керзинский кружок», основанный в Москве супругами М. С. Керзиной (урождённой Поспеловой) и А. М. Керзиным в 1896 г. и просуществовавший до 1912 г., пропагандировал русскую музыку. Вначале концерты кружка (нередко — бесплатные) проходили на частных квартирах исполнителей-любителей, лишь впоследствии — в зале гостиницы «Славянский базар», Большом зале Благородного собрания. Также на частных квартирах, как правило у писателя Н. Д. Телешова, собирались и члены существовавше-

го в 1890 – 1910-х гг. литературного кружка «Московская литературная среда», продолжившего дело литературного кружка «Парнас», организованного Н. Д. Телешовым в 1883 г. Постоянными участниками знаменитых «телешовских сред» являлись Ф. И. Шаляпин и С. В. Рахманинов.

В Санкт-Петербурге в период между 1885 и 1908 г. в программе музыкальных вечеров в доме лесопромышленника и мецената, любителя камерной музыки М. П. Беляева звучали романсы, инструментальные ансамблевые произведения: квартеты (в которых партию альта нередко исполнял хозяин дома), квинтеты, секстеты. Ряд пьес, сочинённых специально для «Беляевских пятниц», были изданы М. П. Беляевым в двух сборниках под названием «Пятницы». В состав Беляевского кружка под руководством Н. А. Римского-Корсакова входили Ф. М. Блуменфельд, С. М. Блуменфельд, А. К. Глазунов, А. К. Лядов, Н. Н. Черепнин, пианист и композитор А. А. Винклер и др. Постоянными посетителями «Беляевских пятниц» были Ц. А. Кюи, А. П. Бородин, А. В. Оссовский, В. В. Стасов и др. [2].

В деятельности музыкального кружка «Вечера современной музыки», существовавшего в Санкт-Петербурге в первое десятилетие XX в. принимали участие критики В. Г. Каратыгин и А. П. Нурок, пианист А. Д. Медем и др. Под названием «Вечера современной музыки» с 1909 г. проходили концерты в Москве (по инициативе К. С. Сараджева, В. В. Держановского и Е. В. Копосовой), в Петербурге/Петрограде в 1915–1917 гг. (концерты журнала «Музыкальный современник»), в 1911–1919 гг. — концерты «Художественного бюро» Н. Е. Добычиной [3, с. 64]. Широкой популярностью в профессиональном сообществе и в любительской музыкальной среде пользовались фортепианные дуэты и ансамбли для трёх, четырёх и более участников в четыре, пять, шесть, восемь и более рук. Фортепианное

ансамблевое музицирование открыло яркую страницу в истории ансамблевой культуры.

Таким образом, можно констатировать, что события культурной жизни русского общества подчёркивали притягательность для музыкантов-исполнителей и востребованность у слушателей ансамблевых выступлений. В этой связи интересным представляется изучение первоначальных творческих импульсов будущего величайшего деятеля русской культуры, гордости национальной фортепианной школы С. В. Рахманинова.

В книге воспоминаний С. В. Рахманинова, изданной в Лондоне в 1934 г., а на русском языке в переводе В. Е. Чемберджи — в Москве в 1992-м [5], упоминаются события раннего детства, при этом детские впечатления С. В. Рахманинова связываются с разнообразными музыкальными открытиями. К ним относятся совместная игра с дедушкой (по линии отца) в самом начале занятий музыкой, когда исполнение четырёхлетним Серёжей простеньких мелодий, состоящих из пяти или шести нот, сопровождалось аккомпанементом, тогда поразившим ребёнка красотой и невероятной трудностью. По мнению С. В. Рахманинова, в ансамбле с дедушкой исполнялись шуточные вариации на тему «Собачьего вальса» или «Тати-тати», авторами которых были композиторы «Могучей кучки» [5, с. 15].

Самыми сильными музыкальными впечатлениями детства С. В. Рахманинов считал исполнение старшей сестрой Еленой, обладавшей великолепным контральто, вокальных сочинений. Обычно певица аккомпанировала себе сама, но иногда партию рояля исполнял Серёжа, хотя результат обычно бывал весьма плачевным, так как он слишком увлекался своей партией, не обращая внимания на вокальную мелодию. Среди исполняемых произведений для голоса в сопровождении фортепиано был и несказанно нравившийся мальчику романс П. И. Чайковского на слова

Л. А. Мея (из И. Гёте) «Нет, только тот, кто знал…» (соч. 6, № 6). Впоследствии, как известно, П. И. Чайковский будет играть значительную роль в формировании личностных ценностей С. В. Рахманинова.

К числу ранних музыкальных открытий С. В. Рахманинов относил посещение церковных служб в Исаакиевском, Казанском и многих других петербургских соборах. Незабываемые ощущения от слаженного пения лучших петербургских хоров легли в основу творчества будущего композитора и пианиста, создания особого стиля, отмеченного безукоризненным владением техникой и фразировкой русского церковного хорового пения, полифоническим звучанием фортепианной фактуры.

На рубеже 1884–1885 гг., в небольшой, близ Новгорода, усадьбе Борисово (специально купленной госпожой Бутаковой для внука и проданной вскоре после отъезда Сергея в Москву) юный музыкант впервые начал импровизировать. Полагаясь на невысокую музыкальную осведомлённость местного общества, исполнитель представлял свои импровизации в качестве сочинений Ф. Шопена и других композиторов. Он ни разу не был уличён в обмане и вознаграждался бурным одобрением публики [5, с. 26].

В 1885 г. по совету двоюродного брата, А. И. Зилоти, учившегося в Московской консерватории у Н. Г. Рубинштейна и П. И. Чайковского, а в 1883–1884 гг. считавшегося любимым учеником Ф. Листа, С. В. Рахманинов начинает обучение в Москве под руководством Н. С. Зверева. Ученик А. И. Дюбюка, которого наряду с А. И. Виллуаном (учителем Н. Г. и А. Г. Рубинштейнов) в 30 – 40-е гг. XIX в. относили к числу лучших педагогов по обучению игре на фортепиано, Н. С. Зверев уделял пристальное внимание развитию у своих учеников тонкого художественного вкуса, достижению исполнительской свободы и певучего звучания инструмента. Многочасовые занятия на фортепиано

дополнялись обязательным посещением оперных спектаклей и ансамблевым музицированием.

Зачастую партнёром С. В. Рахманинова в фортепианном дуэте был Л. А. Максимов, также воспитанник класса Н. С. Зверева. В концертных программах в их исполнении звучали, например, сочинения Р. Шумана (Анданте с вариациями для двух фортепиано, соч. 46), А. Г. Рубинштейна (пьесы из цикла «Костюмированный бал» для фортепиано в четыре руки). Довольно успешные совместные репетиции фортепианного дуэта по подготовке к первому публичному исполнению рахманиновской «Русской рапсодии» *e-moll* для двух фортепиано прекратились по причине запрета учителя. Сочинение впервые было исполнено автором вместе с другим пианистом — И. А. Левиным. А. Б. Гольденвейзер в воспоминаниях о консерваторском концерте в октябре 1891 г. заметил: *«Рахманинов и Левин играли эту вещь на фортепиано; в конце там была октавная вариация то у одного, то у другого, и каждый поддавал темпу, и все ждали — кто кого переиграет — у обоих кисть была феноменальная, но я помню, что “переиграл” все-таки Рахманинов»* [6, с. 505].

Позже, в конце 1890 – начале 1900-х гг., А. Б. Гольденвейзер сам станет партнёром С. В. Рахманинова по фортепианному ансамблю. Так, программа концерта Ф. И. Шаляпина 9 марта 1900 г. в Большом зале Российского благородного собрания включала исполнение переложений для двух фортепиано «Пляски смерти», соч. 40 К. Сен-Санса, Вальса и Тарантеллы Н. Г. Рубинштейна. Неоднократно в публичных концертах в исполнении автора (партия первого фортепиано) и А. Б. Гольденвейзера звучала Первая сюита («Фантазия-картины») С. В. Рахманинова для двух фортепиано, соч. 5. По утверждению А. Б. Гольденвейзера, в процессе совместной игры композитор внёс в партию первого фортепиано целый ряд изменений, кото-

рые не были письменно зафиксированы. Незначительные поправки в партии второго фортепиано были написаны на отдельных, сохранившихся у А. Б. Гольденвейзера листах [6, с. 541]. Благодаря творческому содружеству музыкантов 23 апреля 1901 г. на музыкальном собрании у А. Б. Гольденвейзера состоялась публичная премьера посвящённой ему Второй сюиты С. В. Рахманинова для двух фортепиано, соч. 17.

В первом концертном исполнении рахманиновской Второй сюиты для двух фортепиано 24 ноября 1901 г. в Большом зале Российского благородного собрания вместе с автором принимал участие А. И. Зилоти. На протяжении многих лет они *«...любили вместе играть, замечательно дополняя друг друга»* [1, с. 85]. Именно по поручению А. И. Зилоти в 1890–1891 гг. С. В. Рахманинов выполняет аранжировку балета П. И. Чайковского «Спящая красавица» для фортепиано в четыре руки.

Влияние творчества П. И. Чайковского ощущается в рахманиновских камерно-инструментальных произведениях для фортепиано, скрипки и виолончели. Прослеживается явная связь фортепианного трио П. И. Чайковского *a-moll,* соч. 50 («Памяти великого художника», написано в 1882 г. в связи с кончиной Н. Г. Рубинштейна в 1881 г.) и созданного С. В. Рахманиновым в 1891 г. Элегического трио № 1 *g-moll* (мелодическое сходство главной партии первой части). По масштабности формы и монументальности фактуры с фортепианным трио П. И. Чайковского сопоставимо и Элегического трио № 2 *d-moll,* соч. 9, автором которого С. В. Рахманинов стал в 1893 г.

Пианист А. Б. Гольденвейзер, скрипач К. С. Сараджев и виолончелист М. Е. Букиник в работе над Элегическим трио № 2 С. В. Рахманинова отмечали не столько технические сложности, сколько силу драматического развития художественных образов. Напомним, что произведе-

ние с посвящением «Памяти великого художника» написано на смерть П. И. Чайковского. Горечь утраты вызвала огромное душевное напряжение С. В. Рахманинова, который *«дрожал за каждое предложение, вычёркивал иногда абсолютно всё и снова начинал думать и думать»* [6, с. 229]. Премьера сочинения состоялась 31 января 1894 г., фортепианная партия прозвучала в авторском исполнении, партия виолончели — в исполнении А. А. Брандукова.

Творческое взаимопонимание С. В. Рахманинова и А. А. Брандукова сказывалось в слаженности художественных устремлений музыкантов, взаимном признании исполнительского мастерства. Вспомним, что А. А. Брандуков являлся участником первого авторского концерта С. В. Рахманинова в 1892 г., ему посвящены созданные С. В. Рахманиновым в 1892 г. пьесы для виолончели и фортепиано, соч. 2: № 1. Прелюдия, № 2. Восточный танец. Признанная вершина камерно-ансамблевого творчества С. В. Рахманинова — Соната для виолончели и фортепиано *g-moll*, соч. 19 — также посвящена А. А. Брандукову, который вместе с автором впервые её исполнил 2 декабря 1901 г. в московском Большом зале Российского благородного собрания.

Факты создания инструментальных ансамблевых сочинений с расчётом на конкретных музыкантов отмечаются и в фортепианном творчестве С. В. Рахманинова. В 1890–1891 гг. специально для ансамблевого исполнения сёстрами Верой, Людмилой и Наталией Скалон написаны пьесы для фортепиано в шесть рук: Вальс и Романс (в цикл пьес должен был входить ещё и Полонез). Манера ансамблевого изложения каждой из трёх партий, по замыслу композитора, отражала индивидуальные особенности будущих исполнительниц пьес. Отрадно, что ныне возрождается традиция исполнения пьес на фортепиано в шесть рук, создания переложений и оригинальных му-

зыкальных произведений для этого весьма популярного в XIX в. и привлекательного для наших современников исполнительского состава.

Можно заметить, что многие ансамблевые сочинения (ансамбли для фортепиано в четыре руки, в шесть рук и для двух фортепиано, фортепианные ансамблевые переложения ряда собственных сочинений, созданных в других жанрах, произведения для скрипки и фортепиано, соч. 6: № 1. Романс, № 2. Венгерский танец и др.) написаны С. В. Рахманиновым в юношеские и молодые годы — в период с 1889 по 1901 г. Помимо эмоционального отклика С. В. Рахманинова на происходящие жизненные события, появление его ансамблевых произведений зачастую было ориентировано на конкретных музыкантов-исполнителей, в ансамбле с которыми играл сам композитор.

С большинством партнёров по ансамблевому взаимодействию С. В. Рахманинова соединяли дружеские либо родственные отношения. С именем С. В. Рахманинова связаны выступления скрипачей Д. С. Крейна, Ю. Э. Конюса, А. Я. Могилевского, виолончелиста А. В. Вержбиловича, певцов Ф. И. Шаляпина, Л. В. Собинова, Н. И. Забелы-Врубель. С особенным удовольствием С. В. Рахманинов играл в фортепианных ансамблях: с П. А. Пабстом, Ф. М. Блуменфельдом, Л. Э. Конюсом, Н. К. Метнером и др., в последние годы жизни охотно музицировал с В. С. Горовицем, исполняя сочинения для двух фортепиано.

Таким образом, выступлениями в различных инструментальных и вокально-инструментальных составах отмечен весь творческий путь С. В. Рахманинова. Но именно ранний период творчества обозначил художественные приоритеты молодого музыканта, подарившего мировому музыкальному искусству вдохновенную авторскую интерпретацию многих ансамблевых сочинений, в том числе и собственных.

Список литературы и источников

1. Воспоминания о Рахманинове. Т. 2 / ГЦММК им. М. И. Глинки: сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. А. Апетян. — 5 изд., доп. — Москва: Музыка, 1988. – 666 с: ил., нот. – Текст: непосредственный.
2. *Оссовский, А. В.* М. П. Беляев и основанное им музыкальное дело / А. В. Оссовский. – Текст: непосредственный //Музыкально-критические статьи / А. В. Оссовский. — Ленинград: Музыка, 1971. — С. 343–354.
3. *Петровская, И. Ф.* Вечера современной музыки. – Текст: непосредственный // Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге, 1801–1917: энциклопедия /И. Ф. Петровская; Рос. ин-т истории искусств. – Санкт-Петербург: Петровский фонд, 1999. – С. 64–65.
4. *Польская, И. И.* С. В. Рахманинов и ансамблевая культура России конца XIX – начала XX веков / И. И. Польская. – Текст: непосредственный // Творчество С. В. Рахманинова в контексте мировой музыкальной культуры. Опыт и новые направления исследований на рубеже XX—XXI веков: материалы III Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 130-летию С. В. Рахманинова. — Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2003. – С. 107–108.
5. *Рахманинов, С. В.* Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном: пер. с англ. / Сергей Рахманинов; послесл., пер., коммент. В. Е. Чемберджи; ред. О. А. Сахарова. — Москва: Радуга, 1992. – 256 с. – Текст: непосредственный.
6. *Рахманинов, С. В.* Литературное наследие: в 3 т. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма /Сергей Рахманинов; сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З. А. Апетян. — Москва: Совет. композитор, 1978. – 648 с. – Текст: непосредственный.

Е В. Сорокина

Рахманинов и его тамбовские современники

В истории Тамбовской области есть немало ярких страниц, связанных с деятельностью выдающихся представителей культуры, науки, искусства. Для одних Тамбовский край являлся родиной, другие черпали в нём вдохновение, создавая свои лучшие произведения. Гордость мирового музыкального искусства — С. В. Рахманинов — свыше 20 лет, почти ежегодно, с весны и до середины осени, проводил в Ивановке, имении своих родственников Сатиных. Здесь он создал большую часть своих произведений. Много лет спустя, живя за границей, он с любовью вспоминал: «Туда, в Ивановку, я всегда стремился. Положа руку на сердце, должен сказать, что и доныне туда стремлюсь...».

И город Козлов (с 1932 года называется Мичуринск) дал области и стране замечательных деятелей культуры, настоящих подвижников, трудившихся в разные годы в Козловской народной консерватории, музыкальной школе, музыкальном техникуме.

Среди них **Василий Петрович Рахманинов** — родственник С. В. Рахманинова. Их общий предок Иевл (Иевлей) Кузьмич Рахманинов обосновался в 1727 году в Старой Казинке Козловского уезда. Два его сына — Фёдор Иевлевич (прапрапрадед Василия Петровича) и Герасим Иевлевич (прапрадед Сергея Васильевича) — служили в Преображенском полку. За участие в возведении на престол Елизаветы Петровны были награждены землями:

Блаженныя и вечной славы достойныя памяти Государыня Елисаветъ Петровна Всемилостивейше соизволила Герасима и Федора Иевлевых детей Рохманиновых,

в признание и воздаяние верных, полезных и знатных их заслуг, со всеми от них рожденными и впредь рождаемыми законными детьми и потомством нисходящей линии, в вечныя времена въ чести и достоинстве Российской Империи дворянства подтвердить и на оное дворянское достоинство в 1751 году ноября 25 дня пожаловать дипломами. Все сие выписано из копий съ помянутыхъ дипломовъ [1, с. 47].

Дед Василия Петровича Фёдор Иванович со своим братом Иваном Ивановичем были первыми из дворян Козловского уезда, кто окончили философский факультет Московского университета со степенью кандидата. Молодые дворяне в Тамбовской губернии ограничивались или домашним воспитанием, после которого поступали в юнкера какого-либо полка, или воспитывались в кадетских корпусах. Отец новоиспечённых кандидатов, человек военный, не знал этого термина и обращался ко всем своим многочисленным соседям и знакомым с вопросом, что такое кандидат университета. И никто не мог дать ему удовлетворительного ответа. Только козловский аптекарь Арнольди (к слову, прадед другого нашего преподавателя К. К. Верещагина) объяснил ему, что это хорошо.

Иван Иванович Рахманинов стал впоследствии известным русским математиком, заслуженным профессором, деканом физико-математического факультета и ректором Киевского университета, членом Санкт-Петербургского математического общества.

Отец Василия Петровича Пётр Фёдорович Рахманинов окончил в Москве Лицей Цесаревича Николая с золотой медалью, а затем юридический факультет Московского университета. Он имел почётное придворное звание камергера Двора Его Императорского Величества.

Василий Петрович Рахманинов родился 23 октября 1896 года. Закончив в 1914 году 8-й класс Санкт-Пе-

тербургской окружной гимназии, выдержал экзамены в 3 класс Императорского Александровского лицея. При поступлении руководство гимназии характеризует Василия Рахманинова как человека *«отличнаго поведенія, хорошей нравственности»* и говорит о нём, что тот *«учится очень хорошо»* [2, л. 7].

Императорский Александровский лицей, выросший из Царскосельского лицея, занимал особое положение в ряду высших учебных заведений России. Лицей был закрытым учебным заведением, в число воспитанников принимались исключительно дети лиц, принадлежавших к российскому потомственному дворянству. Лицей стоил казне недорого и финансировался главным образом за счёт платы, вносимой воспитанниками, находящимися на собственном содержании (800–900 руб. в год). Удачное сочетание в Лицее содержания гимназического и университетского уровней проявилось во внутренней структуре курсов. Шесть лет обучения вмещали младшие (4, 5, 6 классы) курсы, где изучались гимназические предметы (богословие, латынь, русский и иностранные языки, логика, история, география, математика, физика, космография), а также политэкономия, статистика, технология, и старшие (1, 2, 3 классы). Последние считались университетскими. В 3-й класс Лицея мог поступить молодой человек 17–19 лет, сдав экзамены по русской и всеобщей истории, иностранному языку (французский, немецкий, английский) и сочинение по русскому языку. Зачисленные в ряды воспитанников 3-го класса попадали в мир вполне университетский и по читаемым курсам, и по составу лекторов. Предметный состав 3-го класса Лицея таков: всеобщая история, русская история, всеобщая литература, русская литература, французская литература, английская литература, немецкая литература, римское право, статистика и др.

Во 2-м классе расширялось преподавание правовых дисциплин: русское право, государственное право, уголовное право, гражданское право. Кроме того, читались политэкономия, история, литература, богословие.

А в 1-м старшем классе уже заметно преобладала правоведческая составляющая: международное право, государственное право, финансовое право, полицейское право, торговое и морское право, гражданское судопроизводство, уголовное судопроизводство, среди предметов также были история философии и всеобщая литература.

Такой состав предметов объясняло само предназначение Императорского Александровского лицея — готовить молодых людей для государственной службы в различных учреждениях Российской империи.

В личном деле воспитанника Императорского Александровского лицея Василия Рахманинова сохранились Похвальные листы, данные ему по завершению третьего и второго классов — *«во вниманіе къ благонравію, прилежанію и отличнымъ успехамъ в науках»* [2, л. 11–12]. А также Свидетельство о награждении серебряной медалью за сочинение на тему: «Публичное и частное право». Медаль была учреждена в память столетнего юбилея Императорского Александровского лицея в 1911 году «*на основаніи Высочайшаго ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА соизволенія»* [2, л. 13].

Важно отметить, что годы учения Василия Петровича в лицее (1914–1917) — тяжёлое время в истории России. Первая мировая война, революции… Интересно, что о своём блестящем образовании Рахманинов не рассказывал, видимо, никому… Даже своим ученикам…

Василий Петрович Рахманинов начал работу в Козловской музыкальной школе 17 февраля 1927 года. Так вспоминала о своём учителе преподаватель фортепиано Калерия Елисеевна Капинос:

«Василий Петрович был большой музыкант. Приехал в г. Козлов в 1921–1922 годах. Знал семь иностранных языков. Готовился к дипломатической карьере. Учился в Петербурге у Есиповой. Работал преподавателем в школе до 1932 года, а когда открылось музыкальное училище, он стал завучем. Преподавал фортепиано и историю музыки. В 1934 г. дал сольный концерт в драматическом театре города. В программе были исполнены произведения Ф. Шопена, Л. Бетховена ("Лунная соната"), эти композиторы были его любимыми. Во время игры "подпевал" себе, забывая всё вокруг, и передавал музыкальные переживания окружающим <…> Первый выпуск пианистов Козловского музыкального училища был подготовлен В. П. Рахманиновым» [цит. по: 5, с. 31].

Из воспоминаний о Василии Петровиче Рахманинове преподавателя фортепиано музыкальной школы Елены Андреевны Тиссен:

«В 1938 г. я <…> была принята на первый курс исполнительского отделения музыкального училища в класс преподавателя В. П. Рахманинова. <…> Василий Петрович был строгим педагогом. Он был худым (болел туберкулёзом), высокого роста, нос с горбинкой, в пенсне. Походка была прыгающая, в руках — неизменный чёрный портфель. Кроме специального фортепиано Василий Петрович преподавал историю музыки и много рассказывал о композиторах. Я успевала за ним конспектировать (лекции его сохранились, и я их сдала в Литературно-музыкальный музей). Он слегка картавил на букву "р", это мне особенно запомнилось при произношении слов "Григорианский хорал".

Василий Петрович жил на ул. Полтавской, от ул. Советской — второй дом от угла. Я тоже жила на Полтавской, но ближе к ул. Марата, и всегда проходила мимо

его дома. Вечерами часто слышалась из его окон музыка, это играл Василий Петрович. Очень хотелось послушать, но я стеснялась останавливаться у его окон.

Затем он уезжал в Крым лечиться, но вскоре умер в марте 1939 года. Когда хоронили, был ещё снег. Гроб с телом Рахманинова стоял в зале музыкального училища, я стояла в почётном карауле и всё смотрела на его лицо. Я вспоминала, какие он давал знания по специальности, они были результативными.

Его студенты участвовали в конкурсе пианистов в г. Воронеже: М. Кинжалова, З. Данилова, В. Ф. Шиперко. У Василия Петровича был сын — артист Мичуринского драматического театра, который потом уехал из г. Мичуринска» [цит. по: 5, с. 31].

Современник С. В. Рахманинова, родившийся в 1876 году (9 (21) декабря), **Михаил Евгеньевич Зельдин** (отец актёра В. М. Зельдина) принимал активное участие в музыкальной жизни города Козлова. Музыкальное образование Михаил Евгеньевич получил в Московской консерватории — окончил её в 1900 году по классу тромбона у профессора Христофора Ивановича Борка. В город Козлов М. Е. Зельдин прибыл в декабре 1913 года в качестве дирижёра оркестра Томского полка, квартировавшего в Козлове. На тот момент он был широко известен как капельмейстер духового оркестра рабочих Языковской суконной фабрики М. Ф. Степанова (Языково-Теньковской волости Симбирской губернии и уезда). Оркестр Степанова выступал в Симбирске и других городах Поволжья, в Москве, Ростове, Киеве, Одессе, Риге, Петрограде. В Киеве фабрикой общества «Экстрафон» были выпущены пластинки, на которых были записаны исполненные оркестром «Танец Анитры» и «В пещере горного короля» из сюиты Эдварда Грига «Пер Гюнт», «Египетский танец» из оперы «Генрих

VIII» Камиля Сен-Санса, «Пляска скоморохов» из оперы Николая Римского-Корсакова. Слышали этот оркестр и в городе Козлове, о чём «Козловская газета» № 7 от 23 января (5 февраля) 1913 года писала: «В среду 6 февраля 1913 года концерт духового оркестра, состоящего из 70 человек рабочих суконной фабрики в зале коммерческого училища под руководством М. Е. Зельдина». Слушатели концерта убедились в том, что «и в русском простом люде хранятся большие таланты, могущие дать славу своей родине, но что эти таланты только спят: взбрызните их живой водой, и они быстро проявят свою деятельность» [4].

1 (14) января 1914 года М. Е. Зельдин открывает в г. Козлове в музыкальной школе Марии Юрьевны Бологовской хоровой класс, с годовой оплатой 5 рублей. Но с началом Первой мировой войны капельмейстер 39-го Томского пехотного полка унтер-офицер М. Е. Зельдин вместе со своим полком уходит на фронт. Семья остаётся в Козлове, рождается сын Владимир. После февральских событий 1917 года Михаил Евгеньевич возвращается в Козлов, где, несмотря на непростые условия, продолжает заниматься любимым делом. Зельдин организует железнодорожный оркестровый кружок, занимается в нём теорией музыки. В том же 1917 году Михаил Евгеньевич выступает с инициативой создать в Козлове оркестровое и хоровое общество. Эта идея постепенно трансформировалась в создание Козловского музыкального общества. Оно стало основой для создания в 1918 году в Козлове Народной консерватории. 24 марта (6 апреля) 1918 года на первом заседании педагогического совета М. Е. Зельдин единогласно был избран председателем педагогического совета Народной консерватории.

В апреле 1919 года в Козлове отмечалась годовщина Народной консерватории. Об этом событии рассказала га-

зета «Пролетарская мысль»: «В настоящее время слушателей в Консерватории около 330 человек. Народная Консерватория среди трудового населения пользуется большой популярностью. К сожалению, удовлетворить требованию и желанию населения обучаться в Консерватории нет возможности за неимением необходимого количества преподавателей, а также и подходящего помещения. Запись на очередь превышает число слушателей. При благоприятных условиях число слушателей было бы более 1000 человек. Теперь Народная Консерватория не имеет специально для неё приспособленного помещения, т.к. прежнее помещение занято под лазарет штабом Южного фронта, и ютится пока в помещении 6-й Советской школы 2-й ступени» [цит. по: 4].

В августе 1919 года Народная консерватория была преобразована в музыкальную школу 2-й ступени. К 1920 году семья Зельдиных переехала в Тверь. Умер Михаил Евгеньевич в 1928 году в Москве.

Список литературы и источников

1. Исторические сведения о роде дворян Рахманиновых: (С прил. герба и родослов. табл.) / [Н. Василенко]. — Киев: тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1895. – 121 с. – Текст: непосредственный.
2. Личное дело воспитанника Императорского Александровского лицея Рахманинова Василия Петровича. – Текст: непосредственный // ЦГИА СПб. Фонд № 11 (Императорский Александровский лицей (в ведении 4-го отделения Собств. Е. И. В. Канцелярии) г. Петроград: 1811-1918). Оп. 1. Д. 3304.
3. *Павлова, С. В.* Императорский Александровский (бывший Царскосельский) лицей / С. В. Павлова. – Санкт-

Петербург: ПАРИТЕТ, 2002. – Текст: непосредственный.
4. *Сазонов, О. В.* Михаил Евгеньевич Зельдин. – Текст: электронный // Мичуринский краеведческий музей: сайт. – URL: https://mkm68.ru/avtorskie-stati/425-mikhail-evgenevich-zeldin (дата обращения: 28.12.2022).
5. *Сафронов, С. С.* С любовью к музыке /С. Сафронов, С. Осяк. – [Мичуринск]: Издательский учебно-методический центр детской школы искусств северо-западного района города, 2007. – 583 с. – Текст: непосредственный.

