

УДК 78.03
ББК 85.313(2)

Валькова Вера Борисовна,
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВПО «Российская академия музыки им. Гнесиных»,
ул. Поварская, д. 30-36, 121069 Москва, Российская Федерация
E-mail: veraval@yandex.ru

С. В. РАХМАНИНОВ И МУЗЫКАЛЬНАЯ МОСКВА: 1880–1890-Е годы

Аннотация: Определяющая роль Москвы в артистической судьбе С. В. Рахманинова особенно ярко проступает в его ранние годы — период учёбы и первых самостоятельных опытов, т. е. на 1880–1890-е гг. В этот период Москва во многих отношениях вырывается вперёд, составляя всё более ощутимую конкуренцию Петербургу. Творческая индивидуальность Рахманинова складывается под прямым влиянием перемен, происходящих в музыкальной жизни Москвы. Расцвет деятельности Московской консерватории определяет первые успехи молодого музыканта, зарождающееся в Москве «новое направление» в русской духовной музыке находит прямое отражение в стиле композитора. Впервые возникший в Москве широкий интерес к творчеству композиторов петербургской «новой русской школы» рождает стремление Рахманинова освоить и «присвоить» достижения этой школы, впервые в истории русской музыки соединив их с чисто московскими музыкальными традициями. Своеобразно проявляется в музыке Рахманинова и особое московское пристрастие к цыганскому исполнительству, а также впервые возникший среди московских музыкантов глубокий интерес к музыке Р. Вагнера. Раннее творчество Рахманинова в свою очередь высвечивает несколько характерных парадоксов, свойственных московской музыкальной традиции во второй половине XIX в. Главный из этих парадоксов — соединение ролей центра и периферии русской музыкальной культуры. Именно этот парадокс, создавая особое внутреннее напряжение, обеспечил мощный рывок в развитии музыкальной Москвы и выдвижение московских музыкантов (прежде всего, Рахманинова и Скрябина) на центральное положение в культуре Серебряного века.

Ключевые слова: Москва, С. В. Рахманинов, русская музыкальная культура, Московская консерватория, «новое направление» в русской духовной музыке, Р. Вагнер, Петербург, «Могучая кучка», цыганское пение, парадоксы московского музыкального локуса.

Москва сыграла определяющую роль во всей артистической судьбе Рахманинова. Глубокая генетическая связь творчества композитора с московскими музыкальными традициями особенно ярко проступает в ранние годы — период учёбы и первых самостоятельных опытов.

К тому времени, когда юный ученик консерватории Сергей Рахманинов оказался в Москве, положение древней столицы в российском музыкальном мире уже начало заметно и быстро меняться. К середине 1880-х гг. (1885 — год поступления Рахманинова в Московскую консерваторию) Москва во многих отношениях вырывается вперёд, составляя всё более ощутимую конкуренцию Петербургу. Сложившиеся в первой половине XIX в. представления о контрастных характерах двух столиц и о распределении их ролей в истории русской культуры всё более явно нуждаются в пересмотре.

В 1881 г. П. Д. Боборыкин в статье «Письма о Москве» проницательно отмечает происходящие перемены в экономической и культурной жизни Москвы. Автор признаёт: «Москва не центр, к которому приливают нервные токи общественного движения, высшей умственной культуры. Из нее многое не исходит» [3, с. 259]. Однако, как замечает Боборыкин, «эта Москва составляет только одну пятую „первопрестольной столицы“». Рядом, бок о бок с ней и, так сказать, под ней развилось другое царство — экономическое. И в этом смысле Москва — первенствующий центр России, да и не для одной России имеет огромное значение» [3, с. 260]. Это новое, купеческое «царство» способно коренным образом изменить культурный облик Москвы, и ростки этого уже заметны: «В последние двадцать лет, с начала шестидесятых годов, — продолжает Боборыкин, — бытовой мир Замоскворечья и Рогожской тронулся: детей стали учить, молодые купцы попадали не только в коммерческую академию, но и в университет, дочери заговорили по-английски и заиграли ноктюрны Шопена» [3, с. 262]. Не удивительно, что теперь, в начале 1880-х, «миллионер-промышленник, банкир и хозяин амбара не только занимают общественные места, пробираются в директора, в гласные, в представители разных частных учреждений, в председатели благотворительных обществ; они начинают поддерживать своими деньгами умственные и художественные интересы, заводят галереи, покупают дорогие произведения искусства для своих кабинетов и салонов, учреждают стипендии, делаются покровителями разных школ, ученых обществ, экспедиций, живописцев и певцов, актеров и писателей» [3, с. 262].

Начавшиеся перемены предвещали новые небывалые достижения и в музыкальной жизни древней столицы. О признаках этого определённо говорит в своих воспоминаниях М. М. Ипполитов-Иванов: «Москва заметно начинала отвоевывать от Петербургской консерватории руководящую роль, и центр концертной деятельности переместился в Москву» [12, с. 85].

Эти достижения, вполне заявившие о себе к началу XX столетия, анализируют и современные исследователи. Обобщая свои наблюдения над концертной жизнью Москвы XIX в., Е. М. Шабшаевич отмечает: «Количественное и качественное превосходство представителей московского музыкального мира среди выдающихся пианистов и композиторов Серебряного века очевидно» [34, с. 537]. Указывает автор и на причины этого: «...когда в последние десятилетия XIX века роль частной инициативы в России стала резко возрастать, Москва получила приоритетный по сравнению с Петербургом шанс. Московское купечество <...> стало главной материально движущей силой развития культуры. <...> Чиновничий Петербург

бург <...> начал уступать буржуазной Москве, и его административный ресурс, близость ко двору стали играть не прогрессивную, а регрессивную роль» [34, с. 537].

Одним из знаков новой культурной роли Москвы стала артистическая биография Рахманинова, символически запечатлевшая произошедшие существенные перемены. Можно выделить несколько параметров, по которым главные события в жизни молодого музыканта расходятся с представлениями, сложившимися ранее.

Так, почти все авторы, писавшие о культурных особенностях двух столиц в первой половине XIX в., в один голос утверждали: если Москва — город тишины и покоя, то Петербург — центр деятельности. В 1842 г. А. И. Герцен отмечал: «В Москве мертвая тишина; люди систематически ничего не делают, а только живут и отдыхают перед трудом; <...> В Петербурге вечный стук суеты суетствий, и все до такой степени заняты, что даже не живут» [8, с. 180]. Ему вторит в 1847 Н. А. Мельгунов: «...в Москве люди живут, в Петербурге служат» [20, с. 227].