Т.А. Кротова

О проблемах работы с архивными источниками по истории рода Рахманиновых

Жизнь и творчество Сергея Васильевича Рахманинова нашли отражение в многочисленных публикациях документальных источников, монографиях, в том числе в работах тамбовских исследователей, основанных на архивных документах. Государственный архив Тамбовской области хранит значительный массив документов, относящихся к истории родов Рахманиновых, Сатиных, Зилоти, в том числе документов, доныне не публиковавшихся. В 2023 году вышел из печати обзор архивных документов «Род Рахманиновых на тамбовской земле».

Составители обзора поставили задачу на основе документальных материалов показать не только историю рода Рахманиновых, но и воссоздать картину жизни провинциальных имений дореволюционной России и их судьбу после 1917 года. Обзор охватывает период с XVIII века по настоящее время, завершаясь историей возрождения усадьбы в Ивановке. Составители избрали форму подачи материала в виде обзора — индивидуального или группового описания документов с комментариями и цитированием некоторых фрагментов. Такая форма, в отличие от сборника документов, позволяет охватить больший круг источников. Первая проблема, поставленная архивистами, — определение фондов, в которых могли содержаться нужные документы, затем работа с описями архивных фондов, выбор дел и их изучение, отбор конкретных документов, их описание, систематизация.

Большая часть включённых в обзор документов извлечена из фонда Тамбовского дворянского депутатского

собрания (Ф. 161). В основном в фонде отложились дела о дворянстве рода, в них содержится переписка, формулярные списки о службе, копии метрических свидетельств, доказательства о дворянстве рода. Эти документы известны, с ними в своё время много работал директор тогда ещё Музея-усадьбы С. В. Рахманинова Александр Иванович Ермаков.

Другой объёмный и содержательный фонд, документы которого использованы в издании, — Тамбовское отделение Дворянского земельного банка (Ф. 168), включающий дела о залоге и продаже земель, содержащие описания имений. Интересны по содержанию ранее не изучавшиеся фонды Тамбовской палаты гражданского суда (Ф. 67), Департамента Министерства юстиции (Ф. 65), Тамбовского уездного суда (Ф. 71), Тамбовского губернского прокурора (Ф. 795), Тамбовской палаты суда и расправы (Ф. 797), включающие дела о семейно-имущественных разделах, введении в права наследства, о выдаче свидетельств на владение имениями, документы о земельно-имущественных спорах, нередких в дворянских семьях, где многочисленные наследники годами не могли поделить доставшиеся им земли. Документы в основном относятся к XVIII – началу XIX вв.

Вот, например, переписка тамбовских судебных инстанций с Правительствующим сенатом по жалобе отставного секунд-майора Степана Герасимовича Рахманинова на действия его сестёр Анны Герасимовны Титовой и Надежды Герасимовны Пушкиной, оспоривших справедливость судебных решений о разделе родительского имущества не в их пользу. Переписка длилась с 22 декабря 1796 г. по 15 ноября 1817 г. В конце концов, сёстры оказались в выигрыше[1].

Тяжба велась и с соседями: длительное время в 1783 г. шла переписка Тамбовского верхнего земского суда

с Тамбовским наместническим правлением и другими учреждениями по жалобе Герасима Иевлевича Рахманинова на противозаконные действия крепостных людей его соседа по имению в Козловском уезде Семёна Саввича Муравьёва, самовольно выкашивающих рахманиновские луга на протяжении многих лет[2].

Изучение, отбор и описание этих документов представляет собой определённые сложности: документы XVIII – начала XIX вв. имеют свои особенности — стиль изложения, почерк, угасающий, трудночитаемый текст.

Значительное количество документов хранится в Коллекции метрических книг церквей Тамбовской губернии (Ф. 1049): это метрические записи о рождении, бракосочетании, смерти членов рода. Кроме того, в метрических книгах содержатся записи о крещении крестьянских детей, детей священнослужителей, восприемниками (крёстными) которых были также представители рода Рахманиновых.

Фонд Тамбовской казённой палаты (Ф. 12) включает сведения о крестьянах, принадлежавших Рахманиновым: материалы ревизий — переписей податного населения, проводившихся до 1860 г. Это фактически история самих сёл — Знаменского, Ивановки, Казинки.

В отдельный раздел нашего обзора выделено уникальное дело 1794 года о типографии Ивана Герасимовича Рахманинова: это Дело о печатании бригадиром Иваном Герасимовичем Рахманиновым полного собрания сочинений Вольтера в типографии, устроенной им при имении в с. Казинка Козловского уезда, и действиях тамбовских властей по прекращению его издательской деятельности[3]. В аннотации подробно передано содержание этого дела.

Составители обзора постарались показать судьбы имений Рахманиновых и Зилоти после 1917 г. С этой целью была привлечена группа фондов губернских и уезд-

ных учреждений советского периода. Документы содержат информацию о принятии на учёт имений Сатиных, Рахманиновых, Зилоти, о попытках их сохранения, описания и, в конце концов, разрушения.

Представляют большой интерес документы личного фонда Нины Николаевны Емельяновой — музыковеда, композитора. Здесь хранится переписка, многочисленные фотографии, черновые материалы и рукописи подготовленных Н. Н. Емельяновой книг. Среди документов этого фонда особо выделяются два больших альбома, повествующих о Рахманиновых, Сатиных, об Ивановке и истории возрождения усадьбы: здесь помещены фотографии, сопровождающиеся текстом[4]. Работа с личным фондом требует от исследователя тактичного отношения к документам, так как в них могут содержаться сведения личного характера, сведения о конфликтных ситуациях.

В раздел «Возрождение Ивановки» мы включили документы из личного фонда Н. Н. Емельяновой и фондов Тамбовского облисполкома, Администрации Тамбовской области, которые принимали многочисленные решения по созданию и развитию музея в Ивановке.

Примечания

1. ТГБУК «Государственный архив Тамбовской области. – Ф. 67. – Оп. 2. – Д. 363. – Л. 1–239.
2. Там же. – Ф. 810. – Оп. 3. – Д. 725. – Л. 1–13 об.
3. Там же. – Ф. 2. – Оп. 16. – Д. 7. – Л. 1–90.
4. Там же. – Ф. Р-5345. – Оп. 1. – Д. 51, 52.

О. П. Пенькова

Тамбовский помещик Дмитрий Ильич Зилоти

Сергея Васильевича Рахманинова связывали тёплые дружеские отношения с сёстрами отца и их детьми. На одной из двоюродных сестёр — Наталии Сатиной, дочери тёти Варвары Аркадьевны, он был женат. Двоюродный брат Александр Ильич Зилоти, сын Юлии Аркадьевны, известный пианист, был его учителем и другом всю жизнь. Гораздо менее известен родной брат Александра Ильича, Дмитрий Ильич Зилоти. Между тем, в Государственном архиве Тамбовской области сохранились интересные документы, дающие представление о тамбовском периоде жизни этого человека, небогатого дворянина, пытавшегося вести рациональное сельское хозяйство в небольшом имении Козловского уезда Тамбовской губернии в конце XIX — начале XX в.

Дмитрий Ильич Зилоти (1876–1919) приобрёл 250 десятин при селе Знаменское Тамбовской губернии Козловского уезда Волчковской волости у сестры матери, жены капитана 2 ранга М. А. Трубниковой. Купчая крепость была утверждена Тамбовским окружным судом 19 декабря 1903 г. Марии Аркадьевне оно досталось «по отдельной записи, утверждённой 28 апреля 1876 г. от капитана Аркадия Александровича Рахманинова»[16].

Имение было заложено М. А. Трубниковой в Тамбовском отделении Государственного дворянского земельного банка по *«специальной оценке»*. Была получена ссуда 19.400 рублей сроком на 66 лет и 6 месяцев. Согласно поверочной описи, составленной 24 марта 1900 г. вся земля сдавалась в аренду крестьянам *«в погодный наём подеся-*

[16] ГАТО. Ф. 168. Оп. 1. Д. 4706. Л. 21, 21 об.

тинно». Графа «постройки» в описи не была заполнена[17].

На нового хозяина переводился долг банку. 13 февраля 1904 г. Государственный дворянский земельный банк поручил своему Тамбовскому отделению уведомить Дмитрия Ильича Зилоти, что *«признание за ним права пользоваться ссудой на общих с заёмщиками-дворянами основаниях может последовать лишь по получении от него доказательства принадлежности его к потомственному дворянству»*. Д. И. Зилоти представил свидетельство Харьковского дворянского депутатского собрания[18].

В 1905 г. Д. И. Зилоти обратился в банк с просьбой выдать ссуду под залог имения «по специальной оценке». В «Поверочной описи», составленной членом-оценщиком Тамбовского отделения Дворянского банка П. Карцовым 10-11 мая 1905 г. отмечались факторы, повышающие оценку имения: *«Местность очень густо заселённая. Занятия крестьян исключительно земледелие. Спрос на земли чрезвычайно велик»*. Имение состояло из 240 удобной и 10-ти десятин неудобной земли. Земельные угодья распределялись следующим образом: под усадьбой — 4 десятины, пашня — 226 десятин, сенокос — 8 десятин, пастбище — 2 десятины; почва — глубокий чернозём на глинистой подпочве. Оценщик констатировал, что постройки находятся в хорошем состоянии, возведены в 1901–1904 гг.[19].

Хозяйство имело живой инвентарь: 3 лошади, 25 «коров и молодняка», 144 овцы, 7 свиней; мёртвый инвентарь — 1 шестиконная молотилка, 1 веялка, 1 сортировка, 1 сеялка рядовая. Имением заведовал сам владелец, который вёл *«хозяйство за собственный счёт»*. Администрация состояла из самого владельца и лет-

[17] Там же. Л. 3–15.

[18] ГАТО. Ф. 168. Оп. 1. Д. 4707. Л. 29-30.

[19] ГАТО. Ф. 168. Оп. 1. Д. 5784. Л. 1–6.

него старосты. Дохода усадебная земля не приносила. Вся пашня обрабатывалась за счёт владельца, за исключением приблизительно 10-ти десятин в каждом поле, ежегодно раздаваемом крестьянам. Севооборот в экономии был трёхпольный; обработка, уборка, молотьба производились *«наймом по средним ценам»*. Ежегодно удобрялось до 12 десятин. Пастбищем служили 2 десятины *«около озерца по болотному месту, отава, пары, жнивьё»*. Имеющийся в имении скот не служил *«источником постоянного и определённого дохода»*[20].

В «Заключении по осмотру и оценке имения» говорилось, что *«с этого года владелец, который раньше в этом имении не жил»* возвёл постройки, развёл скот и инвентарь, *«ввёл постоянное удобрение довольно значительной площади и только небольшую часть пашни... раздаёт крестьянам, главным образом с целью обеспечить имению рабочие руки»*. Оценщик считал, что *«состояние имения в это время значительно улучшилось и продолжает улучшаться, так как владелец постоянно подновляет и увеличивает инвентарь и постройки»*. На основании этого заключения 7 июня 1905 г. Тамбовское отделение Дворянского банка разрешило под залог имения выдать ссуду в 26.700 рублей, обусловив её страхованием построек. 9 июля 1905 г. это решение утвердил Государственный дворянский земельный банк. Постройки были застрахованы в земстве[21].

Перечень построек 1905 и 1912 гг. несколько отличаются. Владелец ремонтировал, достраивал и перестраивал их. Согласно описи 1912 г., составленной после обращения владельца в банк за очередным кредитом под залог имения, к ним относились: дом деревянный, крытый железом, 3 ам-

[20] ГАТО. Ф. 168. Оп. 1. Д. 5784. Л. 7–9.

[21] Там же. Л. 13–19.

бара, ледник и кладовая, баня, овчарня, людская, свинарня, «курник», 2 риги, помещение для весов, ветряная мельница. Живой инвентарь состоял из 13 лошадей, 25 голов крупного рогатого скота, 35 свиней. Мёртвый инвентарь был представлен нефтяным двигателем, 2 молотилками, конной веялкой, 2 ручными веялками, 2 сортировками, 3 сеялками, 14 плугами, 10 боронами, 2 жнейками, весами для скота, 9 сохами, 2 катками, 1 сепаратором, маслобойкой[22].

К *«способам, увеличивающим доход от земельных угодий»*, банковский служащий относил то, что земля *«обрабатывается собственным инвентарём, за счёт владельца»*. Ветряная мельница служила для нужд имения. В «Поверочной описи» указывалось наличие в имении молодого сада с 200 корнями плодовых деревьев и 150 кустами ягодных, которые *«дохода не приносят»*. В имении существовал четырёхпольный севооборот. Сеяли рожь, овёс, подсолнух, горох, просо, картофель. Обработка и уборка производились с помощью 8 постоянных годовых рабочих и рабочих, нанятых подённо и поурочно[23].

26 июня 1913 г. Тамбовское отделение Государственного дворянского земельного банка одобрило Д. И. Зилоти новую ссуду под залог имения[24]. Благодаря ей был пересрочен прежний капитальный долг, погашены различные недоимки, в том числе земельные, — государственный поземельный налог, частные дворянские повинности, земские сборы, а также долги по соло-вексельному кредиту Государственному банку. В 1913–1917 гг. владелец регулярно вносил платежи по кредиту в банк.

По сведениям, опубликованным в Трудах Музея-

[22] ГАТО. Ф. 168. Оп. 1. Д. 5784 Л. 11 об.–12; Д. 5786. Л. 20, 20 об.; Д. 6915. Л. 1–3.

[23] Там же. Оп. 1. Д. 6915. Л. 4-8.

[24] Там же. Л. 17, 19.

усадьбы С. В. Рахманинова «Ивановка», Д. И. Зилоти был управляющим в имении Нарышкиных в Падах и Петрово-Соловово в Тимофеевке. Постигнуть хозяйственную науку ему помогал тесть С. В. Рахманинова — А. А. Сатин[25].

В мае 1917 г. Д. И. Зилоти был арестован Козловским Советом солдатских и рабочих депутатов. Министр Внутренних дел потребовал от Тамбовского губернского комиссара Временного правительства Ю. В. Давыдова срочно принять меры по освобождению арестованного. 1 июня 1917 г. Давыдов телеграфировал министру, что Зилоти был освобождён Козловским уездным комиссаром Временного правительства А. Ушаковым[26].

15 июня 1917 г. губернский комиссар сообщал: *«<...> из полученных от Козловского уездного комиссара сведений о причине ареста землевладельца Д. И. Зилоти, усматривается, что последний, а с ним ещё три лица (волостной милиционер и 2 крестьянина) были арестованы <...> по настоянию некоторой группы лиц на собрании граждан Волчковской волости Козловского уезда 23 мая.*

Как видно из произведённого помощником начальника Козловской уездной милиции расследования, Зилоти был арестован за то, что: 1) указывал на то, что собрание граждан Волчковской волости вынесло постановление о пожертвовании на нужды войны 1000 руб. без участия в этом решении землевладельцев, тогда как их следовало бы пригласить, так как деньги были собраны благодаря обложению всей земли, находящейся в районе волости, в том числе и частновладельческой; 2) заявлял, что народ не может ограничивать землевладельцев в праве пользования и распределения земельной собственности; 3) заяв-

---

[25] Ивановка. Времена. События. Судьбы. Альманах / Сост. А. И. Ермаков, А. В. Жогов. – М., 2003. – С. 110–111.

[26] ГАТО. Ф. 1058. Оп. 1. Д. 37. Л. 134–135.

лял, что не отдаст своей земли народу, пока не последует распоряжение правительства и 4) что будто бы ЗИЛОТИ придерживается старого режима... Так как приведённые основания ареста Зилоти незаконны, как равно незаконны были и основания ареста остальных трёх лиц, то мною сообщено об этом Прокурору Тамбовского Окружного Суда для привлечения к уголовной ответственности виновных в незаконном лишении Зилоти и др. свободы»[27].

В 1919 г. Д. И. Зилоти был убит бандитами[28]. Имение было национализировано. В конце 1920-х гг. земли и постройки были переданы создающимся колхозам. В «Списке частновладельческих построек, состоящих на учёте в Козловском УЗУ[29], подлежащих закреплению в неделимый капитал колхозов» 1928 г. значится имение *Д. И. Зилотина* (так в документе. – *О. П.*) в Волчковской волости. Перечислены постройки, их размер и стоимость на момент составления описи: дом деревянный, крытый железом; дом деревянный, обложенный кирпичом, крытый железом; дом кирпичный с сенями, крытый железом; амбар деревянный, обложенный кирпичом, крытый железом; конюшня и рига кирпичные, крытые железом; птичник тесовый, крытый железом; свинарник и ледник кирпичные, крытые железом; баня деревянная, крытая железом. В «Списке» также значатся и строения в имении Ю. А. Зилоти (*Зилотина*). Комиссия при Козловском уездном земельном управлении постановлением от 8 февраля 1928 г. закрепила постройки землевладельца Д. И. Зилотина за коммуной «Луч», Ю. А. Зилоти — за сельхозартелью «Труженик» Волчковской волости[30].

---

[27] Там же. Л. 140–140 об.

[28] Ивановка. Времена. События. Судьбы. – Указ. изд. – С. 110.

[29] УЗУ — уездное земельное управление.

[30] ГАТО. Ф. Р-946. Оп. 1. Д. 5691. Л. 2–5.

Попытки Д. И. Зилоти сделать хозяйство рентабельным не увенчались успехом. Он покупал уже заложенное в банке имение и далее неоднократно обращался в Государственный дворянский земельный банк с просьбой о новых кредитах под новый залог и перезалог земли и усадьбы. Банк шёл навстречу, но прибыльным хозяйство так и не стало. Это было характерно для большинства владельцев небольших экономий рубежа XIX – XX вв., которые получали их в наследство или приобретали с долговым бременем. Развивать экономику на небольшом участке земли, не имея значительного оборотного капитала, выплачивая старые и новые долги (на новую технику, строительство требовались немалые средства), у таких дворян-землевладельцев не получалось. После революции имение Д. И. Зилоти и он сам разделили судьбу многих частных землевладений и их хозяев.

М. В. Матюшина

Он до последней секунды жил заботами Ивановки

Музыкально-краеведческая жемчужина культурного ландшафта Тамбовщины, да и всей России — Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка» — несколько десятилетий был и теперь навсегда связан в нашей памяти с именем Александра Ермакова.

В апреле 2022 года на 71 году жизни заслуженный деятель искусств России, лауреат Государственной премии РФ, бессменный директор Рахманиновского музея в Ивановке Александр Ермаков ушёл из жизни. Ушёл столь же стремительно, как и жил.

Сорок лет во главе музея

Их Александр Иванович полностью посвятил возрождению усадьбы великого композитора, которую любовно называл просто Ивановкой. При нём из музейной экспозиции во флигеле и заброшенного парка она превратилась в музей-заповедник известный во всём мире. Как в своё время Сергей Рахманинов всегда стремился в любимую Ивановку, так и в эти четыре десятилетия каждый поклонник великого композитора старался посетить его возрождённую усадьбу. Ибо стараниями подвижника Ермакова в ней вновь появилось то очарование, тот неповторимый творческий дух, который так притягивал сюда Рахманинова. Александру Ермакову удалось создать прекрасный памятник одному из величайших музыкантов мира.

В то же время сегодня мы уже с полным правом можем сказать, Александр Иванович создал памятник и самому себе. Поэтому и было принято решение похоронить подвижника музейного дела и первого директора Музея-

заповедника С. В. Рахманинова в Ивановке, которой он отдал и сердце, и все свои силы.

На гражданской панихиде научный сотрудник музея Алексей Кузнецов сказал: «Так получилось, что я был последним человеком, который разговаривал с Александром Ивановичем. В пятницу я встретил его на главной аллее музея. Мы шли к выходу из усадьбы, и он, радуясь, рассказывал, что договорился о ремонте дороги, что в Ивановку скоро будет вести прекрасное шоссе. И вдруг его сердце остановилось. Так во время простого и радостного разговора Александра Ивановича не стало. Он до самой последней секунды своей жизни жил заботами Ивановки. Это была его судьба, его крест. Это было его счастье. И я уверен, что Александр Иванович ушёл из жизни счастливым человеком. Человеком, который знал, для чего он был на этой земле. Александр Иванович действительно по-настоящему являлся ангелом-хранителем этого места, так как Господь Бог послал его восстановить на Тамбовщине память о Рахманинове, создать величайший очаг культуры в русской глубинке. Александр Иванович теперь сверху навсегда продолжит оставаться ангелом-хранителем Ивановки. Он любил повторять: ты каждое утро, просыпаясь, должен себя спрашивать, что ещё надо сделать для Ивановки. Эти слова Александра Ивановича мы будем как можно чаще вспоминать, как и самого Александра Ивановича. Для меня огромная честь быть знакомым с ним, учиться у него тому, как нужно жить и относиться к своему делу».

Единственный в мире

Как всегда в день рождения 13 декабря, а в этот, 70-й, особенно, соцсети и телефон Александра Ермакова были заполнены сыпавшимися как из рога изобилия поздравлениями. Одним из первых, кто поздравил юби-

ляра, был Президент России Владимир Путин. В своём послании Владимир Владимирович отметил: «Вы заслужили высокое общественное признание и уважение — как блестящий знаток музейного дела и истинный подвижник, вернувший буквально из небытия один из уникальных памятников отечественной культуры и духовности — усадьбу Сергея Рахманинова “Ивановку”. Во многом благодаря Вам, Вашему энтузиазму, умению сплотить вокруг важных задач энергичных, неравнодушных людей — сегодня музей великого русского композитора является всемирно известным просветительским центром, привлекает внимание талантливых музыкантов и гостей из разных регионов России и зарубежных стран».

Восхищённые слова признания заслуг 13 декабря 2021года Александр Иванович получил и от коллективов ведущих российских музеев, выдающихся деятелей культуры и общественности, да и всех остальных поклонников творчества Рахманинова в стране и за рубежом, которые высоко оценивают жизненный подвиг Александра Ермакова.

Ведь что поразительно, при всём почитании гениального композитора, великой любви и востребованности на планете музыки Сергея Рахманинова Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка» является единственным в мире музеем Сергея Васильевича.

И то, что в возрождении и становлении старинной усадьбы Сатиных–Рахманиновых львиная доля принадлежит Александру Ермакову, вряд ли кто будет возражать. Вручая в Кремле Александру Ермакову Государственную премию в области литературы и искусства, а также в сфере гуманитарной деятельности за 2019 год, Владимир Путин сказал: «Сохранение культурного наследия стало делом всей жизни Александра Ивановича Ермакова. Музею-усадьбе «Ивановка», с которой великий композитор Сер-

гей Рахманинов связывал свои лучшие годы, творческое становление, Александр Иванович посвятил без малого полвека. И не только восстановил главный дом и детально воссоздал всё пространство усадьбы, но и превратил Ивановку в современный, всемирно известный просветительский центр».

Сегодня Музей-заповедник на Тамбовщине, несмотря на значительную удалённость от больших городов, действительно является примером крупного центра музыкальной культуры в российской провинции. Подобная практика ранее существовала только в Европе. Это Зальцбург в Австрии, Берген в Норвегии, Вербье в Швейцарии и другие.

К тому же, ныне, без всякого преувеличения можно сказать, что Ивановка Рахманинова, благодаря деятельности Александра Ермакова, занимает на культурной карте России такое же место, как Михайловское Пушкина, Тарханы Лермонтова, Ясная Поляна Толстого, Клин Чайковского.

Предыстория воссоздания

А ведь было время, когда от усадьбы Сергея Рахманинова, покинувшего Россию в революционный 1917 год, в Ивановке оставались только заброшенные парк и пруд, да еле видневшиеся среди дикой поросли в густой траве остатки фундаментов бывших строений. Забвение длилось до наступления исторической «оттепели» во второй половине прошлого века.

В ту пору на Тамбовщине в областной газете стали появляться статьи о композиторе и его пребывании в Ивановке журналистов Сергея Головашина, Дмитрия Калашникова, краеведа Андрея Белкина. Пропаганде имени и творчества великого композитора стала активно уделять внимание преподаватель музыкального училища Нина

Емельянова. Идею этих деятелей культуры о создании музея в Ивановке поддержало организованное в области Тамбовское отделение Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. И в марте 1967 года в Ивановку приехала первая концертная бригада. С этого времени тамбовские музыканты регулярно стали концертировать в Уваровском районе. А через год областной краеведческий музей при поддержке отделений ВООПИК и колхоза имени Карла Макса открыл в местном клубе комнату-музей Сергея Рахманинова.

Надо отметить, что все инициативы деятелей культуры о воссоздании усадьбы в Ивановке, в конце концов, всё-таки поддержали и Тамбовский облисполком, и обком партии. Когда на усадебной территории была построена двухэтажная школа, музей перебрался в один из классов. К осени 1978 года было завершено восстановление флигеля, на верхнем этаже которого разместилась Ивановская музыкальная школа, а в комнатах первого этажа стала экспонироваться большая фотовыставка о Рахманинове, переданная Центральным музеем музыкальной культуры имени М. И. Глинки, и расположились экспонаты комнаты-музея. Эти события уже организовывались и проходили под руководством нового заведующего. На эту должность 24 февраля 1978 года был назначен учитель Ивановской средней школы Александр Ермаков.

Из учителей в директора

Отправляясь по комсомольской путевке в Тамбовскую область, молодой педагог Александр Ермаков даже представить себе не мог, что недалёк тот день, когда он займётся музейным делом и со временем создаст Музей-усадьбу композитора Сергея Рахманинова, получивший признание во всём мире. Через тридцать лет самого Александра

Ивановича назовут звездой золотого фонда культуры Тамбовщины. А ещё через десять лет музей станет заповедником, и его бессменный руководитель из рук президента страны получит Государственную премию за возрождение усадьбы Рахманинова.

Тогда же, в 1971 году, уроженец села Узун-Агач Алма-Атинской области Казахстана, выпускник Туркестанского педагогического училища, купив билет на поезд в далёкую Россию, думал, что будет, если не педагогом, то журналистом. Активный и неугомонный комсомолец Ермаков, ещё живя в Казахстане, мог пойти работать, как не раз предлагали, и по комсомольской линии.

Но в его судьбе случилась Ивановка. Как вспоминал Александр Иванович: «4 декабря 1971 года в 19.30 я заявился в кузове ГАЗ-52 в Ивановку». И последующие 50 лет после того, как он впервые въехал в это село Уваровского района, пролетели в больших делах и свершениях невероятно быстро. Правда, поначалу начинающему педагогу-историку Ивановской средней школы говорили, что с такими талантами и кипучей энергией он пробудет здесь несколько месяцев, а потом его, непременно, заберут на работу в Уварово или Тамбов. Но всё пошло совсем по-другому пути, ибо этому вулкану инициатив и энергии нашли применение в иной сфере.

Появившемуся на ивановской земле музею Сергея Рахманинова был необходим директор, который взял бы это дело в крепкие руки. Александр Ермаков подходил по всем статьям. В 1978 году он занял этот пост и с той поры стал бессменным флагманом благородной миссии по возрождению усадьбы Сатиных, которая после женитьбы Сергея Рахманинова на Наталии Сатиной в начале XX столетия существовала благодаря финансовым вложениям молодого композитора. Именно здесь он жил с весны по

осень в течение 28 лет и создал самые значительные свои произведения, вошедшие в мировую музыкальную сокровищницу.

Начало

«Когда я приехал сюда в начале 70-х годов, — вспоминал Александр Иванович, — ивановская школа стояла среди диких зарослей, которые заполонили территорию бывшей усадьбы Рахманинова, уничтоженной после Октябрьской революции. Я смотрел на восстановление флигеля неподалеку от школьного здания с ужасом, так некачественно делали своё дело строители. Если бы я знал, что через некоторое время буду возглавлять всё это хозяйство, я так шуганул бы этих горе-строителей, что им бы мало не показалось».

И действительно, за десятилетия работы бок о бок с Александром Ермаковым все узнали, что порой он бывает крут, за словом в карман не лезет и может устроить настоящий разнос не только нерадивым работникам, но и представителям власти. Музейщиком Ермаков оказался ершистым. Но в то же время никто не сможет возразить против того факта, что Александр Иванович был фанатично предан своему делу. Он отдавал все силы и энергию, чтобы сделать Рахманиновский музей процветающим. Да и вообще, в том виде, в каком сегодня существует возрождённая усадьба, её славе не только в России, но и за рубежом Тамбовщина, в основном, обязана таланту Ермакова.

Некоторые упрекали Ермакова, что, мол, он забыл первых инициаторов возрождения рахманиновской усадьбы и «тянул одеяло на себя». Но это как-то не согласуется с тем, что всем одарённым детям Александр Иванович много десятилетий подряд дарил краеведческие издания Нины Емельяновой, а потом и книгу Дмитрия Калашникова и Олега Казьмина «В Ивановку я всегда стремился»,

где чётко и подробно рассказывается предыстория воссоздания музея-усадьбы.

Их первые и верные шаги на этом пути Ермаков не умоляет. Но, чтобы воссоздать усадьбу такой, какой все её видят ныне, надо было жить в Ивановке. «Будешь жить за сто километров, ничего не сделаешь, — был убеждён Александр Иванович. — Потому что утром проснулся и надо всё пройти, проверить: там сломалось, там ветка упала, там доска отлетела, там гвоздь вылез, там краска облезла. Понимаете, этим надо “болеть”. Зашёл в экспозицию, а там паутинка. Её надо быстренько убрать, потому что сейчас придут туристы. Завтра концерт — надо вызывать настройщика и рояль настроить. Понимаете, этим всем надо жить. Для меня невозможно, чтобы день прошёл, и ничего не было сделано. Жизнь — явление весьма кратковременное. И тратить время на какую-то мелочёвку глупо. Поэтому надо успеть что-то сделать. Может, надо было лучше сделать, а я не сумел? Но я всегда говорю так: кто придёт потом, дай Бог, чтобы он сделал лучше. Единственное, что меня успокаивает, что для того, кто придёт, смею надеяться, я фундамент сумел заложить».

Сотрудничество

С появлением в 1978 году первой экспозиции о композиторе для оформления флигеля началась дружба «Ивановки» с Центральным музеем музыкальной культуры им. М. И. Глинки. В дальнейшем Александр Иванович наладил теснейшие связи с его сотрудниками, которые создали и подарили Тамбовщине несколько выставок, посвящённых не только жизни и деятельности композитора, но и музыкальной культуре России. Ермаков всегда работал масштабно. Он бы не смог сидеть спокойно, ограничиваясь руководством и проведением экскурсий только по ма-

ленькому музею-флигелю. В его мечтах было воссоздание полноценной дворянской усадьбы.

Огромную, ничем неоценимую помощь возрождению Музея-усадьбы, как любил повторять Александр Иванович, оказал Юрий Павлович Рахманинов, потомок известного рода. Он приехал впервые на Тамбовщину 18 июня 1981 года. И с той поры никогда не забывал Ивановку. С его вмешательством и настырностью Ермакова, который упорно обивал пороги властных учреждений, было сделано всё, чтобы 18 июня 1982 года в Ивановке открылся Дом-музей Сергея Рахманинова.

После появления флигеля с мемориальными комнатами в усадьбе, Ермаковым было задумано воссоздание барского дома. Чтобы вновь построить двухэтажный Белый дом, таким, каким он был при Рахманинове, Александру Ивановичу пришлось выйти на двоюродную племянницу композитора Софью Владимировну Сатину, живущую за границей. Она и помогла создать точную копию утраченного здания, выслав его исторический план.

Эпопея собрания Александром Ивановичем нынешних многочисленных мемориальных экспонатов для комнат, залов и экспозиций в барском доме, открытом в 1995 году, требует особого и обширного описания. За каждой исторической вещью, картиной, книгой, документом Ермаков был готов ехать хоть на край света. Всеми правдами и неправдами изыскивал средства на приобретение того или иного необходимого экспоната. Или применял всё свое обаяние, перед которым не мог устоять никто, так что сами дарили музею Ивановки уникальные предметы старины, позволяющие теперь глубоко и ярко донести до посетителей дух ушедшей эпохи дворянской усадьбы.

Друзья

Взору современных туристов сегодня предстаёт утопающий в роскошных кустах сирени (а их здесь под сто десятков сортов) и окружённый огромными деревьями красивый двухэтажный особняк. А всего лишь 26 лет назад первые посетители ходили по совершенно чистой площадке около него. Многим местным ивановцам и приезжим энтузиастам под руководством Ермакова немало пришлось потрудиться на выкорчёвке дикой поросли сорных кустарников и уборке бурьяна. «Больших трудов сотрудникам музея стоило уничтожение за эти годы 12 мусорных свалок, — говорил Александр Иванович. – Ещё 10 лет назад в северной части усадьбы оставались две помойки. Селяне, к сожалению, нет-нет, а сбрасывали туда мусор. Но мы всегда боролись за чистоту. Десятилетиями. Ведь поминовению волшебной палочки ничего не происходит».

Помимо возведения усадебного дома, сразу же Ермаков задумал и восстановление парка, который играл огромную роль не только в быту семьи Рахманиновых, а был прекрасным местом для отдыха. Парк стал помощником композитора и в творческом процессе. На его аллеях и в беседках под деревьями Сергей Васильевич обдумывал свои произведения. Чтобы вновь на территории усадьбы зашумели деревья и на клумбах расцвели великолепные цветы, Ермаков обратился к другу Ивановки, народной артистке СССР, оперной диве Ирине Архиповой.

«С Ириной Константиновной коллектив Музея-усадьбы “Ивановка” подружился в 1979 году, — вспоминал Александр Иванович. – Она была одной из тех, кто первыми поддержали идею создания музея, и не просто словами, но и действиями**.** Великая певица одна из первых инициировала и проведение Международного музыкального фестиваля имени Рахманинова. Она сама трижды

приезжала и принимала участие в его программах. Кроме того, Архипова была первой, кто внёс свою значительную лепту в дело воссоздания сада и парка Ивановки. В 1983 году Ирина Константиновна обратилась в Ботанический сад Академии наук, и учёные, после проведённого ею для них благотворительного концерта, выделили растения, которые были привезены и посажены на территории музея-усадьбы в Ивановке. Этот подарок и лёг в основу воссоздания сада и парка».

Александр Ермаков не скрывал, что именно благодаря настойчивости Ирины Константиновны в 1987 году Дом-музей в Ивановке был преобразован в Музей-усадьбу Сергея Васильевича Рахманинова. Архипова подарила Ивановке часть своего архива, связанного с гениальным композитором. Передала в дар музею уникальную нотную коллекцию изданий романсов Рахманинова. По просьбе Александра Ивановича она привезла в Россию воспоминания Софьи Сатиной. Всё это позволило ходатайствовать Ермакову о присуждении Ирине Архиповой звания «Почётный гражданин Ивановки».

Чтобы укрепить связи музея и способствовать его дальнейшему развитию, Ермаков наладил отношения и стал принимать участие во всех проектах, которые осуществлял Международный союз музыкальных деятелей, что возглавляла Ирина Константиновна, а также Фонд Архиповой. Например, коллектив музея в 2003 году подготовил к изданию уникальный альманах «Ивановка. Времена. События. Судьбы». В нём впервые были введены в научный оборот многие документы, воспоминания, фотографии, связанные с именем Сергея Васильевича. Все затраты по ходатайству Александра Ивановича на издание альманаха взял на себя Фонд Архиповой. Этот альманах и сегодня пользуется огромной популярностью у поклонников твор-

чества Сергея Васильевича. В свет вышло уже несколько изданий этого альманаха. Сегодня же Музей осуществляет обширнейшую издательскую деятельность, выпуская научную, краеведческую, нотную и другую литературу.

Просветительство

Деятельность Александра Ермакова по воссозданию имения Рахманинова как музейно-просветительского центра была тесно связана не только с именами выдающихся людей — Ирины Архиповой, Юрия Рахманинова, Николая Луганского, но и таких деятелей культуры, как Владислав Пьявко, Михаил Плетнёв, Валентина Левко, Александра Стрельченко, Ольга Доброхотова, а также родственников Рахманинова — Александра Борисовича Рахманинова и Софьи Александровны Сатиной, и ещё очень многих и многих. И у всех них о Ермакове и посещении Ивановки остались самые прекрасные воспоминания.

Так, например, президент «Фонда А. Н. Скрябина» Александр Серафимович Скрябин в своём поздравлении от 13 декабря 2021 года на юбилей Ермакова написал: «Дорогой Александр Иванович, вот и ты вступил в клуб семидесятников. Поздравляем с этой важной жизненной датой. Мы очень тебя любим и ценим как огромного специалиста, который практически большую часть своей жизни посвятил творчеству Сергея Рахманинова. То, что ты сотворил с Ивановкой за эти 50 лет, поражает и потрясает. Мы всегда вспоминаем приезды в этот благодарный край, чудное место, где всегда можно ощутить всё, что связано с Рахманиновым. Никогда не забуду первое своё посещение Ивановки в 1995 году, когда мы подъезжали к усадьбе. Автобус остановился. Мы вышли. Вокруг поля, перелески. И вдруг внутри меня зазвучали колокола. Потрясающее ощущение. Дай Бог, чтобы Ивановка процветала, а ты всегда сохранял

своё, именно своё, отношение к этому месту и самому Рахманинову».

Музыканты стремились в эту русскую провинцию не только посмотреть музейный комплекс в Ивановке, но и обязательно выступить на его концертных площадках. И это было одним из важнейших направлений просветительской работы Ермакова. Организации концертов он уделял огромное внимание. За год в музейной афише, порой, значилось до сотни концертов. При этом в усадьбе выступали как выдающиеся исполнители, так и начинающие музыканты-профессионалы.

Ермаков любил устраивать в Ивановке для студентов из Московской, Саратовской и других консерваторий, а также для юных артистов из музыкальных школ разных городов их первые выступления перед зрителями. Для начинающих музыкантов в музее-усадьбе Александр Иванович постоянно организовывал мастер-классы, ассамблеи и творческие конкурсы, в жюри которых приглашал выдающихся деятелей культуры.

Сам же Александр Ермаков активно выступал как автор и руководитель многочисленных музыкальных фестивалей, издательских проектов, научных и научно-просветительских публикаций. Под его руководством музей-заповедник стал признанным научным центром по изучению жизни и творчества Сергея Рахманинова, музыки русских композиторов, истории русской усадьбы в широком культурологическом контексте.

Огромный резонанс не только в стране, но даже в планетарном масштабе имели Международные научно-практические конференции «Сергей Рахманинов и мировая музыкальная культура». Эти форумы, организуемые в течение нескольких десятилетий, собирали в Ивановке учёных и гостей из разных уголков России и мира, способствуя дальнейшему развитию рахманиноведения.

Александр Ермаков способствовал и тому, чтобы и научные сотрудники самого музея проводили немало исследований, а затем с отчётами по ним выступали на различных российских конференциях. Вместе со своими музейщиками он готовил выставки и в музее-усадьбе, и о Рахманинове для Москвы, Петербурга, Киева, Воронежа, Казани, Саратова, Тамбова, Балашова и других городов.

Большой просветительско-воспитательной работе была посвящена совместная деятельность и сотрудничество Александра Ермакова на протяжении нескольких десятилетий с директором Светланой Костюковой и её Рахманиновским центром. А также с Тамбовским областным краеведческим музеем, Тамбовским государственным музыкально-педагогическим институтом имени С. В. Рахманинова и другими учреждениями Тамбовщины.

Жемчужина туристической карты

Есть заслуга Александра Ивановича и в установлении на территории усадьбы замечательного памятника композитору. В начале 1980-х он обратился к тамбовским авторам — заслуженному скульптору РСФСР Константину Малофееву и заслуженному архитектору РСФСР Александру Куликову, ибо верил, что именно эти талантливые мастера смогут создать такой образ Рахманинова, который будет и ему по душе. Тогда-то и появилась это удивительно вдохновенная работа художников, которая сегодня является одной из жемчужин Ивановки.

Впрочем, и сам Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка» — настоящая жемчужина культурной и туристической карты Тамбовщины. Сюда приезжают гости из самых разных уголков России и мира. Здесь проходит огромное количество концертов, организовываются различные фестивали, праздники, ассамблеи, конференции.

Сыграть или спеть свою концертную программу в мемориальном комплексе считают за честь многие знаменитости нашей страны и мира. За эти десятилетия на ивановской земле побывало столько выдающихся деятелей науки и искусства, что точную цифру можно назвать, лишь проштудировав книгу почётных гостей, а список выдающихся фамилий займёт ни одну газетную страницу.

Но есть люди, которых Александр Иванович почитал особо. К сожалению, ушли из жизни его близкие друзья Юрий Рахманинов и Ирина Архипова. Сегодня приумножению в музее ценных экспонатов и документов способствует великий пианист, народный артист РФ Николай Луганский. Его вклад, как признавался Ермаков, колоссален. В музее нет ни одного зала, где не было бы экспонатов, подаренных Николаем Львовичем. Ивановская научная библиотека и библиотека редких нотных изданий немыслима без дарений писателя-исследователя жизни и творчества Рахманинова Владимира Крутова и многих других краеведов и публицистов. Российское военно-историческое общество подарило Ивановке ещё один памятник Рахманинову. Неподалёку от ворот усадьбы нынче гостей встречает бронзовая фигура Сергея Васильевича в полный рост. Таким молодым и вдохновенным он впервые приехал в Ивановку.

Иногда Ермакова незаслуженно обвиняли в том, что он не готовил себе смену. Подготовке же сотрудников для музея Александр Иванович всегда уделял внимание. Начинал воспитывать их со школьной скамьи. Ивановская школа поставляла ему замечательных девчонок и ребят, многие из которых, по окончании школы работая в музее, получали высшее образование. Но, став квалифицированными музейщиками, они, к сожалению, часто устремлялись в города. И Александр Иванович вновь начинал упорно взра-

щивать смену. Сегодня в музее работает немало образованных и трудолюбивых его учеников и помощников.

Себя Александр Иванович называл просто директором музея-заповедника. Хотя это не мешало ему воспитывать последователей своего дела и в других районах Тамбовщины. Ведь Александр Иванович не только добился, что Рахманиновский музей стал самостоятельным учреждением, но и открыл несколько филиалов. Интересно работают сотрудники филиалов в Знаменке Петровского района, в Коптево Рассказовского района, где удаётся осуществлять даже международные проекты. Планов и до последней секунды жизни у Александра Ермакова было громадьё. Ведь он не позволял себе остановиться на достигнутом. Но однажды в хлопотах об Ивановке сердце большого подвижника в одно мгновение перестало биться. И в этот раз, как не единожды ранее, не было возможности его спасти и вернуть к жизни, к работе в Ивановке. Отныне для всех, приезжающих в Ивановку, его могила на возвышающемся над музеем-заповедником берегу пруда станет местом почитания этого выдающегося человека.

О. С. Шлыкова

Николай Луганский: «Рахманинов — самый русский композитор. Он — величайший гений!»

Николай Львович Луганский — один из самых талантливых и востребованных пианистов нашего времени. Волею судьбы его творческая биография долгие годы связана с художественной атмосферой Тамбовского края, пронизанной духом гения С. В. Рахманинова. А его имя дорого тамбовским любителям музыки: «Очень трогательно отношение Николая Луганского к музыке Рахманинова. Он убеждённо продолжает и развивает рахманиновскую традицию исполнения произведений композитора. Каждый концерт Луганского не только раскрывает различные грани его дарования, но и по-новому заставляет взглянуть на знакомые музыкальные произведения. Своим искусством он показывает, как разнообразен мир музыки» [I, 2].

С 2006 года Н. Л. Луганский семь раз участвовал в Международном музыкальном фестивале им. С. В. Рахманинова. А в 2012 году, после кончины народного артиста СССР Виктора Мержанова, создавшего и возглавлявшего фестиваль, Николай Луганский дал согласие стать его художественным руководителем.

В письме главе администрации А. В. Никитину со словами поздравления с 80-летием со дня образования Тамбовской области Н. Луганский отмечает: «Я каждый год бываю в Ивановке, в музее-усадьбе Рахманинова — одной из жемчужин Тамбовщины. И в Тамбове — на фестивале имени С. В. Рахманинова. Надеюсь, что эта традиция продолжится и в будущем при Вашей непосредственной поддержке этих выдающихся культурных явлений России».

В одном из интервью музыкант говорит: «Я сюда приезжаю с огромным удовольствием. Это замечательный город. Здесь у меня много друзей, есть своя родная публика. На другом конце области находится замечательная Ивановка, где Рахманинов написал большую часть своих великих произведений. Поэтому приезжаю сюда с огромной радостью» [I, 3]. Каждое выступление пианиста — это большой музыкальный подарок для тамбовских слушателей. На XVIII фестивале на заключительном концерте Николая Луганского присутствовали дети практически из всех районных музыкальных школ. «И это в высшей степени правильно, — пишет журналист, — потому что искусство слушания, как и исполнительское искусство, само по себе человеку не даётся: оно воспитывается на лучших образцах, а что может быть великолепнее, чем слушание концерта первого на сегодняшний день пианиста мира?!» [I, 6].

Пианист с большим уважением относится к имени С. В. Рахманинова: «Рахманинов — он единственный. Таких личностей можно пересчитать по пальцам двух рук. Это величайший гений. И хорошо, что государство так положительно отнеслось к празднованию 150-летия со дня рождения Рахманинова. Я надеюсь, что это никак не ущемит патриотическое чувство Тамбовцев, но этот музей должен быть федеральным. Возможностей у музея, если он будет в федеральном подчинении, гораздо больше. Это удобнее, легче, быстрее напрямую решать вопросы с центром, который мог бы дать больше организационных и финансовых возможностей для развития музея» [I, 3]. Музыкант планирует участие в мероприятиях, посвящённых этой юбилейной дате: «Конечно же, я приму участие. И буду играть огромное количество музыки Рахманинова. Есть идея, что в 2023 году мне удастся на концертах сыграть все его сочинения, которые были написаны им для рояля. Может это слишком грандиозный проект?» [там же].

Музыка С. В. Рахманинова — не только важнейшая часть репертуара исполнителя, но и страница его биографии. В одном из интервью Н. Л. Луганский говорит: «Рахманинов с детства стал любимым и важным композитором, в его музыке есть что-то родное. Рахманинов — это самый русский композитор, он глубже всех проник в природу русской музыки. Для меня очень важно, что практически в любой его мелодии есть ощущение многовековой России» [II, 2]. «Я с огромным удовольствием играю всё, что написано Рахманиновым. Он гений! Он был величайшим пианистом. И не просто знал, а чувствовал рояль, как никто. Практически каждое его произведение — это большая радость. Поэтому непросто выделить какие-то любимые. Я вообще своё пианистическое обращение к Рахманинову начал с этюдов-картин. Когда учился в пятом классе, сыграл два этюда-картины. К 11 классу я выучил все 17 этюдов-картин. Поэтому я с удовольствием их играю, это моё воспоминание о детском периоде. Я безумно люблю играть его прелюдии и сонаты, которые совершенно разные. Но концерты Рахманинова — это вершина для любого пианиста» [I, 3]. Именно на этом произведении композитора пианист однажды продемонстрировал свою уникальную память, выучив «третий концерт Рахманинова за три дня, на четвёртый день играл Т. П. Николаевой без нот, она аккомпанировала» [II, 3]. В чём же разгадка такой удивительной способности? Музыкант открывает этот секрет: «Каждая интонация, каждая мелодия вызывает какое-то неповторимое движение души. Если эта фраза является для вас откровением, то вы её не забудете, вы её запомнили, она у вас осталась. Тогда вы легко учите. Чем больше вы любите музыку, тем быстрее она попадает к вам в душу и сердце, тогда вы и запоминаете» [II, 3].

Н. Л. Луганского связывают с Тамбовским краем не только творческие, но и личные дружеские контакты. В од-

ном из видео-интервью он тепло отзывается о подвижнике, создателе музейного комплекса в Ивановке – А. И. Ермакове, ставшем его близким другом: «Мне посчастливилось встретить несколько людей, которые не были профессиональными музыкантами, но любящих музыку. Я назову Александра Ивановича Ермакова. […] Такой случай меняет географию Тамбовской области. Эта часть Тамбовской области просто изменилась: там проложены дороги, там проведён газ. В Ивановку съезжаются со всех уголков и из ближайших областей. И это всё изменилось из-за того, что в Ивановку этот человек попал случайно по разнарядке учителем. То есть, он всё абсолютно создал за 30 лет работы. Он посвятил всего себя этому. Это человек действия, боец. Человек, который является нравственным авторитетом не только для меня, но и, по крайней мере, для всей Тамбовской губернии» [II, 3]. Александр Иванович и Николай Львович были знакомы 23 года. Впервые пианист приехал в Ивановку в 1999 году. «И стой поры, Луганский стал ежегодно посещать Рахманиновскую усадьбу, давать концерты, мастер-классы и просто отдыхать. Не раз бывал здесь и с родителями, с женой и тремя детьми». Как считал А. Ермаков: «Невозможно переоценить роль и значение деятельности Николая Львовича для усадьбы Рахманинова. Он вернул в Ивановку Музыку, дух Творчества, привлёк сюда многих выдающихся российских музыкантов» [I, 4]. Первое их творческое знакомство состоялось в 1990 году на Всесоюзном конкурсе имени С. В. Рахманинова в Москве. По словам журналиста, записавшего высказывание А. И. Ермакова, уже тогда его потрясло мастерство молодого пианиста, а исполнение произведений Рахманинова произвело ярчайшее, фантастическое впечатление. После этого Александр Иванович стал внимательно следить за творчеством Николая Луганского, собирать его записи, по-

сещать его концерты. «Последовавшее в конце двадцатого столетия знакомство переросло в большую дружбу двух неординарных личностей. Встречи этих людей, духовное и интеллектуальное общение, активная созидательная деятельность на ивановской земле и в Москве всегда вносили большую радость в их жизнь» [I, 4].

Н. Л. Луганский регулярно поддерживает музей-усадьбу и материально, участвуя в создании экспозиций библиотеки, комнат родственников Рахманинова, новых усадебных построек в парке Ивановки. По инициативе Н. Л. Луганского фонд Тимченко подарил в 2014 году музею рояль фирмы *Steinway&Sons*. «Необходимо отметить, что выдающийся пианист, за выступление которого на мировых концертных площадках публика платила большие деньги, ежегодно в Рахманиновском музее даёт ещё и благотворительные концерты», — говорил А. И. Ермаков [там же].

А. И. Ермаков в свою очередь к 50-летию великого пианиста и друга успел (незадолго до своей кончины) подготовить ему подарок — переиздал в конце зимы 2022 года большой альбом «Николай Луганский. Творческий хронограф: 1988 – 2021», посвящённый жизни и творчеству выдающегося пианиста. Автором-составителем издания является отец исполнителя, физик, доктор технических наук, ведущий сотрудник института физических проблем им. П. Л. Капицы РАН Лев Луганский. «На протяжении всей исполнительской карьеры сына он скрупулёзно собирал все сведения о его творческих контактах, тщательно записывал его репертуар, программы концертов, выпущенные диски; фиксировал страны и города, в которых играл сын» [там же]. В той же статье Ермаков выразил искреннюю благодарность пианисту за бескорыстную помощь Ивановке: «Интеллектуал, семьянин, прекрасный отец, муж и сын, Николай Луганский является человеком, который хорошо

знает цену дружбе, умеет быть настоящим товарищем, способным помочь и выручить — скромно, тактично, без афиширования, — написал Александр Иванович. — Считаю своим долгом выразить слова огромной признательности родителям Николая Луганского — Льву Борисовичу и Анне Николаевне, благодаря которым вышло в свет данное издание» [I, 4].

И сейчас, несмотря на насыщенный гастрольный график (около 100 в год, более 150 перелётов), в планах Н. Л. Луганского — солиста Московской государственной академической филармонии — всегда есть рахманиновский фестиваль. Залог успешного концертного выступления он открыл для себя ещё в годы учёбы (в то время он уже вёл активную концертную деятельность) благодаря счастливой возможности посещать концерты великих исполнителей — С. Рихтера, В. Горовица, Э. Гилельса, Т. Николаеву и др. Он считает, что каждый концерт для исполнителя — это не только радость общения с музыкой, но и испытание на прочность. Однако одним из условий стабильности может быть «отношение к каждому выступлению как к “домашнему” музицированию, приносящему огромное удовольствие, прежде всего себе, и естественно всем окружающим. То есть, человек знает, что он выходит на сцену и его безумно любят, и люди стараются порадоваться этому» [II, 1]. Но каждый концерт — это ещё и гармонизация бытия, структурирование действительности посредством звуков: «Живой концерт, концерт в зале — это проявление осмысленности и одухотворённости происходящего в жизни» [II, 2]. При этом, его отец Лев Борисович Луганский, говоря о его интенсивной концертной деятельности, уточняет: «Он очень деликатный человек, он не любит огорчать людей. И он не умеет говорить нет. Просто он работает уже на износ» [там же].

Любители искусства и просто жители Тамбовского края очень трогательно относятся к пианисту. В одной из газетных статей читаем: «Мы говорим с Александром Ивановичем [Ермаковым] и о том, что очень редко в одном человеке так органично сочетаются качества великого музыканта и замечательного человека. В Луганском нет ничего от внешней мишуры: на гастролях его не встречает лимузин, величиной в половину пассажирского вагона, вокруг него с незавидным постоянством не вспыхивают скандалы и скандальчики, рассчитанные на утверждение имиджа “великости”. Он по-настоящему велик, и от того не нуждается во внешнем антураже. Он выше этого» [I, 6]. В той же статье С. А. Чеботарёв (в те годы — начальник управления культуры и архивного дела Тамбовской области) отметил, что «Луганский не просто лучший исполнитель музыки Рахманинова в мире. Он — человек, который продолжает традиции русской пианистической школы, в частности Московской школы, к которой он принадлежит. “Потрясающий пианист, потрясающий человек, — поделился с нами своими впечатлениями Сергей Алексеевич, — очень светлый, интеллигентный, он и в своей исполнительской манере отличается тем же”» [там же].

Н. Л. Луганский очень тепло, даже трогательно отзывается о своих учителях — Татьяне Евгеньевне Кестнер, Татьяне Петровне Николаевой, Сергее Львовиче Доренском. Он — творческий «внук» великих исполнителей прошлого А. Гондельвейзера, Г. Гинзбурга, так как его преподаватели были их учениками. Он подчёркивает большую роль наставника, при этом выявляя специфику музыкальной педагогики: «Педагогика в музыке — это немножко другое, чем в математике, спорте. В спортивной педагогике (преобладает) технология натаскивания. Татьяна Петровна Николаева принципиально этим не

занималась. Она давала правильный репертуар, а затем предоставляла свободу. Каждый урок с ней — это был праздник» [II, 1]. А в воспоминаниях матери Николая Татьяна Петровна следовала напутствию его первой учительницы и соратницы Т. Е. Кестнер: «Помоги раскрыть его зерно» [I, 1, с. 116].

С 1998 года Н. Л. Луганский преподаёт в Московской консерватории по классу фортепиано: «Я работаю в консерватории (в те годы ассистентом С. Л. Доренского. — *О.Ш.*), ко мне приходят студенты и они мне играют. Я думаю, что это может быть им иногда полезно. И мне это может быть полезно и приятно. Много талантливых людей. Мне интересно, как играет молодёжь. Я могу дать какие-то советы, может быть даже чисто практические. Я все-таки концертирующий пианист. Но кардинально что-то менять я не чувствую себя вправе». Далее: «Преподавание является для многих людей тяжёлым трудом. Преподавание — это маленькая часть моей жизни, это что-то среднее между работой и хобби, удовольствием и просто приятным времяпрепровождением. Если человек преподаёт от души, он намного больше отдаёт, чем принимает от студентов. Но это неизбежно, это закон природы, вы отдаёте, и потом вас не станет, и этим воспользуются другие» [II, 2]. Начиная с 2002 года Николай Львович дарит и нам частицу своего педагогического дарования, ежегодно проводя в Ивановке мастер-классы для молодых музыкантов Тамбовского края.