Двенадцатилетний Рахманинов, попав в Москву по инициативе своего двоюродного брата А. И. Зилоти, оказался словно бы в другой Москве — в мире строгой трудовой дисциплины, которую неукоснительно соблюдал в среде своих воспитанников его новый учитель, профессор консерватории Н. С. Зверев (возможно, это уже был симптом начавшихся изменений в московском мире). Этот мир сменил для Рахманинова вольную петербургскую жизнь, наполненную мальчишескими развлечениями. На всю оставшуюся жизнь сформировавшая характер музыканта школа систематического упорного труда была именно московской, в отличие от обстоятельств петербургской жизни, грозивших погубить исключительное дарование мальчика. Разумеется, Петербург не мог не оставить свой след в душе Рахманинова, прожившего там несколько лет и три года проучившегося (хотя и не слишком успешно) в столичной консерватории. Каким был этот след, мы можем только догадываться: слишком мало осталось биографических свидетельств тех лет. Не исключено, что невольное ежедневное созерцание рационально выверенной и гармоничной архитектуры Петербурга создало почву для сложившихся позднее склонностей и привычек. Однако перемены, определившие судьбу, произошли только в Москве.

История артистического успеха Рахманинова также опровергает традиционный поворот в рассуждениях о двух столицах. Как писал в 1844 г. В. Г. Белинский, «нигде нет столько мыслителей, поэтов, талантов, даже гениев, особенно “высших натур”, как в Москве; но все они делаются более или менее известными вне Москвы только тогда, как переедут в Петербург...» [2, с. 206]. Рахманинов же получил первое и прочное признание именно в Москве. Сложившаяся здесь репутация в значительной мере определила и первые успехи музыканта в других городах России и за рубежом (концерты в Харькове с М. А. Слоновым в декабре 1892 и январе 1893 гг., постановка «Алеко» в Киеве в 1893 г., выступление в Лондоне в 1899 г.). С петербургскими коллегами и публикой его отношения складывались трудно, а временами даже драматически (напомним катастрофический провал Первой симфонии на петербургской премьере в 1897 г.).

Все эти обстоятельства ставят сложнейшую и далеко ещё не решённую в современном музыкознании проблему реального, не мифологизированного, соотношения ролей московской и петербургской музыкальных традиций в XIX в. Здесь мы сможем осветить только некоторые грани этой проблемы.

Рахманинов формируется как музыкант в Москве 1880–1890-х гг., используя те возможности, которые давала тогда художественная жизнь города. Москва в эти два десятилетия была для него практически единственным источником художественных впечатлений. Находясь в пансионе Н. С. Зверева под постоянным приглядом своего учителя (1885–1889), молодой музыкант не получал разрешения на какие-либо отлучки из Москвы. Зверев, как правило, запрещал даже поездки к родственникам в летние каникулы (Рахманинову было разрешено навестить родных только летом 1887 г.). В последующие ученические годы, живя у своих родственников Сатиных, и после окончания консерватории, т. е. после 1892 г., Рахманинов также не имел возможности часто бывать за пределами Москвы — теперь, скорее всего, по причинам финансового характера.

В этот период (до 1899 г.) Рахманинов покидал Москву преимущественно ради поездок в провинциальные города и деревенские усадьбы, где он подолгу гостил у родственников и друзей¹. Конечно, и там он получал порой ощутимые импульсы для своего художественного развития, как, например, летом 1890 г. в Ивановке, где тогда жил и разучивал Концерт Э. Грига А. И. Зилоти, или в 1898 г. в Путятино на летних каникулах с Шаляпиным и другими артистами Русской частной оперы С. И. Мамонтова. Однако подобные события были довольно редкими подарками судьбы. Вряд ли могли сильно обогатить его в музыкальном отношении и немногочисленные творческие путешествия: концерты в Харькове (с М. А. Слоновым в 1884–1885 гг.) и Лондоне (1899), поездка в Киев на постановку «Алеко», гастроль со скрипачкой Терезиной Туа по южным городам России в ноябре 1895 г. — об их обстоятельствах мы знаем слишком мало.

В Петербурге — городе, где можно было получить яркие новые музыкальные впечатления, — Рахманинов бывал нечасто и оставался там ненадолго. Его визиты в столицу легко перечислить: это короткое посещение сестёр Скалон в январе 1891 г., описанная в мемуарах А. Дж. и Е. Сванов, встреча с членами кружка М. П. Беляева в январе 1895 г. [31], поездка на премьеру «Орестей» С. И. Танеева в октябре 1895 г. (событие, связанное скорее с московскими контактами), возможно, Рахманинов приезжал на петербургские исполнения «Пляски женщин» из «Алеко» 17 декабря 1894 г. и симфонической фантазии «Утёс» 20 января 1896 г. (оба произведения были встречены весьма холодно), в 1897 г. Рахманинов был сви-

¹ В этот период Рахманинов в разные годы гостил: в имении Сатиных Ивановка в Тамбовской губернии, имении тёти (Ю. А. Рахманиновой, в замужестве Зилоти) Знаменское, имении Пады Саратовской губернии, доме Лысыковых в г. Лебедин Харьковской губернии, имении И. Коновалова в Костромской губернии, имении Скалон Игнатово Нижегородской губернии, имении Т. Любатович Путятино Владимирской губернии (ныне Сергиево-Посадский район Московской области).

детелем провала своей Первой симфонии в Петербурге, а 27 мая 1899 г. присутствовал на успешном исполнении оперы «Алеко» в Таврическом дворце.

Если к тому же учесть, что из перечисленных немногих поездок две (на петербургские премьеры в 1894 и 1896 гг.) никак документально не подтверждены, то можно сделать вывод о крайне ограниченных контактах молодого Рахманинова с Петербургом (в общей сложности всего пять наверняка состоявшихся коротких посещений). Явно не сложившиеся тогда отношения молодого московского музыканта со столичными коллегами и публикой, конечно, имели свои причины². Однако нас здесь больше интересуют московские контакты Рахманинова и московские корни его художественной индивидуальности.

Музыкальная Москва в 1880–1890-е гг. могла дать молодому музыканту достаточно много. Здесь нет возможности представить целостную картину московской музыкальной жизни этого времени (сведения о ней можно почерпнуть в многочисленных специальных исследованиях³). Выделим лишь те явления, которые отразили происходившие в московской жизни перемены и оказали особенно заметное влияние на художественное развитие Рахманинова.

Несомненно, решающую роль в этом отношении играла Московская консерватория, в которой Рахманинов учился с 1885 по 1892 г. Тогда, в 1880–1890-е гг. это учебное заведение переживало небывалый в своей истории подъём. Напомним, что Московская консерватория была второй после Петербургской по возрасту и значению российской консерваторией. Обе они были основаны в 1860-е гг. (соответственно — в 1862 и 1866 гг.) и находились в ведении Императорского Русского Музыкального Общества.

К 1890-м гг. имя Рахманинова оказалось вписано в ряд восходящих и уже взошедших московских консерваторских звёзд. Первым в этом ряду был пианист и композитор Сергей Иванович Танеев, выпускник 1875 г. (его имя открывает список золотых медалистов на доске отличия консерватории). В 1881 г. консерваторию блестяще заканчивает двоюродный брат Рахманинова — пианист Александр Ильич Зилоти. Он был особо выделен среди других выпускников: не только награждён золотой медалью, но и направлен совершенствовать своё мастерство к Ф. Листу.

30 мая 1885 г. по настоятельной рекомендации П. И. Чайковского во главе Московской консерватории впервые оказался её выпускник — С. И. Танеев⁴. С этого момента, пожалуй, и началось «восхождение» возглавляемого им учебного заведения.

² Эти причины интересно анализирует С. В. Фролов (см.: [33]).

³ См., например: [13], [30].

⁴ После смерти основателя и первого директора консерватории Н. Г. Рубинштейна (он умер в Париже 11/23 марта 1881 г.) на посту директора Московской консерватории с интервалом в несколько лет сменялись разные московские музыканты: до 1883 г. это был выпускник Петербургской консерватории Николай Альбертович Губерт, до 1885 — Карл Карлович Альбрехт совместно с комитетом профессоров. Более подробно о значении деятельности Танеева на посту директора консерватории см.: [18].

О проблемах и трудностях, которые быстро и эффективно преодолела консерватория за время директорства Танеева и учёбы в ней Рахманинова, могут косвенно свидетельствовать воспоминания А. А. Оленина. Состояние консерваторских дел в 1883 г. мемуарист оценивает как «значительный упадок»: «...по смерти всемогущего деспота [Н. Г.] Рубинштейна все в ней как бы расползлось, поблекло. Директором был неавторитетный, слабый К. К. Альбрехт, и, понятно, не ему было под стать это дело после титана Рубинштейна. <...> Рутин в консерватории была подавляющая и затхлость удушающая — никакой идеи, никакого руководящего начала» [22, с. 312]. Уже к концу 1880-х гг. вряд ли можно было увидеть ситуацию в подобном свете.

Есть некая символика в том, что практически одновременно с приходом Танеева на директорский пост среди учеников консерваторского профессора Н. С. Зверева появились будущие знаменитости — С. В. Рахманинов и А. Н. Скрябин (последний официально поступил в консерваторию только в 1888 г., после окончания кадетского корпуса). Их участие в консерваторской жизни и творческое соперничество стало в определённой мере фактором роста и знаком нового качества, достигнутого учебным заведением. В некотором смысле они росли вместе с самой консерваторией.

Рядом с ними учились многие талантливые музыканты, оказавшиеся впоследствии в гуще русской художественной жизни: И. А. Левин, Ф. Ф. Кёнеман, А. Н. Корещенко, Г. Э. Конюс, несколько позже — К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер и другие. Среди их учителей были замечательные музыканты и педагоги — С. И. Танеев, В. И. Сафонов, А. С. Аренский, А. И. Зилоти, Н. Д. Кашкин, Н. М. Ладухин...

После того, как 10 февраля 1885 г. П. И. Чайковский был избран одним из директоров Московского отделения ИРМО, он стал активно участвовать в творческой жизни консерватории — регулярно посещал экзамены, ученические спектакли и концерты. Его внимание к первым консерваторским успехам Рахманинова сыграло огромную роль в судьбе начинающего музыканта.

Танеев, директорствовавший около четырёх лет (1885–1889), дал в эти годы мощный толчок творческому развитию консерватории — прежде всего, самым масштабом своей личности, отношением к профессии, европейским размахом эрудиции и мышления. Именно тогда начинала складываться обрётённая им позже репутация «музыкальной совести» Москвы. Неоспоримо и сильное влияние, которое оказал Танеев на музыкальное развитие молодого Рахманинова.

Успехам консерватории во многом способствовала конкуренция с новой организацией — Московским филармоническим обществом, основанным в 1883 г. пианистом и дирижёром П. А. Шостаковским (само по себе это соперничество — ещё одно свидетельство значительного обогащения музыкальной жизни старой столицы).

Уже в годы обучения Рахманинова (в 1889 г.) директором консерватории стал пианист и дирижёр В. И. Сафонов, остававшийся на этом посту до 1905 г. При нём деятельность консерватории обрела новый размах. Вся музыкальная Москва при-

знавала заметно возросшую роль в художественной жизни города консерваторских концертов. Расширились возможности для концертных выступлений и исполнения ученических произведений благодаря большей активности и заметно возросшему уровню консерваторского оркестра, к руководству которым пришёл Сафонов⁵. В это время состоялись и имели большой общественный резонанс первые композиторские и пианистические успехи ученика Рахманинова.

Годы учения Рахманинова совпали и с другим крупным явлением — началом движения за обновление русской церковной музыки (впоследствии за ним закрепился термин «новое направление» в русской духовной музыке)⁶. Это движение зарождалось и расцветало именно в Москве. Центром его было Московское Синодальное училище, готовившее певчих для Синодального хора — главного церковного хора Москвы, певшего на службах в соборах Кремля. Во второй половине 1880-х гг. в кругу «синодалов» появляются музыканты, принявшие за углублённое изучение древних традиций русского церковного пения и старавшиеся привлечь композиторов, готовых использовать эти традиции в создании новых произведений для церкви. Во главе этого круга музыкантов были С. В. Смоленский (назначенный в 1889 г. директором Синодального училища), В. С. Орлов (с 1886 г. регент Синодального хора) и педагог Синодального училища А. Д. Кастальский.

Представители «нового направления» заметно влияли и на консерваторскую жизнь: «синодалы» участвовали в концертах, специалисты из их среды вели в консерватории курс истории церковного пения. До 1889 г. этот курс читал один из крупнейших знатоков предмета — Д. В. Разумовский. Рахманинов тогда вряд ли мог посещать эти занятия, так как поначалу все теоретические дисциплины проходил не в консерватории, а под домашним присмотром Н. С. Зверева. После смерти Разумовского историю церковного пения стал преподавать С. В. Смоленский. Его занятия Рахманинов, скорее всего, исправно посещал и впоследствии сохранял со Смоленским дружеские и творческие связи.

Несомненно, общение с одним из инициаторов «нового направления» было очень важно для Рахманинова. Знания, которые мог дать ему Смоленский, откликнулись на глубокую потребность начинающего музыканта. Интерес к духовной музыке возник у Рахманинова ещё в детские годы, проведённые в новгородских имениях родителей и бабушки. Позже он продолжал изучать церковно-певческие традиции, регулярно посещая службы в монастырях и церквях, консультируясь со специалистами.

Москва и здесь сыграла решающую роль. Некий «знак судьбы» можно увидеть в том, что годы своего творческого становления Рахманинов провёл в центре

⁵ Вместе с тем роль В. И. Сафонова в развитии консерватории была неоднозначной, что часто приводило к конфликтам с коллегами. Коснулись эти конфликты и Рахманинова. Л. З. Корабельникова отмечает одностороннюю установку Сафонова на виртуозно-концертное исполнительство в ущерб развитию консерватории «вглубь», что привело к недостаткам в творческой подготовке композиторов и теоретиков (см.: [18, с. 132]).