Н. Луганский был участником и стал победителем четырёх конкурсов – Всесоюзного конкурса юных музыкантов (Ташкент–Ереван, 1988 год), Международного конкурса имени И. С. Баха (Лейпциг, 1988 год, 2 премия), Всесоюзного конкурса имени С. В. Рахманинова (Москва, 1990 год, 2 премия), Международного конкурса имени П. И. Чайковского (Москва, 1994 год, 2 премия). Он так определяет роль данных музыкальных состязаний: «Это

мобилизует быстрее войти в форму, это стимул играть, работать и заниматься. […] Из всех способов узнать пианиста — это наиболее открытый. Это более честно. Этого пианиста могут услышать и дирижёр, и агенты, и менеджеры, и широкая публика. Это — открыто. А какие другие способы узнать нового пианиста?» [II, 1].

Николай Львович Луганский за выдающиеся достижения в области музыкального искусства удостоен почётных званий — Заслуженный артист Российской Федерации (2005), Народный артист России (2013). В 2008 году за выдающийся вклад в дело становления и развития музея-усадьбы С. В. Рахманинова пианисту присвоено звание «Почётный гражданин Ивановки». В 2016-м он награждён Государственной премией имени С. В. Рахманинова (в двух номинациях: «Музыкальные достижения» — за особый интерес к творчеству С. Рахманинова и «Меценат» — за поддержку Музея-усадьбы С. В. Рахманинова «Ивановка»). А в 2019 году — Государственной премией Российской Федерации (его ответное слово на церемонии награждения великолепно!).

Литература (I)

1. *Луганская, А. Н.* Мальчик и музыка / А. Н. Луганская; Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка»; отв. ред. И. Н. Вановская. – Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2015. – 232 с. – Текст: непосредственный.
2. *Матюшина, М. В*. Маргарита Матюшина: «Ивановка — источник вдохновения». – Текст: непосредственный // Тамбовская жизнь. – 2005. – 18 мая. – С. 16.
3. *Матюшина, М. В.* Маргарита Матюшина: «Народный артист России Николай Луганский: Тамбов – замечательный

город». – Текст: непосредственный // Тамбовская жизнь. – 2021. – 17 апреля. – С. 6.
4. *Матюшина, М. В.* Маргарита Матюшина: «Он вернул в Ивановку Музыку. К 50-летию великого пианиста, народного артиста РФ Николая Луганского». – Текст: непосредственный // Тамбовская жизнь. – 2022. – 18 мая. – С. 6.
5. *Матюшина, М. В.* Маргарита Матюшина: «Пианист всепоглощающей чувствительности». – Текст: непосредственный // Тамбовская жизнь. – 2015. – 7 апреля. – С. 6.
6. *Степанов, В.* «Не только извлечение звуков…». – Текст: непосредственный // Наш город Тамбов. – 2009. – 7 апреля. – С. 12.

Видеоинтервью (II)

1. «Королевский Гамбит Николая Луганского». Эфир 2012. Автор Валентин Тернявский, режиссёр Марина Зотова (https://youtu.be/4CLjG9CO0io)
2. «Николай Луганский. Жизнь не по нотам». Эфир 2012. Автор и режиссёр Алексей Бурыкин (https://youtu.be/ui1ABAM63Ow)
3. «Николай Луганский — о музыке, любви и революции». Эфир 2017. Московская филармония, интервьюер — Ярослав Тимофеев (https://youtu.be/ITmf7xiXopM)
4. «Нескучная классика с Николаем Луганским». Эфир 2018. Автор Сати Спивакова, телеканал Культура (https://youtu.be/zliFs5B34cI)
5. «Главная роль. Николай Луганский». Эфир 04.12.2019. Телеведущий Юлиан Макаров (https://youtu.be/3nTQEPmc9UU)

Е. О. Казьмина, М. А. Сорокина

Произведения С. В. Рахманинова в репертуаре хора ТГМПИ им. С. В. Рахманинова

«Я русский композитор, и моя родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды» [5, с. 147]. Эти слова принадлежат Сергею Васильевичу Рахманинову — великому композитору, гениальному пианисту и дирижёру. Все важнейшие события русской общественной и художественной жизни отразились в его творческой судьбе, оставив неизгладимый след. Формирование и расцвет творчества Рахманинова приходится на период до эмиграции. В годы учёбы происходит становление взглядов, жизненной позиции Рахманинова-человека и творца. До отъезда за границу им была создана бóльшая часть произведений как в крупных жанрах, так и в малых формах. За границей Рахманинов в основном позиционировал себя как исполнитель. Писал редко, из крупных сочинений создал «Рапсодию на тему Паганини», «Симфонические танцы», «Три русские песни».

Хоровым жанрам Рахманинов в своём творчестве уделил значительное место. С участием симфонического оркестра им написаны кантата «Весна», поэма «Колокола», «Три русские песни», для хора *a cappella* — мотет «*Deus Meus*», Хор духов на слова из поэмы А. Толстого «Дон Жуан», «Пантелей-целитель», обработка украинской песни «Чоботы», с сопровождением — «Шесть хоров для женских или детских голосов», среди духовных жанров *a cappella* — концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу», «Литургия св. Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение». Хоры имеют место в операх «Алеко», «Франческа да Римини». Из неопубликованного — «Canon» (*a cappella*),

«Песня соловья» (сл. А. Толстого из поэмы «Дон Жуан») с сопровождением фортепиано.

В хоровых произведениях, как и в целом в творчестве, великий композитор опирался на традиции русских классиков, русского фольклора, знаменного пения. Общеизвестно, что главной чертой стиля Рахманинова является колокольность, имеющая место и в хоровых произведениях.

В хоровой музыке Рахманинова невозможно не заметить её мелодического богатства, красочности и насыщенности гармонического языка, разнообразия в изложении хоровых партитур.

Отмеченные особенности стиля хоров Рахманинова, безусловно, обеспечивают к ним неослабевающий интерес со стороны руководителей коллективов, преподавателей-дирижёров. Убедиться в сказанном позволяет исполнительская деятельность хора ТГМПИ им. С. В. Рахманинова на протяжении более чем вековой истории. Более развёрнуто вопрос освещён в статье Е. О. Казьминой [см.: 4].

Хор учебного заведения всегда принимал и принимает участие в больших общественно значимых мероприятиях. Первым резонансным проектом, отсылающим к творениям Рахманинова, была постановка оперы «Алеко» в Народном оперном театре, который работал на базе музыкального училища в 1954–1962 годах. Спектакль представили тамбовской публике в 1955 году, а через пять лет восстановили и показали жителям в районах области — Сампуре, Уварове, Мучкапе, Ржаксе, Чакино [1, с. 128]. Хормейстером был преподаватель хорового отделения Иван Яковлевич Дёмин. Так в репертуар учебного коллектива вошли хоры из «Алеко», проторив дорогу для исполнения других произведений Рахманинова. В последующие десятилетия несколько раз оперу с участием хора учебного заведения тамбовчане слышали в концертном исполнении. Таким проектом

музыкальное училище отметило 100-летие со дня рождения Рахманинова. Юбилейный вечер состоялся 14 апреля 1973 года. Вместе с солистами — преподавателем Г. Трифоновым (Алеко), артистами филармонии Н. Землянской (Земфира) и Н. Самодуровым (Старый цыган), учащимися вокального отделения В. Солодовниковым (Молодой цыган), В. Керосинской (Старая цыганка), — симфоническим оркестром музыкального училища (дирижёр — преподаватель С. Ферулёв) с положительной стороны рецензентом был отмечен хор. А. Иволгин в областной газете «Комсомольское знамя» написал: *«Хор учащихся показал себя с самой выгодной стороны. Все хоровые партии в спектакле исполнялись на хорошем уровне. Особенно выразительно и чисто в отношении дикции хор пел в финале. Хормейстеры — преподаватели С. П. Храмова и И. Я. Дёмин — основательно подготовили своих воспитанников»* [2].

Концертное исполнение оперы с участием смешанного хора (руководитель профессор О. В. Немкова) музыкально-педагогического института и симфонического оркестра (дирижёр Р. Петров) «Тамбовконцерта» ещё состоялось относительно недавно, в 2017 году, в рамках финального концерта XXXVI Международного музыкального фестиваля имени С. В. Рахманинова. Ведущие оперные партии исполнили солисты московского театра «Новая опера» — заслуженный артист России Владимир Кудашев (Алеко) и лауреат международных конкурсов Сергей Шеремет (Старый цыган), выпускница хорового отделения Тамбовского музыкального училища и Академии хоровой музыки им. В. С. Попова Софья Орешко (Земфира), заслуженный деятель Казахстана, солист театра «Астана-опера» Нурлан Бекмухамбетов (Молодой цыган).

На основе анализа сохранившихся программок государственных экзаменов 1960 — 1980-х годов можем

сказать, что во второй половине 1960-х годов репертуар коллектива пополнили произведения с сопровождением в жанре переложений для хора романсов Рахманинова. Это были «Островок» (1966) и «Весенние воды» (1968). А далее, наряду с переложениями, в репертуар стали входить собственно хоровые опусы.

В 1970-е годы исполнялись три женских хора из цикла «Шесть хоров»: «Славься» (тогда назывался «Слава народу», 1973), «Неволя» (1978), «Ангел» (1979) и переложения «Сирень» (1974), Полька (1975). В следующем десятилетии — хор «Как вольность, весел наш напев» из «Алеко» (1982), «Бурлацкая» (1984), переложения романсов «У моего окна» и вновь «Сирень» (1987). В дальнейшем в концертах были исполнены все «Шесть хоров для женских или детских голосов». В рамках Второго музыкального фестиваля имени С. В. Рахманинова (1983) Хор предложил тамбовским меломанам «Вокализ» в переложении для хора и оркестра, а также хор «Слава народу».

Хор Тамбовского музыкального училища не остался в стороне от такого эпохального события в истории государства, как возрождение на концертной эстраде русской духовной музыки, начало которому положил в 1989 году I Московский фестиваль русской духовной музыки. Целенаправленно работать по освоению такого рода сочинений выпало на долю руководителя учебного хора Александра Васильевича Козлова. В концертный репертуар ограничено вошли такие произведения Рахманинова, как концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу», фрагменты из «Всенощного бдения» («Приидите, поклонимся», «Богородице Дево, радуйся») и «Литургии» («Милость мира», «Тебе поем»). Эти же произведения были включены в программу гастрольных выступлений Хора летом 1994 года в Германии перед слушателями девяти городов земли Бран-

денбург. Немецкая пресса была едина в восторженных отзывах о выступлении Хора, восхищали темперамент и сила голосов. Почётным для коллектива стало именование его немецкими рецензентами «Рахманинов-концерт-хор». А в мае до поездки в Германию фрагменты «Литургии» звучали в концертной программе ко Дню славянской письменности и культуры.

Фрагменты из «Всенощной» и «Литургии» исполнялись и в рамках XV Международного музыкального фестиваля имени С. В. Рахманинова 26 апреля 1996 года под руководством А. В. Козлова. В новом столетии смешанный хор института исполнил с Саратовским губернским театром хоровой музыки (художественный руководитель и главный дирижёр — заслуженный деятель искусств РФ, профессор Л. Лицова) и симфоническим оркестром Московского государственного института музыки им. А. Г. Шнитке (художественный руководитель и дирижёр — заслуженный артист России, профессор И. Громов) поэму «Колокола» в рамках XXXVII рахманиновского фестиваля (2018). Хормейстерскую работу с хором ТГМПИ им. С. В. Рахманинова выполнила Ольга Вячеславовна Немкова. Солировали в рахманиновской поэме лауреат международных конкурсов Ирина Морева (сопрано), заслуженный деятель Казахстана, солист театра «Новая опера» Нурлан Бекмухамбетов (тенор) и лауреат международных конкурсов, солист Большого театра России Анджей Белецкий (баритон).

Авторитет и высокий профессиональный уровень коллектива несомненно способствовали расширению сферы его влияния на тамбовского слушателя. В начале XXI века в областном центре проводился ещё один фестиваль — «Музыканты Тамбова». В нём также участвовал Хор. В одной из концертных программ коллектива под руководством О. В. Немковой из произведений Рахманинова звуча-

ли «Богородице Дево, радуйся» и «Взбранной воеводе» из «Всенощного бдения». Ранее «Богородице Дево, радуйся» хор музыкального училища под управлением А. В. Козлова исполнил на зональном конкурсе в Воронеже (1989). Из этой творческой поездки коллектив вернулся лауреатом первой степени.

Музыку Рахманинова коллектив всегда исполняет по случаю больших юбилейных торжеств. Так, к 110-летию училища и его хора (1992) был подготовлен монографический концерт из сочинений Рахманинова. Светло и лирично звучали переложения романсов «Сирень», «У моего окна», цикл из шести хоров для женских голосов, «Богородице Дево, радуйся» из «Всенощной». Кульминацией вечера стало исполнение кантаты «Весна» (солист заслуженный работник культуры РФ П. А. Попов, концертмейстер Н. Р. Слободяник). Заметим, что это было не первое и не последнее исполнение Кантаты нашим хором. Тем же исполнительским составом было отмечено, например, 120-летие со дня рождения композитора (1993). «Впечатляюще прозвучал финал произведения, прославляющий время обновления в природе и человеческую душу, готовую “любить, покуда любится, прощать, пока прощается”. Радовал эмоциональный настрой певцов и выверенный ансамбль звучания» [3], — читаем в заметке О. А. Казьмина. Премьерным же исполнением стал 1982 год (дирижёр С. П. Храмова, концертмейстер — О. С. Челнокова).

Масштабным творческим проектом «Годы учения Сергея Рахманинова» музыкально-педагогический институт отметил 135-летие со дня рождения великого композитора (2008). «Завершился вечер исполнением фрагментов из “Алеко” хором и солистами института. Акция имела столь сильный резонанс, что была повторена в ГУ “Тамбовконцерт” в рамках традиционных “Рахманиновских ве-

черов” (29 янв. 2009 г.)» [4, с. 3]. Очередную юбилейную дату, посвящённую Рахманинову, — концертом, в программе которого впервые в Тамбове прозвучал Хор духов на стихи А. Толстого из поэмы «Дон Жуан», были исполнены также «Белилицы, румяницы вы мои» из цикла «Три русские песни».

Сегодня к 150-летию со дня рождения композитора женский хор ТГМПИ готовит специальную программу. В неё войдут преимущественно переложения произведений Рахманинова: романсов «Полюбила я на печаль свою», «У моего окна», «Сирень», «Оне отвечали», «Ночь печальна», «Ты помнишь ли вечер», «Я жду тебя», «Весенние воды»; фрагмента «Идёт-гудёт зелёный шум» из кантаты «Весна». Будут исполнены и некоторые хоры из опуса 15 — «Славься», «Задремали волны», «Ночка», «Сосна».

Можно быть уверенным, что афиша концерта привлечёт внимание тамбовской публики. На концерты хоровой музыки, в том числе в исполнении хора ТГМПИ, ходят с огромным интересом, и не только потому, что голос — это «живой инструмент». Концерты хора ТГМПИ привлекают публику прежде всего художественным исполнением, а также возможностью «открыть» для себя новые произведения, а в данном случае — насладиться бессмертной музыкой Сергея Васильевича Рахманинова.

Список литературы и источников

1. *Емельянова, Н. Н.* Музыкальные вечера. Хроника музыкальной жизни тамбовского края за 100 лет / Н. Емельянова. – Воронеж: Центрально-Черноземное книжное издательство, 1977. – 170 с. – Текст: непосредственный.
2. *Иволгин, А. В* постановке молодых / А. Иволгин. – Текст: непосредственный // Комсомольское знамя. – 1973. – 20 апреля.

3. *Казьмин, О. А*. В исполнении учащихся / О. Казьмин. – Текст: непосредственный //Тамбовская жизнь. – 1993. – 3 июня.
4. *Казьмина, Е. О.* Произведения С. В. Рахманинова на афишах хора Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С. В. Рахманинова в контексте музыкально-просветительских традиций учебного заведения: ретроспективный обзор /Казьмина Е. О. – Текст электронный //Pan-Art: электронный научный журнал. – 2022. – Т. 2. Вып. 1. – С. 1–6. – URL: pan-art-journal.ru
5. *Рахманинов, С. В.* Литературное наследие: в 3 т. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / Сергей Рахманинов; сост.-ред., авт. вступит. ст., коммент., указ. З. А. Апетян. – Москва: Совет. композитор, 1978. – 548 с. – Текст: непосредственный.

О. В. Михайлова

Особенности изображения сирени в живописных произведениях тамбовских художников

Нет скромнее и проще малюток-цветков,
Но, сливаясь в пьянящие, вольные кисти,
Унося от обыденной жизни оков,
Вас влекут за собой в недоступные выси…

М. Ершова

Поводом для создания статьи послужило изучение работ тамбовских художников, изображающих букеты и кусты цветущей сирени. Искусствоведческое исследование выявило определённое направление в этих картинах, характерное именно для тамбовских живописцев. Для того чтобы объяснить эту особенность, кратко обратимся к общему развитию изображений сирени, тем более, что история её воспроизведения на холстах началась относительно недавно.

Основываясь на искусствоведческом материале, можно утверждать, что в начале XVIII века сирень впервые вводит в натюрморт живописец Ян ван Хейсум (1683—1749). В своей знаменитой серии натюрмортов «Двенадцать месяцев в цветах» (1732–1736, ныне в музее Фитцуильям, Кембридж), мастер в картине «Апрель» изобразил грозди белой и лиловой сирени[31].

С середины XIX века, как в Западной Европе, так и в России, образ сирени прочно обосновался не только в живописных, но и в поэтических, музыкальных и литера-

[31] https://tver.bezformata.com/listnews/zatcvetayushiy-tcvet-obraz-sireni/94034892/

турных произведениях. Западные художники нередко изображают сирень в композиции вместе с другими цветами или фруктами. Например, «Яблоки и сирень» американца Уильяма Мейсона Брауна или «Натюрморт из сирени, роз и других цветов на мраморном столе» голландца Корнелиса ван Спандонка. Для русских живописцев более характерно изображать «чистые», без дополнения другими цветами, букеты сирени. Размашисто свисают цветущие ветви через края плетёных корзин, гордо возвышаются над узкими горловинами стеклянных или фарфоровых ваз, а иногда совершенно скромно небольшой букетик выглядывает из прозрачной банки или гранёного стакана. Как пример, можно вспомнить «Сирень в двух корзинах» Петра Кончаловского из собрания Русского музея или «Сирень в стеклянной банке» Александра Герасимова. Существует бесконечное множество вариаций изображения цветущей сирени в пейзажах. Порой это взгляд на цветущий кустарник в распахнутое окно или, наоборот, цветущие ветви, которые «заглядывают» внутрь помещения в открытую створку рамы.

Среди живописных работ художников в Тамбове наиболее ранние — натюрморт «Сирень» Николая Шевченко и сиреневые композиции народного художника СССР Александра Герасимова. Герасимов был мастер передачи тончайших нюансов игры света в прозрачной поверхности стекла. Он пишет сирень преимущественно в прозрачных вазах или банках, создавая эффект свежести цветущих гроздей за счёт цветовых переливов прозрачной воды, написанной в холодных тонах.

Единичные натюрморты с сиренью встречаются в творчестве Алексея Лёвшина и Николая Отнякина. Хотя надо отметить, что Отнякин часто обращался к натюрмортам с цветами. В основном в его картинах преобладают пышные розы, синеокие дельфиниумы, нежные нарциссы,

помещённые в красивые вазы. В собрании галереи среди значительного количества натюрмортов сирень присутствует только в двух работах художника, датируемых второй половиной 1950-х гг., — «Натюрморт сирень»[32] и «Весенние цветы»[33].

В 1970–1980-х гг. на областных выставках в картинной галерее лирические натюрморты с букетами сирени, казалось, ушли в прошлое.

В 1991 г. Нина Рябинская написала натюрморт «Сирень»[34], который экспонировался на областной выставке. Он был одобрительно встречен зрителями и приобретён в коллекцию картинной галереи. На долгие годы натюрморт с сиренью стал своеобразной визитной карточкой Нины Рябинской, которая впоследствии получила шутливое прозвище «сиренеписец»[35]. Она оставила большое количество натюрмортов, в которых главным стал образ цветущей сирени.

Валентина Сизова — тонкий многогранный мастер цветочных натюрмортов. Для каждого вида цветов, будь то скромные полевые васильки, ромашки или пышные садовые пионы, она очень гармонично находит композицию и формат произведения, который наиболее ярко подчёркивает красоту и разнообразие форм букетов. Автор также неоднократно создавала различные натюрморты с весенними цветущими гроздьями сирени как в небольших изящных вазочках, так и пышные букеты в плетёных корзинах.

В творчестве Олега Гаврилова образ сирени — это личное воспоминание о цветущей в саду роскошной персидской сирени, насыщенного тёмно-фиолетового оттенка.

---

[32] ТОКГ КП 492 ЖС 199

[33] ТОКГ КП 3927 ЖС 654

[34] ТОКГ КП 4862 ЖС 921

[35] Из беседы с Н. В. Рябинской в марте 2007 г.

Дерево состарилось и его спилили, но на холсте игру множества тончайших фиолетово-сиреневых оттенков, цветовых акцентов зелени листвы и световые блики сохранила навечно трепетная кисть художника.

Новые решения в написание сирени в творчестве тамбовских живописцев появляются вместе с нарастающей популярностью возвращённой из небытия усадьбы Ивановка под Тамбовом. В этом прекрасном дворянском имении, утопающем в роскоши сиреневых кустов, майскими вечерами создал свои лучшие произведения талантливый русский композитор Сергей Рахманинов. В помещичьей России сирень всегда росла в усадьбах, садах и парках. Весной этот кустарник старинных дворянских гнёзд покрывался тысячами лиловых кистей, и упоительный запах сирени плыл по всем окрестностям. Общеизвестно, что, покинув Родину после Октябрьского переворота 1917 г., именно по сиреневым кустам, по аромату этих незатейливых цветочков, сливающихся в благоухающие грозди, тосковал композитор. Известно, что он даже попросил тайно привести ему за границу отростки кустов, чтобы возродить в эмиграции цветы, напоминающие о покинутой родной стороне.

Интересно, что именно у тамбовских художников образ Рахманинова вызывает наиболее близкие ассоциации с сиренью. В портретах народного художника РФ Евгения Рябинского композитор чаще всего изображён на фоне цветущей сирени. Заслуженный художник России Евгений Соловьёв пишет портрет Рахманинова у рояля, но с неизменным присутствием сирени в виде букета. Позднее, уже в 2000-х гг., Михаил Зотов создал произведение «Цветы композитору», где возле букета сирени размещена фотография Рахманинова, что является синтезом двух жанров портрета и натюрморта.

Ольга Краскова не только мастер натюрмортов с сиренью, но и автор композиций, навеянных впечатлениями от усадьбы Ивановка. Именно поездка в Ивановку, открывшееся взгляду море цветущей сирени окрылили её написать ряд холстов, посвящённых этой теме. Одна из таких работ «Сиреневый вечер», наполненная романтическим настроением, как бы воскрешает прошлое далёкого XIX века. Это настроение подчёркивает удивительная атмосфера вечернего света, которая придаёт кустам сирени, изящным мостикам и беседкам в старом парке особую прелесть и загадочность.

Поездки групп тамбовских художников на пленэры в Ивановку сохранили для зрителей прекрасные мгновения весенней природы, цветущий кустарник с тонкими веточками, склонёнными к фасаду усадебного дома и белоснежным лавочкам вдоль дорожек. Такой предстала Ивановка на картинах Ирины Бирюковой, Бориса Ткачёва, Александра Архипова, Ольги Потеевой, Николая Насонова, Николая Богданова.

Алла Витальевна Ладыгина познакомилась с творчеством Рахманинова в 1969 г. Ниной Николаевной Емельяновой была организована поездка преподавателей музыкального училища и нескольких художников в Ивановку. На заросшем травой фундаменте — всё, что в тот момент сохранилось от разрушенного дома, — сидели люди. А Нина Николаевна проникновенно рассказывала о композиторе, его семье, о том, как были обустроены комнаты в доме, каким был заросший и заброшенный на этот момент парк. Потом она предложила прослушать произведения Рахманинова. Несмотря на плохое качество плёнки, треск аппаратуры, музыка, возвращённая в места, где когда-то была рождена, звучала столь чарующе и проникновенно, что на всю оставшуюся жизнь стала созвучной для Лады-

гиной и дала темы многим её работам. После той памятной поездки Алла Витальевна приходила в гостеприимный дом Емельяновых, слушала произведения Рахманинова. Первый творческий замысел появился при прослушивании романса «Сирень», который Таисия Николаевна исполнила на одном из вечеров в клубе творческих работников. Гобелен «Сирень» (1986), находящийся в областной Пушкинской библиотеке, несколько иллюстративен — юная девушка в густых ветвях сирени. При этом в построении композиции через льющиеся вертикальные линии художник постаралась передать музыкальный ритм романса.

В заключение хочется отметить, что значительный интерес творческих людей к сирени в середине XIX столетия и в дальнейшем не случаен, вот только несколько причин. Середина XIX в. — период увлечения классическим искусством, откуда родом легенда о любви Пана к прекрасной нимфе Сиринге, чьё имя дало название кустарнику. Общеизвестно, что с сиренью связано поверье о счастье — сколько девичьих пальчиков перебирало благоухающие соцветья в поисках заветного цветочка с количеством лепестков более четырёх…

По утру, на заре,
По росистой траве
Я пойду свежим утром дышать;
И в душистую тень,
Где теснится сирень,
Я пойду своё счастье искать…[36]

Сколько влюблённого шёпота выслушали кусты сирени при лунном свете в усадебных парках, поэтому её образ подтолкнул к созданию тонких поэтических и музы-

[36] Строки стихотворения Ек. Бекетовой, на которые написал романс «Сирень» С. В. Рахманинов.

кальных произведений многих поэтов и писателей, оставил нам прекрасную музыку Рахманинова.

В середине XX века ветка сирени стала одним из символов Победы. Девятого мая, когда грянул салют Победы, счастливые люди встречали близких, возвращающихся с фронта, букетами сирени.

Так что смыслов в «сирени» таится много, здесь каждый может найти то, что созвучно лично ему. Показательно, что для тамбовских художников сирень стала особенным символом, который вдохновлял одарённого талантом композитора и пианиста, создавшего выдающиеся музыкальные произведения, а также стала образом, дарящим вдохновение творческим людям в целом.

В. Т. Дорожкина

Роль личности С. В. Рахманинова и его музыки в воспитании творческой молодёжи

«Поэзия и музыка едины». Так можно было бы обозначить неразрывную связь этих «пробудителей» (возбудителей!) высоких человеческих чувств. Когда-то, в минуты вдохновения, у меня родилось стихотворение «Музыка и слово». В это время по радио звучали произведения Сергея Васильевича Рахманинова.

Опять, словно с небес, стекает
Волшебных звуков акварель.
Что это? – скрипка ли рыдает,
Печалится ль виолончель?

И слышится Оттуда слово…
Кто для тебя его прорек?
Зерно златое иль полова –
Тебе награда, человек?..

И, что бы мы ни говорили,
Как ни пытались рассуждать,
Подвластно только Высшей силе
Особым даром награждать,

Связать Божественными узами
Земную силу родников:
Один родник – рожденье музыки,
Другой – рождение стихов.

С тех пор классическая музыка и чаще всего — музыка Рахманинова, стала своеобразным фоном при

работе над стихами. Многие авторы признаются в том, что музыка способствует рождению поэтического вдохновения. Так, Борис Примеров вспоминал, что, работая над стихами, часто ставил пластинку с произведениями любимого композитора:

Сыграй нам, Рахманинов, пьесу, -
Ну, скажем, про завтрашний май,
Чтоб шли мы по свежему лесу –
Зачем и куда, угадай.
Твоё соловьиное иго,
Твоя бесконечная власть
Не даст ни единому мигу
Прекрасного мира пропасть.