⁶ «Новое направление» в русской духовной музыке достаточно полно и ярко представлено в статьях М. П. Рахмановой: [27, 28].

зарождавшегося «нового направления» русской духовной музыки. Именно Рахманинову предстояло создать вершинные образцы этого направления — «Литургию Иоанна Златоуста» (1910) и «Всенощное бдение» (1915). Подступом к этим вершинам стал написанный сразу после окончания консерватории духовный концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу» (1893).

Пристрастия и вкусы Рахманинова весьма интенсивно формировала набивавшая в те годы силу московская музыкально-театральная жизнь. К сожалению, достоверных сведений о художественных впечатлениях Рахманинова тех лет сохранилось очень немного. В основном это отрывочные упоминания имён исполнителей или композиторов, а также произведений, которые «зверята» слышали в доме учителя или играли сами. О посещениях конкретных концертов или спектаклей судить ещё труднее, с уверенностью можно говорить только о присутствии Рахманинова на Исторических концертах А. Рубинштейна и регулярных визитах Зверева и его воспитанников в Малый театр. Точно известно и об активном интересе Зверева к художественным событиям, происходившим вокруг, и о стремлении приобщать к ним своих учеников, так что вероятность посещения ими большинства значительных московских музыкальных событий очень велика.

В Москве в то время звучала музыка самого разного толка — западная и русская классика (Моцарт, Гайдн, Бетховен, Глинка, Даргомыжский), давно признанные и современные романтики (Шуберт, Шопен, Мендельсон, Брамс, Лист, Сен-Санс). Огромным событием в художественной жизни Москвы была постановка на сцене Большого театра тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга» в 1889 г.

Из живых отечественных авторов самым любимым и почитаемым в старой столице был П. И. Чайковский. Естественно, что и в окружении Зверева, с которым Чайковского связывали давние творческие и дружеские отношения, он тоже был высочайшим авторитетом, предметом всеобщего восхищения. С осени 1886 г. Чайковский стал одним из постоянных посетителей дома Зверева. В том же году состоялось его знакомство с юным Рахманиновым, талант которого прославленный композитор сразу оценил.

Другим «властителем дум» в московских музыкальных кругах был А. Г. Рубинштейн. В 1880-е гг. в Москве постоянно звучала его музыка: в 1883 г. в Большом театре давали его оперу «Маккавей», 22 сентября 1886 г. в Большом театре отметили 101 представление оперы «Демон». На собственных выступлениях Рубинштейна в качестве пианиста звучали его фортепианные пьесы. Одной из важнейших вех в расширении музыкальных горизонтов москвичей стали его исторические концерты в 1886 г. (7 программ, сыгранных в 14 концертах), включавших музыку английских верджиналистов, французских клавесинистов, И. С. Баха, Моцарта, Шумана, Шопена. Эти концерты, конечно, не могли пропустить ученики Зверева, они составили одно из самых ярких музыкальных впечатлений юного Рахманинова. А. Г. Рубинштейн, как и Чайковский, тоже был одним из обожаемых и желанных посетителей дома Н. С. Зверева.

Все эти впечатления нашли удивительно органичный отклик в художественной индивидуальности Рахманинова — его природные склонности на редкость точно совпали с «предлагаемыми обстоятельствами» московской жизни.

Творчество двух московских музыкальных кумиров — П. И. Чайковского и А. Г. Рубинштейна — стало важнейшим истоком собственных композиторских поисков Рахманинова. И здесь важно уточнить связь этих истоков с определённым «музыкальным локусом».

Близость творчества П. И. Чайковского музыкальному укладу Москвы ещё при его жизни была для всех очевидна. Сложнее соотносится с художественными традициями Москвы деятельность А. Г. Рубинштейна. Основатель первой в России консерватории и Русского музыкального общества, известный во всём мире пианист-виртуоз, автор громадного количества сочинений, многие из которых были исключительно популярны в то время, выдающийся педагог и просветитель А. Г. Рубинштейн воспринимался в те годы в первую очередь как представитель столичной, петербургской музыкальной элиты. И тем не менее он был горячо принят и любим в Москве, которой в свою очередь отдавал немало сил и творческой энергии.

Вопреки устойчивой репутации столичного, петербургского музыканта, А. Г. Рубинштейн во многом был близок московской музыкальной традиции. О нём, как о «москвиче», убедительно пишет Л. З. Корабельникова, обращая внимание и на факты биографии, и на интонационный строй его музыки (см.: [18]). Важным оказывается московское окружение А. Г. Рубинштейна в самые ранние годы, которые он провёл в Москве (с двух-трёхлетнего возраста до 11 лет). Заметную роль в мелодическом стиле А. Г. Рубинштейна играла московская романсо-песенная стихия, которой чуждались петербургские новаторы, предпочитавшие обращаться к более древним и «аутентичным» фольклорным образцам.

Разумеется, московская «интонационная закуска» органично сочеталась у Рубинштейна, как и у Чайковского, с общеевропейскими, преимущественно немецкими, истоками творчества⁷. Эта подчёркнутая открытость интернациональным влияниям — также одна из важнейших примет московской музыкальной традиции.

Популярность петербуржца А. Г. Рубинштейна в старой столице очень симптоматична: его артистическая личность была отмечена всеми качествами, которые обычно приписывались музыкальным склонностям Москвы, — эмоциональная открытость высказывания, приверженность сложившимся европейским нормам мышления, почтение к традиции и равнодушие к радикально-национальным петербургским поискам. «Московскую» природу имел и уже упомянутый особый интонационный строй, в котором, как и в музыке Чайковского, вольно сплетались самые разнообразные приметы повседневной звуковой реальности.

Если же учесть, что петербуржец А. Г. Рубинштейн был глубоко почитаемым учителем П. И. Чайковского, можно предположить, что общепризнанные «московские» музыкальные вкусы и пристрастия последнего в значительной сте-

⁷ Проблема соотношения русских и западноевропейских истоков творчества А. Г. Рубинштейна затрагивается, например, в статье Е. С. Зинькевич [11]. Немецкие корни творчества П. И. Чайковского акцентируются в работе С. А. Петуховой [24].

пени «были родом» из Петербурга. По-видимому, многие особенности московского жизненного уклада способствовали укоренению в нём описанных свойств. И всё же особое положение А. Г. Рубинштейна между двумя музыкальными столицами показывает, что линия размежевания музыкально-эстетических позиций проходила не столько в географической плоскости (между Петербургом и Москвой), сколько в общем пространстве российской музыкальной ментальности. Важно ещё и то, что самые горячие споры сторонников западного консерваторского образования (А. Г. Рубинштейна и его единомышленников) и новаторов-почвенников (членов «Могучей кучки») концентрировались в одном городе — в Петербурге. Москва стихийно отражала одну из этих позиций, более близкую сложившемуся в ней музыкальному укладу, однако решающие инициативы обеих спорящих сторон сосредоточивались в Петербурге.