У молодёжи (и не только!) часто возникают споры: кто гениальнее — Пушкин или Лермонтов, Ахматова или Цветаева? И я однажды, занимаясь с начинающими поэтами, среди которых были и те, кто одновременно с литературным объединением посещал музыкальную школу, спросила: «Кто вам больше нравится — Бетховен, Чайковский или Моцарт?» Ответы были разные. А одна девочка тихо сказала: «Рахманинов»…

Первая встреча с классической музыкой, в частности с музыкой Рахманинова, не проходит бесследно. Она рождает высокие порывы души, в результате чего появляются поэтические строки. В третьем издании сборника «Венок С. В. Рахманинову» (Тамбов, 2020) наряду с произведениями профессиональных авторов опубликованы стихи молодых поэтов, написанные под впечатлением личности и музыки великого композитора и пианиста. Начальные строки будущего стихотворения, как и первые аккорды будущей музыкальной пьесы, могут возникнуть самым неожиданным образом и при самых разных обстоятельствах.

Семнадцатилетняя Софья Кончакова, побывав на отчётном концерте в музыкальной школе, так ярко описала в стихотворении своё впечатление от этого события, что и читающий эти строки не может остаться равнодушным.

Сирень

В стенах музыкальной школы
Давали отчётный концерт
Ученики и студенты,
Два хора, дуэт и квартет.
На сцену взошла пианистка,
Поклонилась, платьем шурша,
Села. Открыла ноты.
И стала играть не спеша.
Ложились ласково пальцы
На чёрно-белое поле,
Высекая звуки умело,
Выпуская их в зал, на волю.
И стелились, стелились по залу
Нежные звуки, — «Сирень»,
Унося за собой в Черноземье,
Приглашая в тёплый апрель.
В этих бархатных трелях диезы,
Бемоли, секунды слились
В лиловые пышные грозди,
Где пахнет теплом каждый лист.
И пахнут сиренью аккорды,
И пахнет весной каждый такт.
Не музыка льётся по залу,
Не музыка - аромат…
И в майской Ивановке гордо
Розово-синим огнём
Горят все сорта сирени
И не гаснут ни ночью, ни днём.

Не гаснут, как эти звуки,
Что пианино поёт.
Вечно поёт пианино,
Ивановка вечно цветёт.
И вот уже больше века
Поёт пианино «Сирень».
Поёт и зимою и летом,
И в будни,
и в праздничный день.
Сладкие звуки! Ваш бархат
Ничто не посмеет смести!
Петь тебе, музыка, вечно!
И Ивановке вечно цвести!

Кончакова, 17 лет

Если перенестись в далёкие годы, когда в самом расцвете музыкального творчества Сергей Васильевич Рахманинов часто бывал в Ивановке, то нельзя не привести здесь воспоминания жителей соседнего села Репное (или Репино), для которых приезжий представительный молодой мужчина был не известным музыкантом, а просто гостем Сатиных.

Воспоминания Марии Александровны Антоненко (урождённая Беднова, 1902 – 1988) записали её дочери Валентина Ивановна и Татьяна Ивановна. Сергея Васильевича Рахманинова она видела дважды — в 1914 году и в 1916-м. Оба раза летом. Она, её сестра и брат, оставшись сиротами, воспитывались вместе с многочисленными детьми дедушки и бабушки — Ефрема Ивановича и Дарьи Михайловны Бедновых, собственный хутор которых находился между сёлами Ивановкой и Репным. Бедновские обширные поля соседствовали с полями Сатиных.

«В первый раз я увидела Сергея Васильевича Рахманинова, когда он приезжал к дедушке на хутор. Мне тогда было 12 лет. В тот раз дома был только дедушка, и он, занимая гостя, попросил меня поставить самовар. Когда я несколько раз входила в комнату, накрывая стол для чаепития, то слышала обрывки разговора. Речь шла об урожае, а вернее, о возможном неурожае, так как лето 1914 года было засушливым. Дедушка что-то советовал гостю, который жаловался на сатинского управляющего и говорил о плохом состоянии полей….

Рахманинов сидел за нашим двух-тумбовым из красного дерева письменным столом, которым дедушка очень гордился, и строго следил, чтобы стол всегда был в порядке. Чай гость пил за большим обеденным столом…

Через несколько дней дедушка поехал в Ивановку, как он выразился, "с ответным визитом". По возвращении рассказывал об усадьбе Сатиных, хвалил парк и строения… Тогда я ещё не знала, что Рахманинов музыкант. Через два года, когда мне исполнилось 14 лет, я услышала о нём от своей тёти — Варвары, дедушкиной дочери, которая интересовалась музыкой и брала уроки фортепиано у жившей в Моисеево-Алабушках учительницы музыки. Дедушка раз в неделю возил её на уроки, так как своего музыкального инструмента у нас не было. Варвара отличалась слабым здоровьем, ей исполнилось уже 19 лет, и на неё заглядывались парни с соседних хуторов. Дедушка решил купить ей пианино, только бы она не выходила замуж: он боялся прибавления сирот… От своей учительницы Варвара слышала о Рахманинове и очень горевала, что не увидела его, когда он приезжал к дедушке.

В один из летних дней дедушка собрался в Ивановку с Варварой. Я очень просила его взять и меня. И упросила! Видимо, у дедушки была договорённость с Рахманино-

вым. Подъезжая к усадьбе, мы издалека услышали музыку. Я, конечно, обратила на это внимание, а Варвара просто ахнула: "Рахманинов!" Вскоре музыка смолкла, и мы увидели, как из-за деревьев появился Сергей Васильевич. Я его узнала сразу. Варвара буквально вытянулась в струнку, привстав с сиденья. Лето 1916 года, в отличие от лета 1914-го, было холодным и дождливым. Рахманинов был в светлом плаще, в высоких сапогах, с тросточкой. Он подошёл, с дедушкой поздоровался за руку, нам поцеловал руки, чем ввёл нас в великое смущение… Дедушка оставил нас, а сам пошёл с Сергеем Васильевичем по чистой дорожке. Мы видели, как они прогуливались, а потом направились к деревянному флигелю… Через некоторое время за нами пришёл мужчина, как после мы узнали, — управляющий имением Сатиных, и повёл и нас во флигель. В одной из больших комнат, куда мы робко вошли, стоял рояль, как после пояснила мне Варвара, так как я никогда не видела ни пианино, ни, тем более, рояля.

Сергей Васильевич, сидевший в кресле и беседующий с дедушкой, встал нам навстречу и указал на широкий диван, чтобы мы располагались поудобнее. А сам сел за инструмент и стал играть. Варвара была, как говорится, "ни жива, ни мертва". Музыка буквально потрясла даже меня, которая вообще никогда не слышала ничего подобного, тем более в "живом" исполнении... Не говоря уж о состоянии Варвары…

Помню, нас угощали яблоками. Сергей Васильевич, обратившись к Варваре, спросил: "Будешь серьёзно заниматься музыкой? Тебе нужен свой инструмент…"

На обратной дороге дедушка рассказал, что он советовался с Рахманиновым по поводу заказа пианино для Варвары в Тамбове, куда они ездили уже на машине Сергея Васильевича…

К сожалению, пианино, купленное дедушкой и перевезённое вместе с мебелью в Тамбов в 30-е годы, не сохранилось: его продали в голодные годы.

Но долгое время Варвара играла на нём и любила исполнять пьесы Рахманинова. Я часто у неё бывала и видела лежащие на столе ноты, на стене — большой портрет композитора… Варвара всё-таки вышла замуж и стала Варварой Ефремовной Мещеряковой, жила в Тамбове на Кронштадтской улице. Детей, правда, не было. Прожила, вопреки "прогнозам" врачей, до 85 лет.

Мебель удалось сохранить почти полностью…».

На этом заканчиваются воспоминания 12–14-летней девочки о первой встрече с Сергеем Васильевичем Рахманиновым. Став взрослой, она вышла замуж, ещё живя на хуторе, а в 1930-е годы вместе с мужем и детьми переехала в Тамбов, купив дом, на паях с другими родственниками, на улице Карла Маркса, 171. В 2010 году он был снесён новым хозяином, и на его месте возведена многоэтажка. Вся мебель, сохранившаяся до этого времени в достаточно хорошем состоянии, передана в Музей-усадьбу С. В. Рахманинова…

В те далёкие годы молодёжь сельской местности не знала, конечно, композитора и пианиста Рахманинова, не слышала его музыку, за редким исключением. Таким исключением в данном случае и были жители хутора села Репное. И если уже тогда личность и музыка Сергея Васильевича не оставили их равнодушными, то что же говорить о нынешней одарённой молодёжи, имеющей возможность посещать концерты, слушать классические произведения в записи и вживую — в исполнении известных мастеров?!

Ещё одна юная поэтесса — Елизавета Назарова, мама которой поёт в Тамбовском камерном хоре имени С. В. Рахманинова, с детства знакома с музыкой компози-

тора, с его жизнью и творчеством. Личность этого гения, его произведения не могли не повлиять на юное дарование. И родились поэтические строки:

Я с детства слышала отрывистый мотив,
Танцующий на клавишах рояля.
И словно ветер, средь ветвей петляя,
Он нёсся ввысь, рассудок мой затмив.

Портрет Рахманинова в комнате моей,
Стоял на маленьком старинном фортепиано.
Я помню, как на нём играла мама
Ту музыку, давно минувших дней.

Но как близка она, как нежно моё сердце
Воспринимает эту гущу нот.
И музыка в тот мир меня несёт,
Который промелькнул в коротком скерцо.

Ивановка. Мир музыки и грёз.
Цветут сирени гроздья, как пассажи,
Деревья у усадьбы, словно стражи.
Природа с музыкой — всё вместе здесь слилось.

Здесь всюду дух великого творца,
Витают в воздухе души его порывы,
Поют рапсодии ветра в объятьях ивы,
И тучи пляшут, полные свинца.

Я с детства чувствую творений этих мощь,
И музыка по венам моим льётся,
В руках тепло от клавиш остаётся,
И хор в душе, когда стихи прочтёшь.

Елизавета Назарова, 19 лет

Н. В. Даутова

Роль Рахманиновского центра Тамбовского областного краеведческого музея в сохранении и пропаганде творческого наследия С. В. Рахманинова

В апреле 2023 года широко и торжественно будет отмечаться 150-летие со дня рождения великого русского композитора, пианиста и дирижёра С. В. Рахманинова. Общеизвестно, что творческое наследие С. В. Рахманинова занимает особое место на Тамбовщине. И это объясняется прежде всего глубинной связью с нашим краем, причастностью к Тамбовской земле гениального музыканта.

С целью дальнейшей пропаганды музыкального творчества великого композитора в 2001 году постановлением администрации области был создан Рахманиновский центр, с 2013 года он является отделом областного краеведческого музея.

Все эти годы Рахманиновский центр чётко действует в соответствии со своим предназначением. За прошедшие годы Рахманиновским центром реализовались многие проекты, которые показали свою востребованность у населения.

Активно взаимодействуя с учреждениями культуры и искусства, творческими союзами и учебными заведениями, Рахманиновский центр постоянно поддерживает интерес к творчеству великого музыканта, проводя научные конференции, культурные акции и краеведческие праздники, Рахманиновские вечера, организуя выставочные экспозиции и участвуя в издательской деятельности.

Более двух десятилетий Рахманиновский центр совместно с учёными музыкально-педагогического инсти-

тута им. С. В. Рахманинова, Тамбовским колледжем искусств, работниками областного краеведческого музея и Музея-заповедника С. В. Рахманинова «Ивановка» проводит научные конференции — Рахманиновские чтения «Тамбовский край в аспекте развития региональной культуры».

Материалы докладов конференции нашли своё отражение в издании девяти сборников, посвящённых великому музыканту. Все публикации в сборниках создают образ культурной среды, в которой жил и творил выдающийся композитор, авторы по-новому осмысливают факты его биографии и музыкального наследия. Каждое издание сборника Рахманиновских чтений становится очередным краеведческим памятником С. В. Рахманинову на Тамбовщине.

Исследование такого грандиозного в прямом смысле эпохального явления, как Рахманинов, при всей его изученности успешно продолжается. Подтверждением тому является проведение научных конференций — Рахманиновских чтений.

Ресурсы Рахманиновского центра всегда задействованы при подготовке Международных музыкальных фестивалей им. С. В. Рахманинова. За минувшие годы на Тамбовщине состоялось 40 музыкальных праздников. Рахманиновский центр совместно с музыкальной общественностью прилагает значительные усилия для продолжения традиций, заложенных фестивальным движением. Только за последние годы состоялись десятки концертов с участием руководителя фестиваля народного артиста России Николая Луганского, прославленных симфонических оркестров России, камерных коллективов, отдельных исполнителей.

Неотъемлемой частью фестиваля являются Рахманиновские вечера, которые способствуют развитию твор-

ческого потенциала местных художественных коллективов. В содержании вечеров сфокусированы основные направления популяризации наследия С. В. Рахманинова. С одной стороны, это показ сочинений композитора и произведений его современников, с другой — раскрытие местных творческих сил.

Вот некоторые названия вечеров, состоявшихся на сцене областного краеведческого музея: «Жизнь музыки С. В. Рахманинова продолжается», «Творческое окружение Сергея Рахманинова», «Мозаика музыкальных шедевров», «Лауреаты областной премии им. Сергея Рахманинова», «Вечер, посвящённый учреждениям культуры, носящим имя С. В. Рахманинова», «С. Рахманинов и Ф. Шаляпин», «Вечер-презентация Года Рахманинова», «Науки постигать и быть России верным», а также циклы юбилейных вечеров. Они знакомили слушателей с классическим музыкальным искусством, анализировали новые веяния, отвечали актуальным формам диалога между музыкантами и слушателями.

Определяя тематическую направленность вечеров, Рахманиновский центр обращает внимание на их содержание, звучание музыки, её исполнителей.

Участвуя в программе Рахманиновских вечеров, молодые музыканты — студенты учебных заведений культуры — раскрывают свои творческие возможности и самореализуются.

Наши вечера — это подтверждение слов С. В. Рахманинова о том, что «музыкальное будущее России безгранично».

Целенаправленную работу проводит Рахманиновский центр по подготовке и проведению ежегодных музыкально-литературных и краеведческих праздников, которые активно поддерживаются руководителями рай-

онов, творческой интеллигенцией, музыкальным и краеведческим сообществом. В 2022 году они были посвящены 85-летию образования области и выдающимся людям Тамбовского края. Праздничные мероприятия в сёлах Старая Казинка Мичуринского района и Знаменка Петровского района собирают сотни сельчан и гостей, отдавая дань памяти не только С. В. Рахманинову, но и его предкам и окружению. С 2015 года Рахманиновский центр расширил географию проведения праздников, охватив сёла Вернадовка, Бондари, Староюрьево. В Вернадовке (филиал областного краеведческого музея) праздник посвящён знатному земляку, учёному В. И. Вернадскому, столь же известному земляку, композитору А. Н. Верстовскому — праздник в Староюрьево, в Бондарях — великому русскому композитору П. И. Чайковскому.

В программы праздников включаются «краеведческие страницы», видеопоказы, выступления учёных, творческой интеллигенции, лучших концертных коллективов Тамбова и области и проводится награждение творческими премиями.

Одно из значимых мест в проведении культурных акций, посвящённых С. В. Рахманинову, занимают выставочные экспозиции. Только за последние годы подготовлены и экспонировались иллюстративные выставки «Хроники Рахманиновских фестивалей», «Рахманиновские места в Тамбове», «Лауреаты областной премии им. С. В. Рахманинова». Совместно с Музеем-заповедником «Ивановка» — выставка «С. Рахманинов: “Я — русский композитор”: к 150-летию со дня рождения музыканта», а совместно с информационно-образовательным центром «Русский музей — виртуальный филиал» были подготовлены и показаны выставки «Великий музыкант всея Руси», «Образ Сергея Рахманинова в живописи, скульптуре,

фотографиях, книжных иллюстрациях, открытках». В музейно-выставочном центре, в залах Российской академии народного хозяйства и ГС, в Тамбовском молодёжном театре выставлялась «Портретная галерея С. В. Рахманинова». Её только за 2022 год посетили около 10 тыс. человек, в основном молодёжь. По материалам этой выставки создан видеофильм «Портреты заговорили», проводились экскурсии.

Об оживлении исследовательской деятельности по изучению жизни и творчества С. В. Рахманинова свидетельствует издание книг, каталогов, буклетов, которые подготовлены Рахманиновским центром за последние годы. Это и «Фольклор Рахманиновских мест» — автор А. М. Кальницкая, и «Рахманиновские места в Тамбове» — автор О. А. Казьмин, и «Мир усадьбы в жизни Сергея Рахманинова» — автор М. И. Долженкова, и «В Ивановку я всегда стремился» — авторы Д. Калашников, О. Казьмин, и, конечно, девять сборников «С. В. Рахманинов и Тамбовский край в аспекте развития региональной культуры» — составитель С. В. Костюкова.

К 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова Рахманиновский центр подготовил новое издание «Венок Рахманинову», комплект открыток «Образ С. В. Рахманинова в произведениях тамбовских художников», сборник девятых Рахманиновских чтений и буклет «Основные даты, связанные с увековечиванием памяти С. В. Рахманинова на Тамбовщине», а также выпустил два видеофильма, посвящённых композитору. Совместно с комитетом культуры г. Тамбова Рахманиновский центр подготовил и издал брошюру «Благодеяние, милосердие и благотворительность — составляющие нравственного облика С. В. Рахманинова» музыковеда Е. О. Казьминой.

По заданию управления культуры Рахманиновский центр подготовил и издал буклет «Имени великого музы-

канта» о 40 музыкальных фестивалях им. С. В. Рахманинова.

За большой вклад в сохранение культурных и музыкальных традиций края Рахманиновский центр удостоен премии имени С. В. Рахманинова администрации Тамбовской области и литературной премии имени И. Г. Рахманинова.

В связи с предстоящим знаковым событием в музыкальном мире — 150-летием со дня рождения С. В. Рахманинова, Рахманиновский центр планирует расширить тематику мероприятий, качественно улучшить работу по организации культурных акций в рамках сохранения и популяризации наследия композитора и в целом Тамбовщины как земли Рахманинова.

Юбилейная дата будет осмысливаться гораздо шире и глубже в контексте подготовки и проведения X научно-практической конференции «С. В. Рахманинов и Тамбовский край в аспекте развития региональной культуры» с участием учёных-рахманиноведов Москвы, Саратова и Тамбова. В целях дальнейшей активизации музыкально-просветительской деятельности, популяризации творческого наследия С. В. Рахманинова весной 2023 года состоится 41 Международный музыкальный фестиваль им. С. В. Рахманинова. Он планирует широкий показ сочинений композитора, многие из которых прозвучат впервые. Фестиваль продолжится малыми гастролями в места, связанных с именем Рахманинова, — в Ивановке, Старой Казинке, Знаменке, где состоятся традиционные музыкально-литературные и краеведческие праздники.

Учитывая повышенный интерес к юбилейным мероприятиям 2023 года, традиционно состоятся Рахманиновские вечера с участием лауреатов, стипендиатов, коллективов, носящих имя Рахманинова. Готовятся творческие программы, где поют и играют произведения Рахманино-

ва, читают о Рахманинове, смотрят видеофильмы о Рахманинове.

Продолжая летопись Рахманиновских событий, планируется издание юбилейного десятого сборника Рахманиновских чтений и переиздание с дополнениями и исправлениями брошюры О. А. Казьмина «Рахманиновские места в Тамбове».

Также готовится юбилейная ретроспективная выставка тамбовских художников «Рахманинов и Тамбовский край» в выставочном зале областного краеведческого музея.

В день кончины С. В. Рахманинова, 28 марта, в храмах будет совершена панихида, а в день рождения композитора 1 апреля состоится культурная акция у памятника С. В. Рахманинова, и пройдёт юбилейный торжественный вечер, посвящённый 150-летию со дня рождения великого композитора. Продолжит своё «путешествие» по выставочным залам города Тамбова иллюстративная выставка «Портретная галерея С. В. Рахманинова».

М. А. Климкова

Деятельность Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры по созданию музеев С. В. Рахманинова в селе Ивановка и Е. А. Боратынского в селе Софьинка
(по документам и письмам 1966–1982 гг.)

В период Февральской революции в России началось разграбление частновладельческих усадеб, которое продолжилось после Октября 1917 г. Весной 1918 г. организованные советской властью земельные отделы и комитеты стали брать под контроль дворянские имения. Национализация основных историко-культурных ценностей усадеб (художественных коллекций, архивов и библиотек) началась после выхода в свет Декрета Совета Народных Комиссаров от 5 октября 1918 г. «О регистрации и приёме на учёт памятников искусства и старины».

1 марта 1919 г. в Тамбовской губернии при Губнаробразе был образован музейный подотдел, призванный заниматься сохранением культурных ценностей. Он встретил противодействие со стороны губернского и уездных земельных отделов, в ведомстве которых тогда находились имения дворян, поэтому его работа была затруднена[37]. Усадьба Ивановка Борисоглебского уезда Тамбовской губернии к тому времени была разграблена. 10 мая 1919 г. член уездной борисоглебской партийной ячейки М. Каменев докладывал местному Уземотделу «о беспощадном расхищении из имений всеразличных предметов и дорого теперь стоящих построек жилых и др. разных зданий».

[37] Подробнее см.: Климкова М. А. Музеи Тамбовского края и охрана памятников (начало государственной политики) // Тамбовская старина. 2010. Вып. 2. С. 86–87.

Он писал: «…прекращения этому нет… приведу доказательство: в Степановской волости в имении Сатина и Рахманинова из д. № 1, который принят Всероссийским Комитетом по охране искусства и старины. Там больше половины и самые ценные, и недавно… перебиты частью в окнах стёкла, всё превращено в нечто похожее в навозное подворье, там же с каменных построек сдирают крыши, т.е. железо, так же поступают вслед за этим со всеми имевшимися под крышами лесными материалами и пр., как-то в той же волости в Анновском хуторе быв. Петрово-Соловово, там хорошую каменную постройку, т.е. конюшню, ещё прошлую весну всю раскрыли и растащили верх, и теперь остались лишь одни стены. Ещё им ничто не помешало примериться к стоящей там паровой машине, молотилку разломали, а также и разрушают локомобиль, мне кажется, такая вещь не допускается. Неужели и с Вашей стороны этому будет прощение, тогда я не знаю для чего Вы занимаете места и получаете жалованье, когда вместе с Вашей плодотворной работой идёт плодотворное разрушение зданий и машин, которые, кажется, в скором времени, или даже сейчас, будут нужны как говорится по горло»[38].

Призывы представителей новой власти к сельским обществам остановить грабежи, разъяснения, «что, громя имения, они поступают неправильно, так как одна кучка людей не может владеть всем народным достоянием»[39], не давали результатов.

В воспоминаниях партийцев 1970-х гг. встречается информация о первых попытках спасения усадьбы Ивановки: «Еще задолго до прихода большевиков к власти

---

[38] ГАТО (Государственный архив Тамбовской области). Ф. Р-1. Оп. 1. Д. 120 Ч. 1. Л. 407 – 407 об.

[39] Цит. по кн.: Климкова М.А. «Край отеческий…» История усадьбы Боратынских. СПб., 2006. С. 488.

представители интеллигенции обратились не к эсеровскому начальству, а именно Борису Васильеву с просьбой оградить С. В. Рахманинова от посягательств со стороны анархистских элементов. По поручению Васильева ездил к Рахманинову М. Ф. Беликов, организовал охрану его дома, сопровождал в поездках»[40].

Так или иначе, но от усадьбы в Ивановке остались лишь парк и следы от фундаментов зданий. Вопрос её восстановления был поднят в 1966 г. созданным тогда Всероссийским обществом охраны памятников истории и культуры (ВООПИК), которое, согласно уставу, занималось пропагандистской и культурно-массовой работой, выявлением, изучением и сохранением памятников. ВООПИК взяло на себя организационную работу по воссозданию усадьбы и положило его начало открытием народного музея (Комнаты-музея) С. В. Рахманинова в сельском клубе.

7 мая 1968 г. состоялось заседание секции памятников музыкальной культуры Тамбовского областного отделения ВООПИК, на котором решались организационные вопросы открытия музея. Председатель секции музыковед Нина Николаевна Емельянова говорила:

«Есть предложение сделать открытие музея 26 мая 1968 г. Сегодня или завтра художественный фонд отвезёт туда всю экспозицию и всё оформит. 25/V утром мы должны поехать туда и подготовить всё к открытию (с Уварово нужно взять 2 пианино).

Порядок открытия: 1) вступительное слово Емельяновой Н. Н.; 2) само открытие; 3) концерт из произведений Рахманинова.

Из Тамбова нужно пригласить всех, от кого зависит начало работы музея.

---

[40] ГАСПИТО (Государственный архив социально-политической истории Тамбовской области). Ф. 9019. Оп. 1. Д. 113. Л. 104.

Установить в с. Ивановка памятное место.

Созвониться со студией о заснятии на киноленту открытие музея.

Опубликовать в обл. газете “Тамбовская правда”»[41].

Хотя Н. Н. Емельянова и предупреждала, что «приглашением увлекаться не нужно, т.к. село Ивановка маленькое, боюсь, мы не справимся с приглашёнными», список гостей получился внушительным. Устроители хотели, чтобы на открытие приехали представители Министерства культуры, центральных музеев — музыкальной культуры им. М. И. Глинки, театрального искусства им. А. А. Бахрушина, Союза композиторов — Д. Б. Кабалевский, Т. Н. Хренников, Д. Д. Шостакович. Были приглашены делегаты от всех учреждений и организаций области, а также родственники С. В. Рахманинова — Вера Ивановна и Владимир Иванович Рахманиновы, жившие в Тамбове на улице Кронштадтской.

На заседании ВООПИК распределили обязанности:

«1. Сарматина: организация автобусов.

2. Емельянова Н. Н.: написать сценарий, составить программу концерта, вступительное слово.

3. Калашников Д. В.: составить текст приглашения и рекламу.

4. Шикунова В. М.: провести организационную работу в Уварове и Ивановке. Добиться, чтобы взять в Уварове 2 пианино и переправить в Ивановку.

5. Ревелеву: организация питания (вместе с Шикуновой и Панютковым).

6. Глущенко: организация продажи книг.

6. Зиновьеву: договориться со студией Нижнее Поволжье о заснятии на киноленту открытие комнаты-музея.

7. Дежурные в музее: Терехова, Шмигель, Кобзева, Гуревич.

[41] ГАТО. Ф. Р-5302. Оп. 1. Д. 24. Л. 3–4.

8. Калашникову проинструктировать дежурных, как экскурсоводов по парку»[42].

Двадцать шестого мая в помещении колхозного клуба была открыта Комната-музей С. В. Рахманинова, о чём Н. Н. Емельянова писала в своей книге: «Стенды, витрины и турникеты, расположенные в небольшой светлой комнате, ноты, книги, фотографии, выдержки из писем и воспоминаний рассказывали о жизни и деятельности композитора в Ивановке. Вскоре на лугу, прилегающем к парку, колхоз построил двухэтажное здание для школы, и Комнату-музей перенесли туда»[43].

Приближалось 100-летие композитора. Сразу после открытия музея было принято Решение Тамбовского облисполкома № 550 от 29 июля 1968 г. «Об увековечении памяти С. В. Рахманинова». За счёт средств ВООПИК было запланировано строительство усадебного флигеля. Чтобы Центральный Совет (ЦС) Общества мог выделять деньги, необходимо было придать территории бывшей усадьбы статус памятного места. Нина Емельянова обращалась к секретарю обкома партии по идеологии О. К. Сазоновой:

«Секция музыкальной культуры Тамбовского областного отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры по поручению музыкальной общественности нашего города просит Вас ходатайствовать перед Министерством культуры РСФСР о том, чтобы 100-летие со дня рождения С. В. Рахманинова всесоюзного значения было проведено в Ивановке.

С подобным ходатайством выступают деятели музыкальной культуры Новгородской области, так как Рахманинов родился в имении “Семёново” Новгородской губернии

---

[42] ГАТО. Ф. Р-5302. Оп. 1. Д. 24. Л. 6–7.

[43] Емельянова Н. Музыкальные вечера. Хроника музыкальной жизни Тамбовского края за 100 лет. Воронеж, 1977. С. 165.