Молодой Рахманинов, как и его музыкальные кумиры, Чайковский и А. Рубинштейн, был открыт влияниям той особой звуковой реальности, которая отличала художественную жизнь Москвы (мы здесь оставляем в стороне яркие индивидуальные различия в способах претворения общих московских истоков упомянутыми музыкантами). Эту реальность составляли и городские романсы, и крестьянские песни, популярные оперные мелодии и цыганские напевы — и всё это входило в музыку свободно, без слишком строгого отбора, подчиняясь лишь живому, сиюминутному чувству. В отличие от «кучкистского» Петербурга, Москва, по словам Б. В. Асафьева, «не боялась “тронути” песен городскими влияниями... Поэтому вокруг звучащие песни посадов, застав, пригородов не презирались ради песен более архаических формаций...» [1, с. 160]. Добавим к этому, что музыкальная Москва «не чуждалась» и древних фольклорных образцов, элементы которых, несомненно, отражены в творчестве П. И. Чайковского⁸.

Важную сторону музыкальной жизни Москвы в те годы составляла цыганская традиция. Уже в ранние годы её приметы живо запечатлелись в творчестве Рахманинова, глубоко и навсегда укоренившись в его мышлении. Конечно, цыганское пение не было чисто московским явлением, его любили в России повсеместно и давно (первый расцвет популярности певцов-цыган в России приходится на 1820–1830 гг., см.: [36]). Однако этот феномен был особенно органичен для Москвы с характерными для неё разгульными застольями «на широкую ногу» и обязательным участием в них цыганских хоров (эту московскую традицию отчасти поддерживал и учитель Рахманинова Н. С. Зверев — его роскошные «лукулловы» обеды и ужины славились по всей Первопрестольной). Цыганский привкус неотделим от московской звуковой среды, из которой выросло творческое мышление молодого музыканта.

Непредвзятому взгляду на роль цыганской традиции в творчестве Рахманинова до сих пор сильно мешает тот след, который оставило в сознании наших соотечественников агрессивное неприятие этой традиции критиками советской эпохи⁹.

⁸ См. об этом статью Н. Ю. Данченковой [9].

⁹ Характерный образец этой позиции запечатлён, например, в работе Б. С. Штейнпресса [35]. Об остроте полемики вокруг «цыганщины» свидетельствует и ответ на эту публикацию М. Друскина [10].

Едва ли не первую попытку объективного раскрытия цыганской темы в творчестве Рахманинова представляет опубликованная в 1999 г. небольшая, но очень содержательная статья Н. А. Мещеряковой [20].

К цыганской теме Рахманинов впервые непосредственно обратился по внешнему поводу: это было учебное задание к выпускному экзамену по композиции 1892 г. — опера «Алеко» на либретто, специально для этого случая составленное В. И. Немировичем-Данченко по поэме А. С. Пушкина «Цыганы». Подобное задание для экзамена довольно трудно представить в тогдашней Петербургской консерватории с её установками на сугубо академические сюжеты и формы. И вновь можно отметить особую роль московских «предлагаемых обстоятельств», удивительно совпавших с природой дарования и внутренними творческими потребностями молодого композитора.

В те же годы Рахманинов продолжил тему в оркестровом «Каприччио на цыганские темы», законченном в 1894 г. и впервые исполненном в Москве в 1895. Появление Каприччио обычно связывают с впечатлениями от пения цыганской певицы Надежды Александровой, которую Рахманинов мог слышать в доме своих друзей — супругов Лодыженских (Н. А. Александрова была родной сестрой Анны Александровны Лодыженской, её мужу, Петру Викторовичу Лодыженскому, посвящено Каприччио).

Эти два произведения — опера и каприччио — остались единственными образцами непосредственного воплощения цыганской темы в наследии Рахманинова. Тем примечательнее глубокий след этих опытов в последующем творчестве.

Как давно замечено исследователями, Рахманинов, воплощая цыганскую тему в своих ранних произведениях, опирался на два интонационных источника — венгерско-цыганские традиции и условный русский восток. Русско-цыганские влияния здесь сказываются иначе, в более опосредованных формах. Их определяет одна из важнейших особенностей цыганского фольклора, проявлявшаяся в условиях разных стран обитания (в том числе и в цыганско-венгерском стиле «вербункош») — активное исполнительское переосмысление любого национального песенного материала. Не случайно самая любимая в русской среде форма цыганского пения представляла собой так называемые исполнительские «транскрипции» русских песен и романсов.

Исключительно своеобразная и богатая палитра исполнительских приёмов преобразовала известные образцы, открывая по сути иной мир художественных переживаний. Выделяя это свойство цыганских исполнителей, Т. Щербакова замечает: «“пересказывая” музыку местной традиции, цыгане активно выражали собственную художественную натуру. <...> Возникавшая “транскрипция” венгерского, русского, испанского фольклора была актом творчества» [36, с. 91].

Исследователь приводит подробное описание этих приёмов, среди которых — особая «биологическая» регулярность ритма («регулярность не пульса, а дыхания»), преодоление строфичности, «экстатические биения аккордов» гитарного аккомпанемента, «их яростные всплески, подобные воплям хора», напряжённая вибрация голоса «в рыдании, плаче-говоре», постоянные смены силы и тембра

звука, «утрированно-рельефные скольжения звука вверх и вниз» [36, с. 85–87]. Специально нужно выделить экспрессивное подчёркивание некоторых приёмов итальянского пения, в частности, характерные предъёмы (*cercar la nota* — поиск ноты) [36, с. 87]. Отчасти из того же истока — рахманиновские каденционные обороты с предъёмом к тоническому звуку.

Многие приметы этой своеобразной манеры воспроизведены в музыке Рахманинова. В «Алеко» и Каприччио они составляют наиболее перспективный с точки зрения дальнейших поисков исток цыганского колорита. В Каприччио особенно заметен и ещё один аспект воплощения темы — образы дикого, стихийного разгула, оттенки мрачной страстности и сумрачно-грозные звучания. Интонации русской песни, также использованные в Каприччио, явно принимают на себя отблески иной, цыганской национальной окрашенности.

Влияние стилистики цыганских «транскрипций» можно услышать и в ранних романсах Рахманинова «О нет, молю, не уходи» из ор. 4, «Я жду тебя», «О, не грусти» из ор. 14 (признаки этого описаны в статье Н. Мещеряковой) [20, с. 243]. Характерные приёмы цыганской исполнительской манеры глубоко вросли в собственный язык композитора, органично соединившись и с исконно русскими оборотами, и с элементами «русского Востока». Сплав этих истоков образовал некое новое качество, которое стало своего рода «фирменным знаком» музыки Рахманинова.

Свойства московского «музыкального локуса», определившие творчество молодого композитора, включают в себя и особое отношение к петербургской школе. В то время её представляло в первую очередь творчество композиторов «Могучей кучки» — объединения, возглавлявшегося М. А. Балакиревым и В. В. Стасовым и пережившего свой расцвет в 1860–1870-е гг. К концу 1880-х гг. балакиревский кружок фактически перестал существовать. Уже не было в живых крупнейших его представителей — М. П. Мусоргского и А. П. Бородина, умерших соответственно в 1881 и 1889 гг., отошёл от активной общественной деятельности и М. А. Балакирев. Однако наследие «Могучей кучки» продолжало завоёвывать славу и авторитет в России и за рубежом. Всё большее внимание современников привлекала и деятельность беляевского кружка, возникшего в 1880-е под покровительством мецената М. П. Беляева и ставшего по сути эстетическим «правопреемником» балакиревцев. Эту преемственность осуществляли бывшие «кучкисты» Н. А. Римский-Корсаков и более молодой А. К. Лядов. Самые свежие силы олицетворял А. К. Глазунов.

В 1880-х и в начале 1890-х гг. произведения столичных авторов не пользовались в Москве сколько-нибудь существенным вниманием и авторитетом. При этом музыка Балакирева, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Лядова исполнялась в первопрестольной достаточно регулярно (хотя, конечно, реже, чем в Петербурге, примерно настолько, насколько вообще московская художественная жизнь тогда проигрывала в интенсивности столичной). Был в Москве и свой энтузиаст «Могучей кучки» — С. Н. Кругликов, влиятельный критик, возглавлявший тогда (1887–1895) отдел музыки в журнале «Артист» (его деятельность специально отмечает в своих воспоминаниях А. В. Оссовский [23, с. 344]).

Тем не менее в документах того времени трудно обнаружить следы широкого интереса московской публики к этому пласту русской музыки. В консерватории (по крайней мере на официально утверждённых занятиях) музыку современников (особенно русских) практически не изучали (как, впрочем, и во всех европейских консерваториях того времени, ориентированных на давно апробированные классические образцы). Отношение московских профессоров к творчеству петербуржцев ярко отражено в воспоминаниях А. А. Оленина. Он выразительно описывает состоявшийся в 1884 г. концерт Балакирева в Москве. Концерт отличало «полное, едва ли не умышленное отсутствие всех консерваторских генералов, всех, державших в своих руках судьбы музыкальной России (на концерте были, кажется, только Кашкин и Танеев, лично с Балакиревым знакомые), и даже полное отсутствие учеников консерватории. <...> Да и вообще на концерт собралось публики очень мало: был кое-где занят партер, наполовину хоры и места за колоннами. <...> и мне думалось: как хорошо, что вся эта консерваторская шушера отсутствует. Все собравшиеся же на концерт мне представлялись как бы одной семьёй истинных ценителей русского искусства, и действительно, чувство интимности, сплочённости не замедлило себя вскоре в полной мере проявить» [22, с. 314–315].

Высокомерное отношение московской музыкальной профессуры к «петербургским дилетантам» сохранялось и в годы учёбы Рахманинова. По-видимому, не было произведений «кучкистов» в педагогическом репертуаре Н. С. Зверева. Единственное исключение, которое удалось обнаружить, — ноктюрн Бородина, который, по воспоминаниям Пресмана [25], был разучен одним из учеников (Л. Максимовым) в честь дня рождения Зверева (к какому именно году относится это событие, Пресман не уточняет). Скорее всего, это была пьеса из Маленькой сюиты Бородина, сочинение для того времени совсем свежее, написанное в 1885 г.

Отношение к музыке петербуржцев стало быстро меняться в Москве в начале 1890-х гг., вполне обретя новое качество уже во второй половине последнего десятилетия XIX в. Одним из знаков этого стал успех постановок опер Римского-Корсакова «Майская ночь» и «Садко» в Русской частной опере С. И. Мамонтова в сезоне 1897–1898 гг. (при участии Рахманинова в качестве дирижёра) и торжественное чествование автора этих опер, состоявшееся в конце 1897 г.

Не менее показательный сдвиг в отношении к «новой русской школе» отражён в обстоятельствах появления оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина в репертуаре Большого театра. Как отмечали газеты того времени, впервые в истории русских театров произведение ставилось по требованию публики. Газета «Московские ведомости» в ноябре 1897 г. писала: «Эта опера ставится “по желанию публики”». Дирекцией императорских театров был получен адрес, в котором Москвичи просят представить на сцене Большого театра вышеупомянутую оперу. Адрес покрыт подписями в количестве более трех тысяч. На днях начались хоровые репетиции *Игоря*» [32, с. 5]. Опера Бородина в 1897 г. уже с успехом шла и на сцене Русской частной оперы С. И. Мамонтова.

В том же 1897 г. вся музыкальная общественность с интересом ждала постановки в театре Мамонтова оперы М. П. Мусогского «Хованщина». В связи с этим

пересматриваются оценки этого произведения. «Мы не можем согласиться со словами г. Лароша, что Хованщина — это “корявое, хромотное и недужное тело, прикрытое нарядною инструментовкой Римского-Корсакова”, — писал обозреватель газеты «Московские ведомости». — Мы найдем там немало страниц, неизмеримо более талантливых и интересных, чем изящные, гладкие и приличные страницы г.г. Направника, Соловьева, Бларамберга и других образованных музыкантов» [26, с. 3–4].

Наследие петербургской школы, постепенно внедрявшееся в московскую музыкальную среду, должно было отразиться в поисках молодого Рахманинова, наделённого редкой чуткостью слуха.

Первое явное влияние петербургской школы на творчество начинающего композитора можно обнаружить только к концу его обучения в консерватории, в сочинении 1891 г. — Русской рапсодии для двух фортепиано. Произведение это кажется созданным под непосредственным впечатлением от «Шехеразады» Римского-Корсакова, впервые исполненной в Москве 15 декабря 1890 (в том же концерте состоялась и ещё одна московская премьера — «Ночь на Лысой горе» Мусоргского в редакции Римского-Корсакова). Сходство мелодического контура начального построения Русской рапсодии с темой из третьей части «Шехеразады» замечено давно: его подчёркивает в своей монографии Ю. В. Келдыш [13, с. 57]. Более обобщённое влияние «Могучей кучки» отмечала и В. Н. Брянцева, писавшая в связи с этой музыкой о «духе величавой эпике кучкистов» [4, с. 77].

Однако без особого внимания до сих пор остался «восточный привкус» этой темы, вполне соответствующий упомянутому образцу, — теме из третьей части «Шехеразады» Римского-Корсакова. Само это сходство указывает на внимание к восточной тематике. Восточный колорит рождается благодаря одному из типичных знаков русского музыкального ориентализма — характерному мягкому балансированию между трезвучиями первой и шестой ступеней (с хроматическим ходом от пятой ступени к шестой) на выдержанном тоническом звуке. Знаменательно, что таким качеством наделён образ, который в соответствии с названием — «Русская рапсодия» — должен был символизировать чисто русское начало. Здесь едва ли не впервые рождается характерный сплав русского и восточного, ставший одной из примет стиля Рахманинова (природа этого уникального интонационного сплава до сих пор остаётся исключительно интересным объектом специального рассмотрения). Впервые появляется в этом произведении и прямое обращение к «кучкистскому» русскому стилю, не свойственное предыдущим опытам и более опосредованно сказавшееся впоследствии.