и первые 8 лет провёл в имении “Онег” тоже Новгородской губернии. Там он начал заниматься музыкой и там пробудилась его любовь к русской народной песне, русской природе, колокольному звону. Новгород Рахманинов продолжал посещать и в юношеские годы. Однако самый важный и самый продолжительный этап на творческом и жизненном пути С. В. Рахманинова связан с имением “Ивановка”, находившимся в Тамбовской губернии. Здесь в период наиболее яркого расцвета своих творческих сил, с 1890 по 1917 г. Сергей Васильевич проводил весну, лето и осень. В Ивановке он создал большинство тех своих произведений, которые вошли в золотой фонд русского музыкального искусства…

По признанию композитора, Ивановка была его любимым местом отдыха и лучшей творческой лабораторией. Там он работал с необыкновенной увлечённостью и вдохновением. Помимо сочинения музыки, Рахманинов много играл в Ивановке, готовясь к предстоящему концертному сезону, и занимался всеми вопросами своей разнообразной деятельности. Следовательно, в том, что С. В. Рахманинов, великий русский композитор, пианист и дирижёр стал музыкантом мирового значения, важную роль сыграла Ивановка, предоставившая ему условия для пристальной и сосредоточенной работы.

Из всего этого следует, что Ивановка имеет огромные преимущества и все данные для того, чтобы стать основным памятным местом С. В. Рахманинова, подобным Клину — мемориальному месту П. И. Чайковского»[44].

Для разработки проекта воссоздания флигеля в Ивановке был приглашён уроженец села Инжавино Тамбовской области архитектор В. М. Белоусов, окончивший Ленинградский инженерно-строительный институт. Поскольку он работал по личному подряду, то просил Тамбовский облисполком направить составленное им письмо

[44] ГАТО. Ф. Р-5345. Оп. 1. Д. 95. Л. 5–6.

своему начальнику, директору ЦНИИЭП учебных зданий[45] Т. А. Градову: «К 100-летию со дня рождения С. В. Рахманинова, широко отмечаемого в нашей стране, а также за рубежом в соответствии с решением ЮНЕСКО, в с. Ивановке, где жил композитор, будет создана мемориальная зона. Для оказания технической помощи Тамбовскому институту “Тамбовгражданпроект”, выполняющему проект мемориальной зоны, облисполком просит разрешить работу по совместительству архитектору Белоусову»[46].

В 1969–1970 гг. была разработана проектная документация для Ивановки по схемам и описаниям, присланным из Нью-Йорка С. А. Сатиной, и по сохранившимся фотоснимкам фасада флигеля. Однако к 100-летию С. В. Рахманинова флигель в Ивановке построить не смогли. Сказались отсутствие опыта у подрядных организаций, плохое обеспечение материалами, разбалансированность механизма финансирования.

О тамбовском отделении ВООПИК[47], через которое из центра шли средства на восстановительные работы и которое контролировало строительство, можно сложить представление по документам проведённой ревизии деятельности Общества за период с 1 января 1971 г. по 1 мар-

[45] Центральный научно-исследовательский и проектный институт типового и экспериментального проектирования школ, дошкольных учреждений, средних и высших учебных заведений Госкомитета по гражданскому строительству и архитектуре при Госстрое СССР.

[46] Архив А. И. Захарова. Копия из архива автора статьи.

[47] Тамбовское областное отделение ВООПИК было утверждено Президиумом ЦС ВООПИК 5 июля 1966 г. Районные отделения созданы 3 июля 1967 г. Действовали секции: исторических памятников и пропаганды (рук. Т. Д. Исаян), памятников архитектуры (Е. И. Юстова), памятников истории музыкальной культуры (Н. Н. Емельянова), археологических памятников (Л. И. Чуистова), по работе с молодёжью (Л. Е. Дутова), с 1977 г. — памятников истории и культуры советского общества, с 1978 г. — музейного дела.

та 1972 г. комиссией в составе Т. Ф. Цибизовой (председатель), З. Я. Жоголевой, А. И. Захарова, А. И. Акиндинова. Согласно документам, в Тамбовской области числилось 17 объектов, взятых на государственную охрану[48]. Из 20 штатных единиц работников, отвечавших за сохранение памятников, 19 человек были представителями ВООПИК, главным образом председателями районных отделений. В управлении культуры (органе охраны памятников) работал один инспектор. Председателем местного отделения Общества был главный архитектор Тамбовской области А. С. Куликов, заместителем председателя — директор областного краеведческого музея Л. Н. Ростиславская, ответственным секретарём — В. М. Шикунова (до 5 февраля 1971 г.). В документах говорится: «По состоянию на 1/I-1972 г. числится: членов Общества — 60 282 человека. Первичных организаций — 455. Коллективных членов Общества — 341… План вступления в члены Общества за 1971 год перевыполнен, например, вступило в члены Общества взрослых, план 10 000 чел., фактически вступило 12 798 чел.; юношей по плану 5000 чел., фактически вступило — 5517 чел.»[49]. Хотя в 1971 г. было недополучено членских взносов на сумму 9926 р., денег собиралось немало, и главной проблемой было «недоиспользование средств по капитальным и текущим ремонтам памятников».

---

[48] Помимо объектов республиканского и местного значения, входивших в официальный список, ВООПИК занимался памятниками и мемориалами, связанными с революционными и историческими событиями, жизнью и деятельностью революционеров, государственных и политических деятелей науки и культуры. В 1978 г. состояло «на учёте 650 памятников и памятных мест, из них 35 объектов поставлены на государственную охрану» (ГАТО. Ф. Р-5345. Оп. 1. Д. 245. Л. 52).

[49] Архив А. И. Захарова. Копия из архива автора статьи.

О восстановительных работах в Ивановке в документах ревизии сообщается:

«1. Строительство флигеля С. В. Рахманинова находится под угрозой срыва срока готовности к знаменательной дате юбиляра в 1973 г.

Сметная стоимость строительства 84500 рублей. Выполнено работ на день ревизии в сумме 19823 руб. Выполнение к смете составляет 23%.

Ответственными за строительный объект флигеля являются: Заказчик — Уваровский райисполком, подрядчик — Уваровский "Раймежколхозстрой".

Финансовое состояние строящегося флигеля:

Центральным Советом [ВООПИК] выделено:

Согласно протоколу № 30 от 9/IX-1970 г. — 20000 руб., деньги получены.

[Согласно протоколу. – *М. К.*] № 37 от 20/VII-1971 г. — 20000 руб., деньги получены.

Получено от Музыкального фонда СССР — 10000 руб.

Итого получено (перечислено на счёт) — 30 тыс. руб. Недостаток средств к смете 34500 руб.

Администрацией Общества не ставился вопрос о недостаточности средств на флигель С. В. Рахманинова и срываемых сроках строительства Заказчиком и Подрядчиком. Срок договора между Заказчиком и Подрядчиком истёк 10/II-1972 г.».

По результатам ревизии были сделаны выводы: «8. Усилить контроль за строительством флигеля С. В. Рахманинова, а также следует ставить вопрос по приобретению мебели того времени и дополнительных средств на строительство».

ВООПИК 28 июня 1972 г. инспектировало состоя-

ние дел в Ивановке и пришло к заключению: «Комиссия[50] произвела на месте проверку хода строительства работ мемориального комплекса композитора С. В. Рахманинова в селе Ивановке Уваровского района.

I. Строительство флигеля:

Проектной документацией объект полностью обеспечен. Финансовое положение объекта нормальное. Заказчиком "Межколхозной строительной организацией" указанный объект в план работ на 1972 г. не включён. Работы электромонтажные, сантехнические, водопроводные, канализационные не учтены и не внесены в план на 1972 г. субподрядными организациями. Выполнено строительных работ по флигелю в сумме 23423 р., что составляет 28% к сметной стоимости.

Обеспеченность объекта материалами:

На столярные изделия подрядчиком М.С.О. заключён договор с Тулиновской фабрикой без указания срока исполнения заказа. Согласно спецификации материалов, из 108 наименований имеются в наличии 66, из них дефицитные материалы того времени, скобяные изделия и метизы.

Восстановление парка Рахманинова С. В.:

Проект на восстановление парка отсутствует. Распоряжение Тамбовского облисполкома от 16 декабря 1971 г. № 1047 отделом мелиорации и водного хозяйства, Уваровским лесхозом, колхозом им К. Маркса, Тамбовским

[50] Комиссия в составе представителей областного отделения ВООПИК: консультанта М. М. Максимова, председателя секции музыкальной культуры Н. Н. Емельяновой, члена ревизионной комиссии А. И. Захарова, председателя Уваровского районного отделения Общества А. И. Акиндинова, инженера по технадзору проектного института «Тамбовгражданпроект» А. И. Рослякова. Представители: Заказчика Уваровского Райисполкома – зам. председателя И. В. Чурилов и Подрядчика – председатель МСО Н. А. Румянцев, районный архитектор А. С. Нечаев.

трестом зелёного хозяйства о проведении работ по благоустройству парка не выполняется»[51].

Н. Н. Емельянова писала о праздновании 100-летия С. В. Рахманинова весной 1973 г.: «С просмотра выставки и начался юбилейный праздник. С чувством благодарности вспоминали собравшиеся Софью Александровну Сатину — сестру жены Сергея Васильевича, оказавшую неоценимую помощь своими описаниями флигеля и всей усадьбы. Вступительным словом о Рахманинове и его связях с тамбовским краем открылся юбилейный вечер. В большом концерте из произведений Рахманинова выступили преподаватели и учащиеся Уваровской и Ивановской музыкальных школ, педагоги тамбовских музыкальных учебных заведений и артисты областной филармонии.

Состоялись пленум Тамбовского областного отделения ВООПИК, посвящённый 100-летию со дня рождения С. В. Рахманинова [в Тамбове], и юбилейные вечера в Уваровском Доме культуры, в Концертном зале Тамбовской филармонии, в тамбовском Клубе творческих работников»[52].

Работы по приведению в порядок парка начались с распоряжения облисполкома № 491 от 17 июля 1973 г: «В связи с восстановлением памятных мест пребывания композитора С. В. Рахманинова в с. Ивановка <…> обязать Тамбовский отдел комплексных изысканий Липецкого отделения ВТИСИЗ провести топографо-геодезические работы, необходимые для разработки проекта восстановления парка в селе в срок до 1 октября 1973 года. Заказчиком на изыскательские работы определить Тамбовское отделение Всероссийского общества охраны памятников

[51] Архив А. И. Захарова. Копия из архива автора статьи.

[52] Емельянова Н. Там, где жил Рахманинов // Музыкальная жизнь. 1973. № 13.

истории и культуры. Тов. Куликову А. С. выдать задание на изыскание до 20 июля с. г.»[53].

ВООПИК 31 октября 1973 г. обсуждало вопрос геодезической съёмки и указывало на то, что «нужно принимать срочные меры, чтобы подключить Уваровский Лесхоз к раскорчёвке парка. Согласно решению обкома КПСС и облисполкома, эта работа Уваровским Лесхозом должна быть выполнена уже давно»[54].

В адрес восстановительных работ в Ивановке начала звучать критика. Заместитель председателя президиума ЦС ВООПИК искусствовед В. Н. Иванов, выступая 1 ноября 1973 г. на пленуме Общества в Ленинграде, упомянул работу тамбовского отделения: «<…> проверки показывают, что контроль на местах поставлен слабо, допускаются отступления от проектов реставрации и даже ошибки в самих проектах, как это имело место в Тамбовской области с домом-музеем Рахманинова в Ивановке, в Орловской области с домом-музеем Тургенева в Спасском-Лутовинове, частым явлением становится завышение сметы, оплата работ, непредусмотренных целевым назначением. Научная общественность мало привлекается к контролю за правильным расходованием средств»[55].

Строительство флигеля в Ивановке завершилось в марте 1974 г.[56], а 4 декабря того же года «Усадьба, в которой в 1890–1917 гг. весной и летом жил и работал композитор Рахманинов Сергей Васильевич», была поставлена на госохрану Постановлением Совета Министров РСФСР № 624.

[53] ГАТО. Ф. Р-5345. Оп. 1. Д. 119. Л. 1.

[54] Там же. Д. 121. Л. 63.

[55] Иванов В. Н. Президиумам советов республиканских (АССР), краевых, областных, Московского и Ленинградского городских отделений Всероссийского Общества охраны памятников истории и культуры. М., 1973. С. 7.

[56] Емельянова Н. Музыкальные вечера. С. 166.

На 1974 г. был разработан план работы музыкальной секции ВООПИК:

«1. С открытием флигеля-музея С. В. Рахманинова в Ивановке создать при нём постоянный лекторий и проводить 1–2 раза в месяц лекции и концерты, посвящённые русской, советской и зарубежной музыке.

2. 1 раз в неделю или в две недели раз проводить в музее организованный осмотр материалов под руководством лектора-музыковеда, одного из членов секции.

3. В конце мая провести в Ивановке традиционный День Рахманинова»[57].

Строительство в Ивановке позволило обратить внимание на бывшую усадьбу Боратынских[58] Мару (село Софьинка Умётского района). С 1962 г. в Тамбовской области поднимался вопрос об увековечивании памяти поэта Е. А. Боратынского[59], но лишь 26 февраля 1972 г. экспедиция работников культуры[60] выехала из Тамбова на место с целью знакомства с территорией, где предполагалось создать музей. В связи с тем, что в 1977 г. В. М. Белоусов, занимавшийся проектированием для Ивановки, был привлечён и к разработке проекта восстановления усадебного дома в Маре[61], то в документах и письмах одновременно

[57] ГАТО. Ф. Р-5345. Оп. 1. Д. 149. Л. 1.

[58] В документах, использованных далее в статье, фамилия поэта пишется по-разному: с «о» и «а» в первом слоге (сохранено при цитировании). Современные энциклопедии допускают оба написания.

[59] ГАТО. Ф. Р-5087. Оп. 1. Д. 756. Л. 1–5.

[60] В группу входили: инструктор отдела пропаганды обкома В. И. Сазыкина, научный сотрудник краеведческого музея М. Ф. Рыбкина, краевед Н. А. Никифоров, художник В. Г. Шпильчин.

[61] Из письма В. М. Белоусова к А. И. Захарову от 12 марта 1977 г.: «Из управления культуры получил два письма, последнее с предложением помочь в восстановлении дома в Маре. Большое спасибо Вам за хлопоты, ведь без Ваших усилий такое предложение я едва ли бы получил» (Архив А. И. Захарова. Копия из архива автора статьи). А. И. Захаров стал соавтором проекта дома в Маре.

отразились два этих процесса. Однако опыт Ивановки не только не помог Маре, но и был даже вреден, поскольку к тому времени изменились требования законодательства, а инерция способствовала следованию по накатанному пути.

Двадцать девятого октября 1976 г. был принят Закон СССР «Об охране и использовании памятников истории и культуры», где появилась статья 19 «Зоны охраны памятников истории и культуры». Пятнадцатого декабря 1978 г. стал действовать подобный Закон РСФСР.

Территорию усадьбы Мары внесли в список памятников со статусом «памятное место» Решением облисполкома № 570 от 26 декабря 1976 г., и в Тамбовской области впервые столкнулись с понятием «зоны охраны». Из документов видно, что в Маре потребовали разработать и установить охранные зоны, а также согласовать с ЦС ВООПИК и Министерством культуры РСФСР проект восстановления дома, выполненный на основе археологических и архивных исследований[62]. Такие работы при строительстве флигеля в Ивановке не производились, а на территории усадьбы, где должны появиться зоны охраны, было построено здание школы.

В 1976 г. началась борьба общественности против строительства здания интерната на 50 мест около фундаментов усадебного дома в Маре, а также возник конфликт с главным архитектором Тамбовской области, председателем ВООПИК А. С. Куликовым, который при разработке генплана села Софьинка наполовину уменьшил зоны охраны усадьбы. Член местного отделения ВООПИК Алексей Ионович Захаров сообщал в ЦС Общества, что при таком

[62] См.: Климкова М. Миражи и тайны усадебного дома // Мир музея. М., 2002. С. 8–17. В результате того, что при строительстве флигеля в Ивановке археологические и архивные исследования не проводились, воссозданная пристройка к флигелю по площади оказалась меньше исторической.

положении дел может быть утрачен «вид на прекрасную долину — чудо красоты к озеру Рамза и реке Вороне. Зона усадьбы поэта потеряет свою прелесть и историческое значение»[63].

Вопрос зон охраны впервые поднимался на заседании президиума совета местного ВООПИК 23 июня 1977 г.: «Вокруг памятников необходимы охранные зоны. Так их определить нельзя. Нужен проект. Работа эта большая и кропотливая. Можно ли по заказу Общества выполнить эти проекты?»[64]. И хотя в плане работы ВООПИК на III квартал А. С. Куликову, П. П. Попову и Т. Ф. Цибизовой было поручено «изучить вопрос разработки охранных зон памятников области»[65], практически ничего не было сделано.

Министерство культуры РСФСР 8 января 1979 г. обратилось в тамбовское управление культуры: «В управление по охране памятников истории и культуры поступило письмо В. М. Белоусова, автора проекта восстановления дома Е. А. Боратынского… о том, что из Вашего ответа (№ 62 от 15.01.79 г.) не ясно, рассматривался ли в Управлении культуры проект застройки территории усадьбы “Мара”, не будет ли нанесён при этом ущерб усадьбе, какие меры приняты по сохранению мемориальной территории. В соответствии со ст. ст. 33 и 34 Закона РСФСР “Об охране и использовании памятников истории и культуры” вокруг памятников должны быть установлены зоны охраны и зоны регулирования застройки, которые после их рассмотрения в Управлении культуры и Отделе по делам строительства и архитектуры до утверждения в облисполкоме должны быть представлены в Министерство культу-

[63] Архив А. И. Захарова. Копия из архива автора статьи.

[64] ГАТО. Ф. Р-5345. Оп. 1. Д. 227. Л. 36.

[65] Там же. Л. 43.

ры РСФСР на согласование. В связи с этим просим в план института “Тамбовгражданпроект” [внести] разработку указанных зон охраны усадьбы “Мара”»[66].

После проверки работы Тамбовского отделения ВООПИК и областного управления культуры были выявлены нарушения, касавшиеся разработки зон охраны. Из президиума ЦС ВООПИК А. И. Захарову 12 апреля 1979 г. писали: «На Ваше письмо о восстановлении дома Е. А. Баратынского в с. Софьинка Умётского р-на Тамбовской обл. Центральный совет сообщает, что Тамбовским областным отделением общества были нарушены директивы, изложенные в письме Центрального совета за № 1253 от 24 декабря 1974 г., и Центральный совет запретил областному отделению Общества выступать в качестве заказчика на реставрационные и проектные работы, за исключением тех случаев, когда памятник находится в пользовании Общества. В связи с этим Тамбовское областное отделение не может продолжать быть заказчиком на дальнейшей стадии проектирования охранных зон усадьбы “Мара” и проекта восстановления дома».

В 1980 г. в газете «Советская культура» критиковали работу по увековечиванию памяти знаменитых лиц в Тамбовской области: «<…> непростительно медленно готовятся к музейному показу экспозиция мемориального музея выдающегося композитора и музыканта С. В. Рахманинова в селе Ивановка или упомянутого музея Е. А. Боратынского — филиалов областного музея <...>»[67].

А. И. Захаров писал к В. М. Белоусову 24 июня 1981 г.: «Судите сами, “Главн. Упр. не может согласовать проект, т.к. в нём отсутствует АПЗ [Архитектурно-планировочное задание. — *М. К.*], материал архивных исследова-

[66] Здесь и далее: Архив А. И. Захарова. Копия из архива автора статьи.

[67] Кончин Е. Когда безразличие обходится дорого: командировка по письму // Советская культура. 1980. 4 апр.

ний, историко-архитектурный опорный план, границы зон охраны не аргументированы и не привязаны к местности". Тут же т. Орешкина нас просит "По представ[лению] проекта с указанными материалами, Гл. упр. рассмотрит его в установленном порядке". Я не специалист в этих делах, но думаю, что такие проекты тяжело отстоять с одного захода, тем более, что для проектн. и-та он первый, теперь времена другие, чем это было при составл[ении] пр-та флигеля Рахманинова, да и там не было войны с Куликовым, надо и это учитывать!»[68].

Девятого июля 1981 г. А. И. Захаров сообщал В. М. Белоусову по поводу Мары: «Это не флигель Рахманинова, да и там было время другое — лишь бы скорее».

Тринадцатого января 1982 г. В. М. Белоусов к А. И. Захарову: «Дом Рахманинова строили, а согласований не искали, и сейчас там — музей (добрым словом следует вспомнить [Валентину Михайловну. — *М. К.*] Шикунову)».

При воссоздании Мары возникали и другие проблемы. Так, В. М. Белоусов, избегая трудностей, однажды не пришёл на заседание ЦС ВООПИК на защиту своего проекта. Зампредседателя президиума ЦС ВООПИК В. Н. Иванов писал 11 ноября 1982 г. к А. И. Захарову: «Мне бы очень хотелось Вам помочь с окончательным оформлением памятника Боратынскому. Но уж очень много Вам препятствует. Еще Белоусов со своим сложным характером, без понимания того, что надо прислушиваться к мнению других специалистов и искать сближение точек зрения, а не рыть непреодолимую пропасть. Ведь с таким трудом мне пришлось преодолевать все шероховатости, которые создавались тоже им при восстановлении флигеля в Ивановке для музыкальной школы и мемориала Рахманинова».

Весной 1982 г. проект усадебного дома в Маре был

[68] Здесь и далее: Архив А. И. Захарова. Копии из архива автора статьи.

согласован с учётом изменений, указанных комиссией, но так и не был реализован. В том же году в Тамбовской области прошёл 1-й Музыкальный фестиваль С. В. Рахманинова, в рамках которого 18 июля состоялось открытие Дома-музея во флигеле Ивановки, о чём В. М. Белоусов писал 22 июля того же года к А. И. Захарову: «Получил вырезку из “Тамбовской правды”, в которой описывались торжества в Ивановке. Нашёл там множество фамилий случайных или третьестепенных в восстановлении дома, возмущён был очень — ведь я являюсь единственным автором восстановления дома-музея, но меня как будто не существует, не упомянута В. М. Шикунова и Н. Емельянова (последняя как выступавшая на митинге). Думаю написать письмо в облисполком по этому вопросу».

В отчёте за 1972–1976 гг. областного отделения ВООПИК, которое смогло объединить вокруг Ивановки разных людей, говорится, что на строительство флигеля было затрачено 80000 р., на проект реконструкции и благоустройства усадебного парка — 7067 р.[69]. Все использованные средства состояли из взносов членов ВООПИК и Музыкального фонда СССР.

[69] ГАТО. Ф. Р-5345. Оп. 1. Д. 207. Л. 12, 16. Если в Ивановке охраняемая территория составляла 25 га, то в Маре были утверждены зоны: «Мемориальная площадь памятника 45 га. В том числе: музейная 14,7 га. Лесной фонд 27,5 га. Луг 3,0 га. Охранная зона 86,3 га. Зона регулирования застройки 124,3 га».

Т. Д. Конова

Эхо «Благородного дворянского собрания» на родине И. Г. Рахманинова

Исследованием знаменитого рода дворян Рахманиновых, имеющих прямое отношение к известной в России фамилии Рахманиновых, автор представленного материала занимается давно. Уже изданы две книги — «Россия входила в Европу при свете казинской свечи» и «Манящий мир Старой Казинки», — продолжается работа над новой.

Родословная Рахманиновых на Земле Тамбовской началась в 1727 году, со старинного тамбовского села Старая Казинка, сведения о котором относятся к середине XVII века. Зачинателем тамбовской ветви Рахманиновых был обосновавшийся здесь царский стольник Иевлей Кузьмич Рахманинов (Рис. 1).

Как гласит история, с царствованием Екатерины II связано появление в России — Москве, Петербурге и других губернских городах — дворянских Благородных собраний.

В старинном городе Козлове не было дворянского собрания, только в Тамбове. А от Тамбова до Старой Казинки рукой подать — вёрст 50–60 будет. Таким образом, до Казинки уже в XVIII веке докатилось «эхо дворянского собрания».

200 лет спустя оно сильнее зазвучало, когда на родине И. Г. Рахманинова состоялся 27 мая 1995 года первый литературно-музыкальный праздник. Сошлись два века: век нынешний и век минувший.

И вот на Казинской земле культурное сообщество района и области воспроизводит ушедшую эпоху: празд-

ник проходит торжественно, собирая большое число жителей района и близлежащих к Казинке поселений.

Праздник вобрал в себя атмосферу провинциального дворянства, отразив его быт и культуру. Костюмированное представление, которое осуществили актёры Мичуринского драматического театра, изящно вписавшиеся в XVIII век (Рис. 2), усилило характер эпохи XVII – XVIII веков, что явилось хорошей иллюстрацией к пьесе «Рок головы ищет» местного драматурга Ивана Григорьевича Гладких.

Эта пьеса о вольтерьянце Иване Рахманинове, а в 1996 году её автор сам стал лауреатом Рахманиновской литературной премии (Рис. 3).

Наша благодатная земля, Мичуринский район, в частности, село Старая Казинка, хранит светлую память об Иване Гладких. Десятого октября 2021 года в ЦГБ г. Мичуринска прошла встреча с теми читателями, которые хорошо помнят И. Г. Гладких (Рис. 4). В заключение вчера, посвящённого 90-летию со дня рождения писателя, краевед Сухоруков Николай Михайлович, который был знаком с Иваном Григорьевичем более двадцати лет, рассказал о дружбе с ним, об отдельных событиях в жизни И. Г. Гладких. По итогам встречи будет издана книга воспоминаний о писателе и драматурге.

Красива Земля Тамбовская, и красота эта не только в природе, но в сердцах и делах людей, в их песнях, танцах и сказаниях.

Мог ли кто 40 лет назад предположить, что село Старая Казинка станет центром притяжения культурного сообщества района, области, других мест, а сельчане будут гордиться своим земляком Иваном Герасимовичем Рахманиновым (1753–1807).

Чем же так знаменит Иван Герасимович Рахманинов? Конечно, не тем, что род свой ведёт от молдавского

Господаря Стефана IV, даже не от своих близких родственников — отца Герасима Иевлевича и дяди Фёдора Иевлевича, которые, будучи гренадерами Преображенского полка, поддержали воцарение на престол Российский Елизаветы Петровны в 1741 года.

Известен Иван Герасимович Рахманинов своей типографией, первой сельской типографией в России. Перевёл её в родовое имение Казинку из Петербурга в 1791 году и начал здесь переводить сочинения Вольтера и издавать вместе с другими книгами.

В Казинке И. Г. Рахманинов жил до 1807 года. Старая Казинка считается первым фамильным посадом Рахманиновых на Тамбовщине.

К нашему времени от бывшей дворянской усадьбы ничего не сохранилось. В 30-е годы прошлого века вместе с семейным некрополем была разрушена казинская церковь, освящённая в 1842 году во имя иконы Казанской Божией Матери.

На месте бывшего барского дома в 1977 году построена новая школа. Сейчас в казинской сельской школе функционирует комплексный музей, состоящий из трёх разделов: этнографический музей «Русская изба», иллюстрирующий крестьянский быт позапрошлого века; Мемориальная комната, посвящённая памяти Ивана Герасимовича Рахманинова (Рис. 5); Зал Боевой Славы.

В конце учебного года, мае–июне, в школьном парке проходит музыкально-литературный праздник, посвящённый памяти И. Г. Рахманинова. Этот праздник приурочивается к Международному дню Славянской письменности и культуры.

Прошло четверть века, и жизнь села круто изменилась. Сюда ежегодно в рамках праздника Славянской письменности и культуры, что необычно для сельской

глубинки, начиная с 1995 года съезжаются представители культурного сообщества: журналисты, поэты и писатели, деятели культуры и искусства на Рахманиновский литературно-музыкальный праздник.

Состоялось 26 праздников. В такие торжественные дни преображается природа, волнуются устроители праздника и гости. В школьном парке звучит музыка, сменяются оратор за оратором, местные поэты читают стихи. Активно трудится районная пресса. Сборники, альманахи с материалами праздников радуют читателей.

Повествуя о юбилейном празднике, 25-ом, вспомнились события прошлых лет, очень яркие и памятные в жизни села и района.

По инициативе С. В. Костюковой, директора «Рахманиновского центра», тогда именовавшегося государственным учреждением, а ныне отделом областного краеведческого музея, в бывших дворянских усадьбах Ивановке, Знаменском, Старой Казинке проходят торжества, связанные с чествованием знаменитого рода Рахманиновых.