Освоение и творческое «присвоение» достижений петербуржцев (в первую очередь Римского-Корсакова и Бородина) продолжается в последующих опусах. Так, в поэме «Князь Ростислав» (1891) используются «корсаковские» приёмы изображения водной стихии (возможно, это ещё одно следствие знакомства с «Шехераздой»), «кучкистский» восток проглядывает порой в виолончельных пьесах ор. 2 (Прелюдия и Восточный танец, 1892), в цыганских танцах из «Алеко»

и других произведениях тех лет¹⁰. Со всей определённостью сказывается родство с колористическим мышлением Римского-Корсакова в посвящённой ему симфонической фантазии «Утёс» (1893, соч. 7).

Свободное использование всего петербургского опыта сказывается и в итоге для раннего периода произведений — Первой симфонии (1895). Уже здесь достигнут тот неповторимый синтез «московского» и «петербургского», благодаря которому Рахманинов получил впоследствии репутацию первого композитора, примирившего в своём творчестве два направления в русской музыке. И в этом, как и во многом другом, музыкальное развитие Рахманинова оказывалось синхронным общим процессам, отличавшим тогдашнюю жизнь московского «музыкального локуса».

Вместе со всей музыкальной Москвой осваивает Рахманинов и опыт Рихарда Вагнера. Москва в этом отношении явно запаздывала по сравнению с Петербургом, хотя сама по себе установка на европейские, и прежде всего немецкие, традиции была, как уже упоминалось, более свойственна именно московскому музыкальному складу.

Мы не располагаем достоверными сведениями о том, когда и где могло состояться первое знакомство Рахманинова с музыкой Вагнера. Теоретически он мог получить представление о ней по зарубежным нотным изданиям или по первым русским публикациям: отрывки из вагнеровских опер появлялись в журнале «Нувеллист» ещё в 1880-е гг., а в 1890-е гг. московский издатель П. И. Юргенсон предпринял серию дешёвых изданий клавиров опер западных композиторов, среди которых были и оперы Вагнера [6, с. 175–176]. Не исключено также, что Рахманинов присутствовал на московских постановках «Лоэнгрина» и тетралогии «Кольцо нибелунга» осенью 1889 г.

Возможно, под впечатлением от этих постановок (или под воздействием их обсуждений в московской музыкальной среде) Рахманинов стремился в 1891 г. попасть на один из вагнеровских спектаклей в Петербурге — сохранилось письмо от 29 января 1891 г. в дирекцию Мариинского театра, в котором юный музыкант просит предоставить ему билет на представление вагнеровского «Лоэнгрина»¹¹. Билеты к тому моменту были уже все проданы, и планировавшаяся в марте того же года поездка в Петербург не состоялась. Однако проявленный интерес к опере Вагнера несомненен, хотя и не говорит ничего о принятии или отторжении идей и музыки немецкого реформатора.

¹⁰ Показательно, что поставленная в Киеве в 1893 г. опера «Алеко» была воспринята там как почти целиком ориентированная на «новую русскую школу», т. е. на петербургских «кучкистов». Киевские критики почти не заметили связи произведения молодого автора с творчеством Чайковского, но всячески приветствовали в музыке Рахманинова признаки «той школы, которая послужила для него идеалом», имея в виду, конечно, «кучкистов» (см.: [11]).

¹¹ Этот документ впервые приведён и откомментирован в работе М. В. Михеевой [21, с. 86].

О сложившемся в тогдашней Москве отношении к Вагнеру вспоминал Л. Сабанеев: «...наши музыканты поверили на слово Чайковскому, что это отвратительная музыка...» [30, с. 210]. Конечно, отношение П. И. Чайковского к музыке Р. Вагнера в действительности было гораздо сложнее¹². Однако приведённое замечание Сабанеева, скорее всего, было достаточно характерно для бытовавших в тогдашней музыкальной среде представлений. Среди упомянутых «поверивших на слово» и пренебрегших московскими вагнеровскими спектаклями 1889 г. с большой вероятностью мог оказаться почитавший Чайковского Н. С. Зверев, а значит, и его ученик Рахманинов. С таким предположением согласуется и выразительное описание Сабанеевым поведения Рахманинова на вагнеровских «сеансах» у Танеева («Даже оплот консерватизма — Танеев — решил познакомиться с “еретической музыкой”» [30, с. 210]): «Во время сеанса Рахманинов, не принимавший участия в исполнении, сидел в углу в кресле-качалке с огромной оркестровой партитурой в руках, и оттуда изредка подавал своим глухим басом мрачную реплику: — Остается еще тысяча страниц... Потом часом позже и еще мрачнее: — Остается восемьсот восемьдесят страниц...» [30, с. 210]. Сабанеев тут же делает вывод об отношении Рахманинова к «еретической музыке»: «Тогда он никаким “вагнерианцем” ещё не был. Да я не думаю, чтобы он им и стал» [30, с. 210]. Сабанеев датирует этот эпизод зимой 1896 г. и в то же время определённо указывает на 1895 г. как на время первого знакомства Рахманинова с операми Вагнера. Вместе с тем тот же Сабанеев приводит почти анекдотически звучащее «обвинение» своего консерваторского профессора П. Ю. Шлецера в адрес Рахманинова: «Списывает себе Вагнера и думает, что он Чайковский!» [30, с. 210].

Другой мемуарист, соученик Рахманинова по консерватории, виолончелист М. Е. Букиник описывает «вагнеровские бдения» у Ю. Сахновского, обладавшего большой коллекцией партитур опер Вагнера. «У него Рахманинову удалось изучить Вагнера досконально» [5, с. 224], — утверждает Букиник. При этом время этих встреч не уточняется. Однако в другом месте воспоминаний Букиника есть косвенное указание на то, что Рахманинов близко сошёлся с Ю. Сахновским около 1895 г.: «В 1895 году <...> кружок Гольденвейзера значительно увеличился. <...> Появился Ю. Сахновский <...>, и, наконец, Рахманинов...» [5, с. 221]. И далее: «В нашем кружке было известно, что Слонов и Сахновский сделали интимными друзьями Рахманинова» [5, с. 223]. Это отчасти подтверждает сообщение Сабанеева, относящего знакомство Рахманинова с вагнеровскими операми к 1895 г.

Скупые данные о времени встречи молодого Рахманинова с музыкой Вагнера и о его отношении к ней при всей своей неясности, неполноте и противоречивости всё же не исключают, что эта встреча могла произойти и во время работы над Первым концертом в 1890–1891 гг., слишком много примет этого в самой его музыке. Так, В. Н. Брянцева уверенно проводит параллель между кульминационным мотивом в побочной партии первой части концерта и мотивом из Вступления к «Тристану» Вагнера [4, с. 73].