Такие события грандиозны и масштабны, напоминают историю прошлых веков — благородные собрания дворян, их культурное времяпрепровождение.

Истоки Благородного собрания соотносятся с Москвой. Напомним, как появилось Московское Благородное собрание.

Его появление относят к «“золотому веку” российского дворянства, кульминацией привилегированного положения которого стала “Грамота на права вольности и преимущества благородного российского дворянства” (так называемая Жалованная грамота), изданная императрицей Екатериной II в апреле 1785 г.»[1].

Для себя Общество 19 декабря 1784 года купило дом князя В. М. Долгорукова на углу Охотного ряда и Большой Дмитровки.

«Официально называться “Российским” Благородное собрание стало на основании Высочайше утверждённого императором положения Комитета министров “О наименовании Московского Благородного собрания Российским Благородным собранием” от 20 сентября 1849 г.

В нём говорилось:

“1. Дом, занимаемый Благородным собранием в Москве, считать собственностью дворянства Московской губернии. 2. Во внимание к тому, что <...> “императору Александру Павловичу в 1810 г. благоугодно было означенное собрание наименовать “Российским Благородным собранием”, именоваться оному и впредь „Российским”.

Членами московского Благородного (дворянского) общества могли быть только потомственные дворяне, владевшие имениями в Московской губернии»[2].

М. Короткова пишет: «При Екатерине II были открыты первые дворянские собрания. На балах в зале Благородного собрания два раза в неделю бывало до 5 тыс. народа. Как раз к зиме из провинций в Москву съезжалось всё русское дворянство»[3].

Во времена правления Павла I Собрание было распущено и восстановлено с восшествием на престол Александра I, который регулярно бывал в Московском Дворянском собрании. Следует подчеркнуть, что здесь побывали все российские монархи. В честь приезда императора Николая I осенью 1826 года был устроен приём. Александр II именно в Благородном собрании обратился к московским дворянам (30 марта 1856 г.)[4] с речью о необходимости отмены крепостного права.

В Тамбове Дом Дворянства появился в 1837 году — предвестник будущего более масштабного и самого красивого в городе здания Дворянского собрания, дом № 15, строительство которого было закончено в 1896 году. Автор

проекта — архитектор Ф. А. Свирчевский. Сохранившееся до наших дней (драмтеатр), оно украшает центральную часть Тамбова. В честь Дворянского собрания тогда была названа улица Дворянская (ныне ул. Интернациональная).

В новом здании дворяне коротали долгие часы досуга: обсуждали новости, читали периодику, беседовали о политике и о народе. «До 1917 г. в здании проходили заседания губернского Дворянского собрания, губернского земства, культурные акции.

Среди депутатов Дворянского собрания были представители многих знатных родов: Вяземских, Гагариных, Енгалычевых, Кугушевых, Мансуровых, Рахманиновых, Салтыковых, Чичериных, Языковых и др.

В число гласных губернского земского собрания входили крупные общественные и культурные деятели: М. А. Боратынский, гр. К. А. Бенкендорф, В. И. Вернадский, С. В. Воейков, гр. И. И. Воронцов-Дашков, Ю. В. Давыдов, <> В. М. Петрово-Соловово, П. Ф. Рахманинов[70], В. Н. Салтыков, гр. М. П. Толстой, Г. Г. Языков и др.»[5].

В современной российской истории примечателен факт возрождения Благородное собрание 10 мая 1990 года. Одна из магистральных задач Российского Дворянского Собрания заключается в том, чтобы свидетельствовать о его истории, издавать книги, газеты, альманахи, заниматься научной работой, проводить конференции, фестивали и т. д.[6].

А разве мы в настоящее время не занимаемся тем же, несмотря на то, что не являемся дворянами? Так или иначе, мы относимся к благородному собранию, ибо наша сегодняшняя конференция (Рахманиновские чтения) есть не что иное, как «эхо благородного собрания» в условиях нового времени.

---

[70] П.Ф. Рахманинов – сын Фёдора Ивановича Рахманинова (Перфилий).

Члены благородного сословия поколениями служили Отечеству. У нашего современного культурного сообщества, имею в виду свой Мичуринский район и в целом Тамбовскую область, есть предостаточно примеров почитания знаменитого и славного рода Рахманиновых: они подробно описаны в одной из работ автора[7].

Примечания

1. История дома Благородного собрания. – URL: https://domsojuzov.ru/istoriya-doma-blagorodnogo-sobraniya?ysclid=lk1325y0fc919162924. – Текст: электронный (дата обращения: 13.07.2023).
2. Там же.
3. *Короткова, М.* Путешествие в историю русского быта. – URL: https://www.booksite.ru/localtxt/koro/tkova/puty/3.htm?ysclid=lk16od5xm1426223674. – Текст: электронный (дата обращения: 13.07.2023).
4. История дома Благородного собрания. – Указ. изд.
5. *Канищев, В. В.* Дворянского губернского собрания здание /В. В. Канищев, Г. К. Котова. – Текст: непосредственный //Тамбовская энциклопедия /Гл. научный редактор А. Ю. Ильин. – 2-е изд., испр., перераб. и доп. – Тамбов, 2020. – С. 215.
6. *Коншина, Л.* Возрождения Российского дворянского Собрания. – URL: https://proza.ru/2018/03/22/1672?ysclid=lk16xy99e0836373688. – Текст: электронный (дата обращения: 13.07.2023).
7. *Конова, Т.* Благородное собрание в Старой Казинке: краеведческий альманах №7. – Мичуринск: Издательский дом «Тамбов», 2022.

Приложение

Рис. 1. Барский дом дворян Рахманиновых в Старой Казинке, XVIII век.

Рис. 2. Костюмированное представление актёров Мичуринского драматического театра

Рис. 3. Лауреаты литературной премии им. И. Г. Рахманинова: Ионов В. Г., учитель истории и обществознания; Конов В. Г., учитель химии, директор школы; Гладких И. Г., писатель, поэт, драматург. Фото 2006 г.

Рис. 4. Мичуринск. ЦГБ
Маркова Валентина Александровна, краевед и соавтор книги об И. Г. Гладких, знакомит присутствующих в читальном зале с книгой воспоминаний о писателе.

Рис. 5. Староказинская школа.
Музей И. Г. Рахманинова

Л. В. Григорьева

Памятники крюковой нотации в собрании Моршанского музея

Крюковая, или знаменная нотация — это особое явление в музыкальном мире. Ведущий происхождение от византийской нотации способ безлинейной фиксации звуков в виде крюков, взаимосвязанный с текстом, стал своеобразным символом, зрительным воплощением духовной музыки, исполняемой при помощи самого совершенного инструмента — человеческого голоса. Наиболее ранние дошедшие до нас немногочисленные древнерусские памятники крюкового письма относятся к XI–XIII векам, они почти не поддаются расшифровке. Расцвет культуры знаменного распева приходится на XV–XVI века, время формирования классического великорусского стиля знаменного пения. В XVII–XVIII столетиях вследствие произошедших реформ Русской православной церкви, в частности, перехода богослужения на партесное (многоголосное) хоровое пение, крюковую нотацию заменила пятилинейная, знаменный распев ушёл в прошлое, приобрёл значение древнерусской певческой традиции.

Восприятие произведений крюковой нотации — уникального достояния русской национальной культуры — для современного человека встречает целый ряд проблем. Непонятность, сложность осмысления вызывают неприятие, отстранение, а, следовательно, ограниченность процесса приобщения к нашим национальным корням. Между тем, прикосновение к чудесным памятникам духовной музыки шаг за шагом раскрывают бездонные глубины русской национальной культуры. Крюковая нотация — это одна из тех фундаментальных основ, на которых сформи-

ровалась русская идентичность. Духовное пение служило источником вдохновения для плеяды выдающихся русских композиторов от Д. С. Бортнянского, А. Т. Гречанинова, М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова до С. В. Рахманинова.

В настоящее время памятники крюковой нотации можно встретить в музейных собраниях. Одной из ведущих задач музея является популяризация хранящихся в его недрах ценностей. Изучение сборников древнерусского духовного пения музейными средствами, в контексте культурологического подхода помогает настроить определённые коммуникационные взаимосвязи. Методы культурологии дают возможность проложить некий путь к восприятию и пониманию такого творения русской национальной культуры, как крюковое письмо, транслировать заложенные в нём смыслы.

В Моршанском музее находится около десяти памятников крюковой нотации. Памятники моршанской коллекции датируются XIX — началом XX веков, предназначены для богослужебного и домашнего пения. Это рукописные и печатные книги, а также стенные рамки, созданные и бытовавшие у старообрядцев. Певческие старообрядческие памятники, как и многие другие произведения русской православной книжной и изобразительной культуры, церковного искусства, были спасены от уничтожения основателем музея П. П. Ивановым во время борьбы с царским наследием, развернувшейся в первые десятилетия советской власти, а его ученицей П. В. Кобзевой самоотверженно сохранены в тяжёлые годы Великой Отечественной войны и послевоенной волны борьбы с церковными ценностями.

Историко-культурное и экономическое развитие Моршанска тесно взаимосвязано с историей старообрядчества. Старообрядцы в XIX веке составляли около трети

всего населения Российской империи. Толчком к увеличению численности старообрядчества послужил Манифест императрицы Екатерины II 1762 года, разрешавший ревнителям древнего благочестия записываться в купеческое сословие, следствием чего начинают формироваться крупные старообрядческие капиталы, а работящие крестьяне-старообрядцы становятся основателями знаменитых купеческих династий.

Это событие совпало с небывалым экономическим подъёмом села Морша, получившего в 1779 году статус города, признанного ко второй половине XVIII века одним из самых крупных хлебных внутрироссийских речных портов страны.

Моршанск становится одним из мощных старообрядческих центров. Традиции старообрядчества живы и по сей день. В настоящее время единственная зарегистрированная в Тамбовской области старообрядческая община находится в Моршанском районе, а действующая старообрядческая церковь Успения Пресвятой Богородицы является жемчужиной архитектуры Моршанска. Она была построена в начале XX века купчихой М. А. Смесовой для Успенской общины старообрядцев, не приемлющих окружного послания[1].

В истории Моршанска отмечено немало старообрядческих купеческих династий: Фомины, Филипповы, Никифоровы, Прокофьевы, Болдыревы, Зайцевы, Киселёвы, Бобковы, Смесовы, Рыжковы и многие другие. В моршанской музейной коллекции исторической фотографии и народного купеческого портрета широко представлены образы старообрядчества. Староверы не занимались сомнительными с точки зрения христианского благочестия видами деятельности: не торговали музыкальными инструментами, картами, табаком, не содержали питейных заведений. Старообрядческие предприниматели предпочи-

тали заниматься производством нужных и полезных вещей и продуктов. Уважаемые, влиятельные и авторитетные, с 1883 года получив право занимать общественные должности, они стали активными участниками городского самоуправления, состояли в различных комиссиях, проявляли себя в судебной системе в качестве мировых судей. Носители старообрядческих традиций сыграли немаловажную роль в формировании неповторимого облика Моршанска.

Старообрядцы не жаловали музыкальные инструменты, памятуя о том, что Шестым Вселенским Собором понятия «музыка» и «пение» были отделены. Музыка, подверженная порывам страсти, предназначена для эстетического наслаждения. Пение же, напротив, устремляет человека к Богу. Знаменное пение звучало не только в церкви, но и дома. Певческая культура, а вместе с ней и красочная крюковая книга были широко распространены и любимы. Старообрядцы прибегали к постоянному общению с книгой, авторитет которой был незыблем. Они создавали обширные книжные библиотеки, обладали повсеместной грамотностью.

Все книги из моршанского собрания имеют единообразие в художественном оформлении переплёта в виде доски в коже пурпурного оттенка. Выбор пурпурного цвета является древней книжной традицией, символизирующей самую дорогую и значимую вещь. Кожа украшена тиснёным позолоченным орнаментом, представляющим собой витиеватую розетку по центру, сверху и снизу которой расположена вязь, читаемая как «КНИГАГЛАГОЛЕМАЯ». В данном оформлении прослеживается балканский стиль, широко использующий затейливые переплетения как мощный оберег, общий смысл которых — обозначение премудрости, недоступной для непосвящённых. Вся композиция обрамлена в прямоугольную орнаментированную рамку. Похожий орнамент воспроизведён на стенных рамках в

виде полоски тонкой фольги, выполнен чеканом. Аналогичный ритмический рисунок рамки встречается в других произведениях старообрядческого искусства: окладах икон в технике басменного тиснения, медно-литых праздничных икон и складней, давая понять, что заключённое внутри содержание в виде живописного или пластического образа, а также в виде графического обозначения слова и звука имеет наивысший смысл. Между духовными предметами, имеющими общую канву, прослеживается единое звучание. Единение — является важнейшим принципом древней традиции знаменного распева. Таким образом, обращая взгляд на зрительный художественный образ, мы будто бы слышим величавый звукоряд церковного пения.

Большинство певческих сборников моршанской коллекции относится к рукописным изданиям. В отличие от печатной традиции русская рукописная книга не имеет в своей структуре предисловий и послесловий, раскрывающих обстоятельства, место и время создания книги. Книжные переписчики также в большинстве случаев остаются анонимными.

Определить дату появления книги помогают материалы, используемые при её изготовлении. Наиболее ранний певческий сборник моршанской коллекции — это «Октай с Обиходом»[2], датируется началом XIX века, не ранее 1812 года. Он написан на особо прочной вержированной бумаге с несколькими вариантами филиграней, среди которых просматривается русифицированная нидерландская филигрань «*Pro Patria*», герб частновладельческой бумажной мельницы, вероятно, Алмазовых и цифры «1812». Текст выполнен полууставным письмом чёрной и красной краской, крюковая нотация сопровождается киноварными пометами. Книга богато орнаментирована, а также имеет записи владельцев, сделанные карандашом и чернилами.

Состояние книги говорит о её активном использовании. Она неоднократно реставрировалась, листы были дублированы, добавлено несколько более поздних. В конце сборника одним из владельцев на форзаце карандашом записан текст Величания и содержание. Одна из записей представляет собой инициалы владельца «В. Р. Иванов» — Владимир Родионович Иванов, член Совета моршанской старообрядческой общины.

Интересно, что в состав сборника включена крюковая азбука с изображением знаменного звукоряда в двух вариантах: первоначальном и более позднем. Первый звукоряд в живописном исполнении с толкованием: «Сия азбука поётся снизу вверх, а сверху вниз толко высматривай», в поздний, исполненный двухцветными чернилами, вписан четвёртый ряд к трём основным, а само изображение названо «лествица»: «Сия лествица утвердися, по ней пой не ленись Аще кто хощет пети крюки Воздевай на небо руки возопи творцу своему помози мне рабу твоему».

Встречаются издания, в которых заказчики рукописи подписывают приобретённые ими книги. Любопытные сведения содержатся в одном из Певческих сборников[3]. На чистых страницах в конце переплёта гражданской скорописью сделана надпись: «Сия книга Глаголемая триодь Певчая Деревни вактина Кресьянскаго Сына Петра Семенова Крылова написана 1840го Года Генваря 15го дня Заплочена За работу 25 Рубл. ассигнац.». Книга была создана в скрипториях одного из крупнейших старообрядческих центров, расположенного в районе села Гуслицы Богородского уезда Московской области. Наглядной особенностью гуслицкого письма является характерный изящный орнамент в виде заставок, символизирующих землю и небо, между которыми — украшение полей: вьющиеся зелёные побеги с сидящей поверх райской птичкой, олицетворя-

ющей добро, представляющие древо жизни и инициалов — жизнеутверждающих прорастающих побегов. Светлые и радостные, нежные и сочные, торжественные цвета — в палитре гуслицких художников использованы сочетания жёлтой, зелёной, голубой, розовой, неяркой красной, глубокой синей красок.

Высоким образцом знаменного нотного искусства является книга Праздники певчие[4]. В ней использована вержированная бумага, имеющая водяные знаки с написанием года выпуска — «1836». Дорогое оформление книги выдаёт золочёный обрез с блинтовым тиснением.

Ещё в коллекции музея представлены две рукописные «Триоди» и «ОБЕДНИЦА знаменного и демественнаго роспева с архиерейским служением», издание первое, книгоиздательства «Знаменное пение», печатанная в Киеве, в типографии выдающегося книгопечатника С. В. Кульженко[5]. На обороте последней страницы расположен орнаментированный книжный знак с текстом, написанным в древнерусской традиции, читаемом как: «Сии рукописи Л. Ф. Калашникова, издатели старообрядцы: Л. Калашников и С. Д. Чистов, печатано в фотолитографии С. В. Кульженко в Киеве. 1909 г.». Интересно, что при типографии Стефаном Васильевичем был организован хор, в котором он пел вместе со своими работниками.

В конце XIX — начале XX века в Российском государстве набирает популярность «русский стиль», акцентирующий внимание на национальных корнях. Мир открывает для себя древнерусскую певческую культуру. Старообрядческие хоры приглашаются для выступлений на самых значимых музыкальных площадках страны. Так, например, получивший общественное признание Морозовский хор, созданный А. И. Морозовым при Богородско-Глуховской мануфактуре, завоевал право выступать в консерваториях Москвы и Санкт-Петербурга.

Нередко рукописную крюковую нотацию называют музыкальной живописью. Между знаменным распевом и традиционной иконописью отмечается неразрывная взаимосвязь. Особенностью древних знаменных распевов является использование основных ступеней лада, что тождественно использованию в церковной живописи чистых, не смешиваемых между собой цветов. Каждому звуку соответствует свой цвет. Цвето-звуковая система впервые была построена русским композитором-новатором А. Н. Скрябиным, впоследствии доказана физико-математическими исследованиями.

Особенно яркое проявление живописной стороны крюковой нотации выражено в так называемых «стенных рамках». Они наглядно демонстрируют божественное единство слова, звука и изображения. Это крупноформатные листы бумаги с записью крюками, имеющие изысканные живописные орнаментальные украшения, и миниатюры, оформленные в паспарту под стеклом. Из четырёх обнаруженных в фондах музея рамок две под названием, написанным вязью «НАЛИТУРГИИПОЕМДЕМЕСТВОМ», имеют ярко-голубое паспарту. Две другие, с названиями, написанными вязью «ГЛАС ШЕСТЫЙ» и «АНТИФОНАДГЛАС», оформлены в ярко-синее паспарту. Голубой цвет считают символом Богородицы, а Синий цвет — излюбленное украшение старообрядческих меднолитых крестов — отождествляют со Спасителем, символом мудрости, Божественной непостижимости. Названия определяют стили исполнения мелодии, вид стиха. Например, демественный распев предполагает торжественное исполнение с широкими распевами.

Одна рамка ««АНТИФОНАДГЛАС»» с распевом «Святым Духом всяка душа живится и чистотою возвышается» украшена великолепной миниатюрой в форме

арки, обрамляющей крюковую запись. На её вершине — образ Троицы Новозаветной в окружении многочисленных церковных куполов, по бокам своеобразными «столпами христианского вероучения» представлены Евангелисты в ряду архитектурных строений с куполами, окнами, лестничными пролётами, создающими движение ввысь. Антифон — это стих для попеременного пения на клиросе, символизирующий стремление к восхождению по ступеням духовного исправления от земли на небо. Живописное изображение программирует исполнителя на определённое духовное состояние, подобно дирижёру, помогает настроиться на выражение умиления, покаяния, победоносного торжества и других высоких чувств. Влияние графики начертания древнерусского певческого образчика на характер его исполнения является особенностью крюковой нотации.

Крюковое письмо необходимо воспринимать как многогранный памятник культуры мирового значения. Это уникальное живое свидетельство истории, сохранившее следы древнейших форм музыки, образцы рукописной книги, иллюстрирующее путь развития Русской православной церкви, самобытность культуры места её бытования. Она концентрирует в себе особенный художественный язык духовных символов, выработанный русской народной традицией, уходящей корнями в глубокую древность.

К опыту популяризации крюковой нотации как памятника культуры следует отнести организованные Моршанским музеем экспозиционные и просветительские проекты, среди которых наиболее крупные — это экстерриториальная выставка «Шедевры книжных собраний из коллекции Моршанского историко-художественного музея» (Тамбов, 2017) и ежегодный Преображенский фестиваль искусств, которому в 2022 году исполнилось пять

лет. В рамках фестиваля звучат жизнеутверждающие, созидательные духовные и классические произведения авторской музыки и поэзии, музей проводит лекции и мероприятия, проходит выставка «Музыка Преображения», что в целом способствует преодолению в современном обществе трудностей восприятия памятников духовной культуры.

Примечания

1. Летопись старообрядческой церкви //Фонд Моршанского историко-художественного музея им. П. П. Иванова. МРКМ 5068.
2. Фонд Моршанского историко-художественного музея им. П. П. Иванова. МРКМ 8347.
3. Там же. НВФ 5140.
4. Там же. МРКМ 7081.
5. Там же. МРКМ 5046.

Список литературы и источников

1. Бумага с водяными знаками. – URL: https://mcprint.livejournal.com/71417.html. – Текст: электронный (дата обращения: 24.07.2023).
2. «Для памяти потомству своему…» (Народный бытовой портрет в России): Альбом/ Авт.-сост. Н. Н. Гончарова, Н. А. Перевезенцева и др. – Москва: «Галактика Арт», 1993. – 272 с. – Текст: непосредственный.
3. Знаменный распев — «хлеб насущный» церковного пения. – URL: https://cultshop.ru/molitva/znamennyj-raspev.html. – Текст: электронный (дата обращения: 24.07.2023).
4. *Клепиков, С. А.* Филиграни и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII – XX вв. /

С. В. Клепиков. – Текст: электронный // Электронная библиотека исторического факультета МГУ. – URL: http://www.hist.msu.ru/ER/Wmark/01.htm (дата обращения: 24.07.2023).
5. *Ковалёв-Случевский, К.:* Загадки древних крюков. – URL:https://libcat.ru/knigi/dokumentalnye-knigi/prochaya-dokumentalnaya-literatura/674818-konstantin-kovalev-sluchevskij-zagadki-drevnih-kryukov-istoricheskie-rasskazy-
6. o-russkih-pevcheskih-ieroglifah.html. – Текст: электронный (дата обращения: 24.07.2023).
7. Крюковое нотное письмо или крючковая запись. – URL: https://balamut4uma.livejournal.com/126107.html. – Текст: электронный (дата обращения: 24.07.2023)
8. *Махун С.* Стефан Кульженко — некоронованный царь печатного дела. – URL: https://kulupa.livejournal.com/262693.html. – Текст: электронный (дата обращения: 24.07.2023).
9. Протоиерей Борис Николаев. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Boris_Nikolaev/znamennyj-raspev-i-kryukovaja-notatsija-kak-osnova-russkogo-pravoslavnogo-tserkovnogo-penija/. – Текст: электронный (дата обращения: 24.07.2023).
10. Связь звука и цвета. – URL: https://uchenikspb.ru/kbase/svyaz-zvuka-i-tsveta/. – Текст: электронный (дата обращения 24.07.202).
11. Уроки знаменного распева. – URL: https://andronikov-monastery.moscow/znamenny-raspev-lessons/. – Текст: электронный (дата обращения: 24.07.2023)

Е. В. Яковлев

Музыка созидания

Процесс оздоровления пациентов с помощью различных видов искусства был известен философам и врачам Древнего мира. Пифагор и его последователи применяли мелодии и ритмы для врачевания человеческих нравов и страстей, восстановления гармонии душевных способностей. Философ подбирал музыкальные произведения и мелодии, танцы и стихи Гомера и Гесиода индивидуально как рецепт лекарственного средства. Таким образом люди избавлялись от неумеренной скорби, болезненного раздражения, страха, гнева и других нежелательных настроений. Современного человека может заинтересовать, как Пифагор подготавливал ко сну своих учеников. Она заключалась в освобождении от дневной смуты и очищении разума от волнений. Философы Древнего мира проследили и эмпирическим путём установили воздействие музыки на психическое состояние человека и, через психику, на физическое состояние организма. Научные медицинские исследования подтвердили их открытия и помогли разработать понятия — профилактика и психогигиена.

Платон объяснял причину положительного действия искусства на здоровье мистическим процессом. Аристотель предложил одно из наиболее интересных и не изученных до конца понятий – «катарсис» (очищение). Все люди подвержены аффекту – сильному нервно-психическому возбуждению с утратой волевого контроля над собой по причине страха, горя и других негативных состояний. В таких случаях музыка приносит человеку облегчение. Она связана с наслаждением. Катарсиса, по мнению Аристотеля, можно достичь через трагедию путем сострадания и

страха. Философ не оставил подробного объяснения, поэтому исследователи предлагали разные объяснения понимания катарсиса как осознания беды.

Практическое изучение естественнонаучных причин воздействия искусства на человека началось в конце XIX — начале XX в. Многие исследователи высказали общее мнение о музыке как наиболее влияющем виде искусства на человека и животных. Можно перечислить следующие работы: Тархов И. Р. «О влиянии музыки на человеческий организм»; Догель И. М. «Влияние музыки на человека и животных» (1911); Бехтерев В. М. «Вопросы, связанные с лечебным и гигиеническим значением музыки» (1916). Учёные выяснили значение ритма для человека. Реакция человеческого организма на музыкальные ритмы обусловлена биологически. Сердцебиение, дыхание, ходьба, речь, мышечная работа имеют свой ритм [3, с. 93–97, 101–103].

Врачи фиксировали нередко негативные личностные состояния, психологические и психические осложнения в творческой среде российских музыкантов, артистов и других деятелей культуры. Вторая половина XIX – начало XX в. были временем научных и творческих революционных открытий и достижений, происходивших на фоне длительных международных конфликтов, экономических кризисов, социально-политических и экономических преобразований, разрушений и трансформаций политических систем. Неудивительно, что это был период интенсивных научных изысканий и медицинской практики в психиатрии, неврологии и психотерапии.

Одним из основоположников российской психотерапии является Николай Владимирович Даль — выпускник медицинского факультета Московского университета, ученик прославленной Парижской психоневрологической школы «Школы истерии» Жана-Мартэна Шарко и осно-

вателя знаменитой «Школы внушения» Амбруаза Огюста Льебо. Даль оказывал медицинскую помощь многим выдающимся российским деятелям культуры и искусства. Наиболее известные его пациенты — С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, Ф. И. Шаляпин, К. С. Станиславский, М. А. Врубель, В. И. Качалов [2, с. 5; 4, с. 171–172].

Сергей Васильевич Рахманинов испытал тяжёлое психическое потрясение в возрасте 24-х лет после крайне отрицательных отзывов о своём первом фундаментальном произведении — Симфонии № 1. Премьера прошла в Петербурге в 1897 г. в рамках сезона «Русский симфонический концерт». Петербургские музыкальные круги, музыкальные критики негативно отреагировали на концерт. Крупное симфоническое произведение Рахманинова не поняли, не оценили и отвергли.

Если сказать, что молодой Рахманинов был в состоянии отчаяния, — ничего не сказать. Творческие, профессиональные переживания осложнились личными. Депрессивное состояние продолжалось около трёх лет, с постоянными жалобами на боль в спине, ногах и руках, крайнюю усталость и бессонницу.

Человечество накопило огромный опыт исследования и отражения в художественных произведениях состояний печали и грусти. Эти негативные состояния психики являются естественными человеческими эмоциями и реакциями на травмирующие психику события. Никто не застрахован от профессиональных неудач, болезней, разрыва отношений, потери близких людей. В норме грусть, печаль, тоска ослабевает со временем, и состояние человека нормализуется без специального лечения. При депрессии дело обстоит иначе. Это психическое расстройство, отличающееся от естественно-физиологических реакций большей интенсивностью, особой тяжестью переживаний

и стойкостью проявлений. Многие люди, страдающие этим расстройством, надеются, что депрессия может «пройти сама», но истинные депрессии редко проходят, и люди живут с ними годы и десятилетия. Необходимо знать, чем дольше длится болезнь, тем больше требуется времени на её лечение. Специалисты рекомендуют настойчивое и длительное специализированное лечение. Термин «депрессия» латинский (*depressio)* и означает подавление, угнетение. В настоящее время большинство случаев депрессии хорошо поддаётся лечению. В практике используются следующие виды лечения — медикаментозный, психотерапевтический и комбинированный [см.: 8].

Возможности медицины конца XIX в. были несопоставимо меньше современных. Московский терапевт, профессор А. А. Остроумов рекомендовал показать больного С. В. Рахманинова психиатру. Врач был талантливым последователем своих предшественников Г. А. Захарьина и С. П. Боткина. Остроумов понимал организм как единое целое, где расстройство одного органа отражается на всём организме, вызывая изменение жизнедеятельности и других его частей. Ведущее значение при этом Остроумов придавал нервной системе [1, с. 136–138].

Другой врач, известный организатор здравоохранения Г. Л. Грауэрман и С. В. Рахманинов жили в Москве в доме семьи Сатиных. Он привёл композитора к доктору Н. В. Далю – одному из основоположников российской психотерапии. Прадед Н. В. Даля — выдающийся русский врач В. И. Даль — лечил в своё время А. С. Пушкина, но остался в истории как филолог, этнограф и составитель популярного словаря. Николай Даль унаследовал от своего прадеда тягу к наукам, веру в исцеляющие возможности художественного творчества. Кроме того, Николай обладал музыкальным талантом, великолепно играл на виолончели, выступал в любительских спектаклях.

Как врач Даль был убеждённым сторонником лечебного эффекта музыки и успешно применял её в психотерапии. Рахманинов наблюдался у Даля около полугода. Врач корректировал расстроенное здоровье музыканта с помощью простых произведений и мелодий Мендельсона и виолончельных пьес. Даль раскрывал композитору суть его заболевания в ходе длительных бесед. Они снизили нервное напряжение, концентрацию внимания Рахманинова на мыслях о негативных оценках его произведения. Восприимчивость и доверие Сергея Васильевича к врачу и лечебным манипуляциям были достаточно высокими, и постепенно вера в себя, жизненная энергия вернулись к нему. В результате Рахманинов возобновил свою творческую работу и весной 1901 г. закончил Второй фортепианный концерт — одно из самых мужественных и светлых произведений русской музыки. Психотерапевт Н. В. Даль много лет сопровождал С. В. Рахманинова по его просьбе в период гастролей, на концертах он присутствовал в зале среди слушателей. Эта история демонстрирует пример эффективности и высокого уровня квалификации русских медиков конца XIX — начала XX в.

История отечественной психотерапии этого периода интересна, она хранит имя врача Николая Евграфовича Осипова (1877 – 1934) [см.: 7]. Он являлся современником Даля и Рахманинова, можно предположить, что они были знакомы. Основные труды Н. Е. Осипова заслуживают упоминания в контексте данного исследования. Н. Е. Осипов был неврологом, психиатром и психотерапевтом, пионером психоанализа в России, переводчиком трудов З. Фрейда, его коллегой и учеником. Врач сотрудничал и обсуждал психиатрические и психотерапевтические проблемы с видными европейскими учёными, такими как Э. Блейлеро, К. Юнг, П. Дюбуа. Совместно с В. П. Сербским и другими

российскими психиатрами Н. Е. Осипов организовал и участвовал в работе Московского психиатрического кружка «Малые пятницы», редактировал серию книг «Психотерапевтическая библиотека», работал доцентом Московского университета. Учёный эмигрировал из России в 1918 г. В Праге занимал должность доцента Карлова университета, читал курс психиатрии, преподавал в Русском народном университете, организовал и руководил «Русским психиатрическим кружком», поддерживал контакты с З. Фрейдом и его последователями. Учёный создал своего рода философско-медицинскую систему. Он предложил понимание медицины как особой стороны человеческой культуры, включающей в себя науку, искусство и взаимодействие между врачом и больным. Медицина — искусство врачевания и словесного общения. В психотерапии слова «осознанно» и «целенаправленно» применяются как лечебный фактор. Учёный придерживался целостного подхода к человеческим проблемам и полагал, что исследователь может теоретически, мысленно легко разделить психическую и физическую системы человека, но найти границу между ними у живого человека почти невозможно. Поэтому человек есть психофизическое единство, а поле деятельности психотерапии постоянно расширяется [7].

Что касается последующей истории жизни Даля, известной во многом благодаря его пациентам, он не принял советскую власть, эмигрировал, работал по специальности за рубежом, а также как музыкант. Некоторые факты о жизни Даля можно найти в опубликованной переписке с Рахманиновым [5, с. 134, 435].

Даль сообщил Рахманинову о выезде из Москвы в июле 1920 г.

Врач в переписке советовался с композитором по поводу работы в США в области музыки. Сергей Василье-

вич высказывал Далю сожаление об оставлении врачебной практики: «Жалею, что Вы бросили медицину — иначе непременно приехал бы к Вам, чтобы лечить свою невралгию, которая меня мучает вот уже десять лет» [4, с. 241].

Письма С. В. Рахманинова из Гертенштейна, с виллы Сенар от мая и июня 1938 г., вероятно, были последними. Врач Н. В. Даль умер в 1939 г. в Бейруте (Ливан) [9, с. 59]. В письмах композитор благодарил Даля за рецепт от невралгии и сравнивал его с талисманом. Композитор писал, что чувствует себя в «общем недурно», но признавал, что быстро утомляется от работы, снижается бодрость. Возрастные симптомы давали о себе знать [6, с. 130].

Академик РАМН, профессор, заслуженный деятель науки РФ А. С. Тиганов опубликовал в 2013 г. статью к 140-летнему юбилею композитора [9]. В этом современном исследовании период жизни С. В. Рахманинова 1897—1900-го гг. назван трудным в связи с неудачной премьерой Первой симфонии. Реакция на эти негативные события была психологически понятной и естественной — немедленный отъезд из Петербурга в родовое имение в Нижегородскую губернию [9, с. 58]. В результате травмирующих психику событий С. В. Рахманинов оказался в состоянии прогрессирующей стойкой депрессии. Она выразилась в форме раздражительности, склонности к уединению, нежеланию общения даже с близкими людьми, друзьями, мучительными соматическими болями. Самым тяжёлым последствием депрессии была невозможность работать творчески.

Автор отметил, что исследовать депрессивный период в жизни композитора проблематично, потому что информации мало. В основном, приводятся факты из биографии врача Даля, которая также мало информативна, а сведения о его судьбе в эмиграции отрывочные. Несомнен-

но одно: Даль оказывал эффективную психиатрическую и психотерапевтическую помощь, был известен среди творческой интеллигенции России.

Для Сергея Васильевича Даль сделал всё возможное, облегчил его состояние и вывел из депрессии. Невозможно описать точно методы психотерапии, использовавшиеся Далем. Можно сказать, что между композитором и врачом установились доверительные и тёплые отношения. Рахманинов поверил в себя, обрёл душевное здоровье и вернулся к композиторской и исполнительской деятельности.

В каком душевном состоянии был Рахманинов после лечения? Были ли рецидивы депрессии? Композитор и близкие ему люди говорили о повторах депрессивных состояний. Многие произведения С. В. Рахманинова содержат трагические сюжеты и мотивы. Но активное творчество, любовь к музыке, сила духа, контакты с врачом Далем, общение с близкими людьми помогали Сергею Васильевичу Рахманинову в преодолении трудностей.

Врачеватель русской творческой интеллигенции Николай Владимирович Даль до конца своей жизни сохранял здравый ум и силу духа.

Творческие люди обладают более сложным эмоциональным складом личности. Они склонны к различным аффективным состояниям, депрессиям. На рубеже XIX—XX вв. не существовало специфического лечения, медикаментов, методик, профилактики. Развитие медицинской науки в сфере психиатрии, психотерапии помогало врачам находить нестандартные подходы при оказании помощи каждому человеку в кризисные периоды их жизни. Особый такт требовался врачам психиатрам, психотерапевтам в работе с музыкантами, артистами, художниками. Одним из таких врачей был Н. В. Даль — человек творческий во всех отношениях — врач, музыкант, коллекционер, большой друг С. В. Рахманинова.

Список литературы и источников

1. *Беляева, В. С.* Алексей Александрович Остроумов (К 100-летию со дня смерти). – Текст: непосредственный // Экспериментальная и клиническая гастроэнтерология. – Москва, 2008. – № 7. – С. 136–138.

2. *Гайдамакина, Е. В.* Развитие психотерапии в России: по материалам медицинских, психиатрических и психотерапевтических съездов: специальность: 14.01.06, 19.00.04: автореф. дис. … канд. медицинских наук / Гайдамакина Екатерина Васильевна. – Санкт-Петербург, 2011. – 26 с. – Текст: непосредственный.

3. *Лисицин, Ю. П.* Союз медицины и искусства / Ю. П. Лисицин, Е. П. Жиляева. – Москва: Медицина, 1985. – 126 с. – Текст: непосредственный.

4. *Марченкова, М. В.* Очерк о развитии психотерапии в России М. В. Марченкова. – Текст: электронный //Консультативная психология и психотерапия / Ред. Ф. Е. Василюк. – 2012, № 1 (72). – С. 169–182. – URL: https://pasyjournals.ru/mpj/2012/n1/51156.shtml (дата обращения: 23.07.2023).

5. *Рахманинов, С. В.* Литературное наследие: в 3 т. Т. 2: Письма / сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ З. А. Апетян. – Москва: Совет. композитор, 1980. – 583 с. – Текст: непосредственный.

6. *Рахманинов, С. В.* Литературное наследие: в 3 т. Т. 3: Письма / сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ З. А. Апетян. – Москва: Совет. композитор, 1980. – 573 с. – Текст: непосредственный.

7. *Сироткин, С. Ф.* Николай Евграфович Осипов: очерк жизни и трудов / С. Ф. Сироткин, И. Н. Чиркова. – Текст: электронный //Медицинская психология в России: электрон. науч. журн. – 2014. – N 4 (27). – URL: http://mprj.ru/archiv_global/2014_4_27/nomer/nomer08.php (дата обращения: 09.11.2022).

8. *Смирнова, Е. А.* Депрессия: Распространённость, классификация. Как вылечить? / Смирнова Елена Анатольевна. – Текст: электронный. – URL: https://neuroprofi.ru/articles/depressiya-kak-vylechit/ (дата обращения: 09.11.2022).
9. *Тиганов, А. С.* Сергей Васильевич Рахманинов / Тиганов А. С. – Текст: непосредственный // Психиатрия: научно-практический журнал. – 2013. – № 1 (57). – С. 58–59.

А. В. Полозова

«И доныне туда стремлюсь!»

Каждый человек сталкивается в своей жизни с необычным явлением или оказывается в таком месте, когда его сердце и сознание наполняются творческими идеями или простым желанием преобразовывать окружающую действительность к лучшему, где хочется оставаться подольше, чтобы чаще произносить: «Здесь хорошо!». Иногда всё воспринимается очевидно и ясно — в одно мгновение, а иногда нужно подождать, чтобы сердце откликнулось, а душа уловила в себе встречное чувство. Так или иначе, но исторические события, люди, встречи, окружающая природа могут стать тем необходимым импульсом, без которого даже творчески одарённой личности трудно раскрывать возможности своего таланта, замечать его многогранность. Но всё в Божьем мире промыслительно…

* * *

Ивановка. Тамбовская губерния.
Поля равнинные —
всё шёл бы да и шёл…
С великой благосклонностью, наверное,
Сюда судьбою гений приглашён.

Во флигеле уютно и комфортно.
Ещё окно подёрнуто туманом,
А за стеной уже тугое форте
Сменяется взволнованным пиано.

Рахманинов Сергей и сам отметил,
Что погрузиться в творческий поток
Привычнее в укромном кабинете,
Где вдохновляет каждый уголок.

Здесь хорошо! Не скажешь по-другому:
И тишина сиреневых аллей,
И красная дорожка перед домом —
Рахманинов любил гулять по ней.

Старинный пруд вокруг холма усадьбы,
А дальше степь — подруга суховея...
Имение семьи Натальи Сатиной —
Открытая палитра для Сергея.

Произведения Рахманинова, равно как и многочисленные исследования жизненного и творческого пути Сергея Васильевича, формируют у каждого поколения профессиональных исполнителей и любителей музыки неизменные традиционные взгляды и слуховые ассоциации — это искренняя любовь ко всему русскому. Рахманинов — один из тех композиторов, для исполнительского прочтения которого недостаточно только технической виртуозности. И слушателям, и музыкантам необходимо духовное соединение с автором, чтобы выстроенная им в партитуре гармония, в свою очередь, заполняла и их сознание, то унося за собой к дрожащему от весеннего ветра лесному озеру, то бросая под искры раскалённого мартена, то заглядывая из русской глубинки в таинственную историю европейского средневековья, то заставляя задуматься о судьбе родного Отечества...

О Первом концерте С. В. Рахманинова

А в Первом концерте такая задорность,
Что можно, закрыв глаза,
Живо представить поезд и скорость,
И шумный речной вокзал!
И тут же таинственно теплится
скромный
Первый огонь любви,
И охраняет его благосклонный
Трепетный херувим.
И ощущается много простора,
Что можно его вдохнуть,
Вместе с прохладой елового бора,
И ветром, союзным в путь,
И небо, рождающее рассветы
В лирической тишине, —
Всё это в рифмах напишут поэты,
Художники — на полотне!

В большой партитуре пронизаны темы
Мечтательностью без потуг..
Семнадцатый год. Ноты станут не теми —
Их перепишут вдруг!
Он всё-таки Первый, любовь окрыляет
Юношескую правоту.
Но дух революции рядом витает
И рушит её мечту.
И в Питерский холод врываются страхи,
Тревожащие мотив.
Там диссонансами слышатся «Архи…!»,
Опоры не ощутив.
Между гармонией неизменной

И хаусом за спиной,
Где теперь Родина с верой нетленной,
Где уголок родной?!

Со всех колоколен сливаются звоны
В набатный гудящий бас —
Мирную жизнь разрывают патроны.
До музыки ли сейчас?!
Но Первый концерт
сохраняет свой вольный
Несломленный русский дух,
Филадельфийским оркестром
исполненный...
И наслаждается слух:
Как в нежном Andante пульсирует
сердце
Чистое, как камертон,
И утешают в арпеджио терции
Сольную грусть валторн,
Стремительной кодой, отбросив
туманный
Образ метаморфоз,
В каждом финале звучит неустанный
Мирный апофеоз.

Его мелодии, гармонии и окружающая их звуковая палитра настолько живописны, что само музыковедение становится поэтичным. При посещении Музея-заповедника С. В. Рахманинова «Ивановка» человек восхищается неброской красотой окружающей природы, насыщается энергией, с необыкновенной щедростью исходящей от этого уголка русской земли.

* * *

Пасхальный день с благою вестью
Ворвался тысячи домов!
И над Ивановскою весью
Поплыл трезвон колоколов,
Слегка задерживаясь в ветках
Деревьев, будто в сотнях лир,
Благословляя струи ветра,
Неся по всей России мир.
Ах, этот звон! Он – как предтеча
Освобождения идей
От хлопотных и пустотечных
Столичных зим среди камней.
А значит, скоро снова ехать
В тамбовский тихий уголок,
Где чудный звук не канет в эхе,
А ляжет нотой на листок.

Степное пространство, открытое всем ветрам, просторный уютный парк, защищающий усадьбу Сатиных и всех её обитателей от капризов природы, и, наконец, домашняя атмосфера терпения, взаимопонимания, любви и прощения — всё помогало преодолевать неизбежные жизненные трудности, оказывало благотворное влияние на эмоции от впечатлений, композиторские труды, духовное и физическое здравие Сергея Васильевича, всё могло служить очагом творческой искры, которую Рахманинов-муж, Рахманинов-отец, Рахманинов-простой смертный христианин старался уловить и сохранить в закромах своей души как неугасимый ориентир на пути своего главного предназначения — сочинять и записывать музыку.

Осень в Ивановке

Как в Ивановке осень прекрасна,
Что не чувствуешь даже тоски.
Лёгким инеем опоясаны
Подгнивающие листки,

Что успели ещё до Покрова
Приземлиться и потускнеть.
В каждой осени есть что-то новое,
Чтобы в музыке это воспеть.

Занеможилась мжица над лугом,
Драный край над водою повис,
И на этой периной с потугой
Поднимается солнечный диск.

Целый день на качелях бездельно
Развлекается ветер теперь,
С простодушием неподдельным
Открывает во флигеле дверь.

В предвкушении то забвения,
То признания на века,
Подсознание прячет гения
У ивановского камелька.

Но оркестры, концертные залы
Далеко. В ожиданье премьер
Истомилась Москва разудалая,
До свиданья, усадебный сквер,

Где дождинки рождают гармонию,
Диссонанс –
запоздалый левкой,
Вдохновившись любовию Горнею,
Повенчавшись с земной красотой.

Колыбель для души раскачается...
О, Ивановка, милая Русь!
Все на свете когда-то кончается,
Но…
«доныне туда стремлюсь»

Многие исполнители разных жанров стараются побывать в тамбовской Ивановке, чтобы ощутить «силу места», которое с невероятным магнетизмом удерживало Рахманинова со всеми его впечатлениями, воплощёнными впоследствии в музыке.

Рахманинов в Ивановке

Много рассказов
И кинохроник,
Воспоминаний, мнений.
Но стоит не раз
Посетить этот домик,
Где жил выдающийся гений.
Для каждого нового
Экскурсанта,
Вошедшего в старенький флигель,
Образ сурового
Музыканта
Сбрасывает вериги.
Таланту, конечно,

Нужно немало
Искренности, откровения.
Любовью отмечено
Было начало
Судеб объединения:
Рахманинов счастлив.
Поток впечатлений
От здешних людей и простора
Становится частью
Его сочинений
Для фортепиано, и хора,
Оркестра огромного,
Скрипочки тонкой,
Яркого меццо-сопрано…
Для юноши скромного
Райскою ноткой
Птицы, поющие рано,
Казались… Щедротами
Господа Бога
И всемогущего чувства
Нежной заботы
Создано много
Вечных шедевров искусства.

Удивительно, но «Ивановка» умеет таиться. Она никогда не раскрывает своих секретов сразу, но каждому завсегдатаю и каждому новому гостю дарит только его очередное или первое маленькое открытие, только его долю вдохновения, только его эмоции и настроение. Таких секретов много — в новых экспонатах, у новых исполнителей, в новых пейзажах парка и даже у весенней сирени, которая всегда непредсказуема в своём цветении!

Утро в Ивановке

Утро в неге томной лени
Растянулось. Дремлет ветер.
Аромат кустов сирени
Неподвижен, как в букете.

Но, достаточно мгновенью
Пролететь — в аллеях пышных
Одурманенный сиренью
Ветер веточки колышет,

Задевает ставни окон,
Мчится вниз, цепляя кроны,
Завивает в тонкий локон
На пруду рябые волны...

Но, затихнет, примирится
С водной гладью мели.
А сирень быстрей стремится
Распрямить кудели.

Будто ангельские ризы –
Свет от солнца над листвой.
Миг..И парк уже забрызган
Золотистою струёй.

А в финале пробуждений —
Дрожь росинок на листе,
И на цветиках сирени...
Совершенство в простоте!

И сегодня, находясь в этом дивном заповедном месте, можно ощутить, что всего много: много воздуха,

времени, пространства, да и сама душа человеческая становится шире, готовая впитывать в себя окружающую благодать. Может быть, именно поэтому гости Ивановки хотят верить, что Сергей Васильевич где-то рядом, выйдет с минуту на минуту из облюбованного флигеля в парк и медленно пройдётся по дорожке из красных кирпичиков, чтобы отдохнуть и тоже насытиться живительной влагой тенистой аллеи. Может быть… Преграды для души не существует…

* * *

По невидимым тропам времени
Мимо красно-зелёных столбов
Пограничного разделения,
Разбивая нули веков,
Пролетает душа Рахманинова
От Америки до Тамбова,
Чуть покачиваясь над храмами
И садами вокруг Козлова.
То пускаясь в полёт далече —
До онежского поселения, Г
де когда-то горели свечи
Над купелию для крещения.
Фирвальдште́тское озеро мило
Серебрилось, ласкало взгляды...
Полетит ли до гор, на виллу?
Ведь России не будет рядом?!
С миром в Ке́нсико возвратится
К безмятежности и покою.
Приютила тебя заграница…
Но Россия всегда с тобою…

Искреннее стремление к совершенству в отношении сохранения памяти обо всём, что связывает жизнь и

творчество композитора, пианиста и дирижёра Рахманинова с тамбовским краем, питало энтузиазм и продвигало идеи первого директора сначала Дома-музея, потом Музея-усадьбы, а позже и Музея-заповедника С. В. Рахманинова «Ивановка» Александра Ивановича Ермакова — на протяжении сорока лет главного воедино собирателя ценнейших исторических крупиц, в которых отразились не только рахманиновские хронологии, а целая эстетическая эпоха. В том числе и его трудами были собраны и объединены в сборники «Венок Рахманинову» поэтические приношения рахманиновскому гению литераторов и деятелей искусств разных лет, изданные в Тамбове в 1996, 2008 и 2020 годах. К 150-летию со дня рождения Сергея Васильевича Рахманинова автору этой статьи хотелось создать своеобразный поэтический альбом из собственных небольших миниатюр и лирических размышлений, рождению которых способствовали многочисленные поездки в усадьбу, долгие прогулки по парку, неторопливое знакомство с уникальными экспонатами, участие в Рахманиновских фестивалях. Возможно, за много лет наполнить такой альбом удалось, но живёт надежда, что его последняя страница ещё не закрыта…

Рахманиновский фестиваль

Фестиваль — необычный музей,
Где реликвии, экспонаты
Среди нас, современных людей,
Не знакомых друг другу когда-то.

Фестиваль открывает весной
Свои двери. Без всякой оглядки

Это может быть зал небольшой
И под небом открытым площадка.

Всё для музыки! Главное, что
На волнующем трепетном фоне,
Распуская листок за листом
Воспаряют лианы симфоний!

Где Рахманинов — творческий взлёт,
И сама благосклонность природы
С ним в душе диалог создаёт,
Раздвигая границы и годы.

Его имя, пронзая века,
Вдохновит череду поколений.
Воплотится в движенье смычка
Звук его гениальных творений!

Сведения об авторах

Воеводкина Нелли Вячеславовна — преподаватель ТОГБПОУ «Тамбовский колледж искусств».

Волкова Дарья Валентиновна — заведующая сектором литературы по искусству ТОГБУК «Тамбовская областная библиотека им. А. С. Пушкина»

Генебарт Ольга Васильевна — кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории и теории музыки ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова, заслуженный работник культуры РФ

Григорьева Лидия Викторовна — заместитель заведующего Моршанского историко-художественного музея им. П. П. Иванова – филиала ТОГБУК «Тамбовский областной краеведческий музей

Даутова Натали Вячеславовна — научный сотрудник отдела Рахманиновский центр ТОГБУК «Тамбовский областной краеведческий музей»

Демченко Александр Иванович — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова», действительный член (академик) Европейской академии естествознания, заслуженный деятель искусств РФ, заслуженный деятель науки и образования РФ, руководитель, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований при Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, профессор

Долженкова Марина Игоревна — доктор педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой культуроведения

и социокультурных проектов ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет им. Г. Р. Державина»

Дорожкина Валентина Тихоновна — член Союза писателей России, заслуженный работник культуры РФ, Почётный гражданин г. Тамбова

Ежова Надежда Алексеевна — кандидат философских наук, профессор объединённой кафедры камерного ансамбля, концертмейстерской подготовки и общего фортепиано ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова», профессор

Зимина Ирина Евгеньевна — преподаватель литературы и русского языка колледжа им. В. К. Мержанова при ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова»

Казьмин Олег Алексеевич — заслуженный работник культуры РСФСР, краевед, музыковед

Казьмина Елена Олеговна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова»

Климкова Марина Александровна — искусствовед, главный редактор издательского проекта «Тамбовская губерния на дореволюционных открытках», эксперт Общественной палаты Тамбовской области

Конова Татьяна Дмитриевна — краевед, ветеран педагогического труда

Кротова Татьяна Анатольевна — кандидат исторических наук, заведующая отделом использования и публикации

документов ТОГБУК «Государственный архив Тамбовской области»

Матюшина Маргарита Вячеславовна — член Союза журналистов Российской Федерации

Михайлова Ольга Владимировна — искусствовед ТОГБУК «Тамбовская областная картинная галерея», член Союза художников России

Пенькова Ольга Петровна — кандидат исторических наук, заместитель начальника отдела градостроительной документации ТОГБУК «ЦСИИКН».

Полозова Александра Викторовна — поэтесса.

Скрябин Александр Серафимович — кандидат исторических наук, член Союза композиторов России, президент «Фонда А. Н. Скрябина».

Сорокина Елена Витальевна — преподаватель теоретических дисциплин Мичуринской детской музыкальной школы им. С. В. Рахманинова.

Сорокина Мария Алексеевна — студентка 4 курса бакалавриата, кафедры хорового дирижирования ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова»

Шлыкова Ольга Серафимовна — преподаватель ТОГБПОУ «Тамбовский колледж искусств».

Яковлев Евгений Владиславович — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Музея истории медицины Тамбовской области – филиала ТОГБУК «Тамбовский областной краеведческий музей»

СОДЕРЖАНИЕ

А. И. Демченко
Сергей Рахманинов 1910-х годов 8

О. В. Генебарт
Музыкальное воплощение прозаических текстов в вокальных миниатюрах С. В. Рахманинова: введение в исследование 53

Н. В. Воеводкина
Романсы С. В. Рахманинова как музыкальные страницы биографии композитора..... 64

Д. В. Волкова
Что писала «Русская музыкальная газета» о С. В. Рахманинове в начале XX века 76

М. И. Долженкова
Наследие С. В. Рахманинова в контексте культурологических концепций месторазвития и гения места. 92

А. С. Скрябин
Рахманинов — А. С. Скрябин. Взгляд через века..... 103

О. А. Казьмин
Два гения — С. В. Рахманинов и Ф. И. Шаляпин 125

И. Е. Зимина
Литературные предпочтения С. В. Рахманинова: Арсений Голенищев-Кутузов 131

Е. О. Казьмина
Театральные образы Ф. И. Шаляпина как синтез талантов Шаляпина-актёра и графика 142

Н. А. Ежова
Партнёры С. В. Рахманинова по ансамблевому взаимодействию: начало творческого пути музыканта-исполнителя 153

Е. В. Сорокина
Рахманинов и его тамбовские современники…..... 162

Т. А. Кротова
О проблемах работы с архивными источниками по истории рода Рахманиновых..... 171

О. П. Пенькова
Тамбовский помещик Дмитрий Ильич Зилоти 175

М. В. Матюшина
Он до последней секунды жил заботами Ивановки 182

О. С. Шлыкова
Николай Луганский: «Рахманинов — самый русский композитор. Он — величайший гений!»..... 198

Е. О. Казьмина, М. А. Сорокина
Произведения С. В. Рахманинова в репертуаре хора ТГМПИ им. С. В. Рахманинова. 208

О. В. Михайлова
Особенности изображения сирени в живописных произведениях тамбовских художников..... 216

В. Т. Дорожкина
Роль личности С. В. Рахманинова и его музыки в воспитании творческой молодёжи 223

Н. В. Даутова
Роль Рахманиновского центра Тамбовского областного краеведческого музея в сохранении и пропаганде творческого наследия С. В. Рахманинова 231

М. А. Климкова
Деятельность Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры по созданию музеев С. В. Рахманинова в селе Ивановка и Е. А. Боратынского в селе Софьинка (по документам и письмам 1966–1982 гг.) 238

Т. Д. Конова
Эхо «Благородного дворянского собрания» на родине И. Г. Рахманинова 256

Л. В. Григорьева
Памятники крюковой нотописи в собрании Моршанского музея 265

Е. В. Яковлев
Музыка созидания 276

А. В. Полозова
«И доныне туда стремлюсь!» 286

X РАХМАНИНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ
31 января 2023 г.

С. В. РАХМАНИНОВ И ТАМБОВСКИЙ КРАЙ В АСПЕКТЕ РАЗВИТИЯ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Материалы докладов

Составитель
Светлана Владимировна Костюкова

Редактор
Елена Олеговна Казьмина

Компьютерная вёрстка
Ксении Павловна Поповой

Формат 60x84/16. Гарнитура Times New Roman.
Усл. печ. л. 17.55 Тираж 100 экз. Заказ №67
Студия печати Галины Золотовой
studiapechati@bk.ru