¹² См. об этом, например, статьи А. И. Климовицкого [15, 16].

Эти совпадения могли возникнуть и без прямого влияния Вагнера — начинающий композитор, наделённый гениальным воображением, черпал музыкальные идеи из того же источника романтических идиом, что и его знаменитый немецкий коллега. Это и определило сходство приёмов и интонаций. К тому же многое из вагнеровского арсенала средств было уже глубоко освоено в творчестве П. И. Чайковского, которое могло также послужить косвенным источником рассмотренных музыкальных пересечений. В любом случае отчётливые вагнеровские аллюзии в первом крупном сочинении Рахманинова свидетельствуют о необычайной чуткости его слуха к голосу времени.

Раннее творчество Рахманинова в свою очередь высвечивает несколько характерных парадоксов в судьбе сформировавшей его московской музыкальной традиции во второй половине XIX в.

Парадокс первый состоит в том, что Москва, оставаясь по своему географическому и историческому положению центром страны и её культуры, сохраняя роль средоточия «русского духа» и память о присвоенной некогда вселенской миссии «третьего Рима», к XIX в. оказалась периферией по отношению к официальной столице — Петербургу. В сравнении с ним Москва несла в себе все признаки провинциального города — относительную отсталость, вялость и вторичность культурной жизни. Это противоречие придавало московской ментальности скрытое напряжение, таило в себе особые возможности.

Парадокс второй проявился в равной мере в музыкальной судьбе обеих столиц. Суть его в том, что свойственная москвичам приверженность древним корням и традициям, особая «почвенность» уклада соединилась со слабой восприимчивостью к древнему фольклору, вниманием преимущественно к современным городским его формам. В противоположность этому прогрессивные петербуржцы поддерживали новую русскую школу с её попытками реконструировать и сделать основой своего творчества древнейшие образцы народной музыки.

Парадокс третий был своего рода следствием первого: отсталость по отношению к Петербургу сочетается со стремительностью и эффективностью преодоления этой отсталости в конце столетия. Уже к 1880-м гг. Москва выдвигает мощную творческую личность Танеева, а в 1890-е гг. определяет поиски молодых новаторов, прежде всего Скрябина и Рахманинова, вскоре ставших «властителями дум» и воплощением самых современных тенденций. Такой рывок, казалось бы, не предвещала предыдущая история музыкальной Москвы.

Парадокс четвёртый заключается в сочетании долгого равнодушия к достижениям «новой русской школы» и естественности возникшего на московской почве синтеза двух композиторских школ. Правда, в 1880–1890-е гг. становится заметным и встречное движение петербуржцев (наследников Могучей кучки, членов Беляевского кружка) к усвоению приёмов мышления Чайковского и его школы. И всё же именно московские молодые композиторы дали самые убедительные и перспективные образцы синтеза двух традиций. По-своему осуществил этот синтез А. Н. Скрябин, соединивший нервный психологизм Чайковского с «петербургским» устремлением к смелой новизне мышления и гармоническим изыскам.

Музыкальная Москва, давшая первую творческую «закваску» молодому Рахманинову, многое определяла и в его дальнейшей судьбе. После успешной премьеры Второго фортепианного концерта, прошедшей 27 октября 1901 г., начался новый период в деятельности композитора, также связанный с Москвой и продолжавшийся до его отъезда из России в конце 1917 г. Эти годы отмечены ярким творческим подъёмом и стремительно растущей славой Рахманинова. Особенно горячо поддерживает его московская публика. В 1912 г. один из критиков писал: «У публики Рахманинов во всех его выступлениях имеет успех огромный, превращаясь положительно в московского кумира» [7, стб. 105].

Естественно, что роль знаменитого теперь музыканта в художественной культуре Москвы стала иной, чем в предыдущие годы. Теперь он сам во многом формирует музыкальные традиции первопрестольной, успешно соперничая с другими знаменитыми москвичами — маститым С. И. Танеевым и представителями нового поколения А. Н. Скрябиным и Н. К. Метнером. Исполнения написанных в эти годы Рахманиновым произведений, среди которых, кроме знаменитых Второго и Третьего фортепианных концертов, — симфоническая поэма «Остров мёртвых», вокально-симфоническая поэма «Колокола», Всенощное бдение, прелюдии и этюды-картины для фортепиано, и многое другое, его выступления как пианиста и дирижёра становились в первую очередь событиями московской музыкальной жизни. Выдающуюся роль в деятельности московского Большого театра сыграли преобразования, начатые в нём Рахманиновым, который два сезона (в 1904–1906 гг.) проработал в должности главного дирижёра этого театра.

Сложнее оказывались порой отношения Рахманинова с музыкантами и слушателями Петербурга. Несмотря на упомянутое выше и общепризнанное соединение в творчестве композитора двух ветвей русской музыки (условно определяемых как «московская» и «петербургская»), он и в последующие годы воспринимался в Петербурге как представитель иной школы, как последователь и чуть ли не эпигон Чайковского. Такое отношение, породив свои мифы, было в свою очередь следствием парадоксов времени, но это уже тема другого исследования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Асафьев Б. В. «Чародейка». Опера П. И. Чайковского // Асафьев Б. В. Избранные труды. М.: Изд-во Ан СССР, 1954. Т. 2. С. 142–168.
- 2 Белинский В. Г. Петербург и Москва // Москва — Петербург: pro et contra: Диалог культур в истории национального самосознания: антология / сост., вступ. ст., коммент., библиогр. К. Г. Исупов. СПб.: Изд-во Русского христианского гуманитарного ин-та, 2000. С. 185–214.
- 3 Боборыкин П. Д. Письма о Москве // Москва — Петербург: pro et contra: Диалог культур в истории национального самосознания: антология / сост., вступ. ст., коммент., библиогр. К. Г. Исупов. СПб.: Изд-во Русского христианского гуманитарного ин-та, 2000. С. 259–285.
- 4 Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М.: Сов. композитор, 1976. 680 с.
- 5 Букиник М. Е. Воспоминания о Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. М.: Музыка, 1974. Т. 1. С. 216–226.

- 6 *Вольман Б.* Русские нотные издания XIX — начала XX века. Л.: Музыка, 1970. 216 с.
- 7 Г. П. [Прокофьев Г. П.] Концерты в Москве // Русская музыкальная газета. 1912. № 4. Стб. 105.
- 8 *Герцен А. И.* Москва и Петербург // Москва — Петербург: pro et contra: Диалог культур в истории национального самосознания: антология / сост., вступ. ст., коммент., библиогр. К. Г. Исупов. СПб.: Изд-во Русского христианского гуманитарного ин-та, 2000. С. 117–184.
- 9 *Данченкова Н. Ю.* Лирические темы П. И. Чайковского. Мелодический тип «вершина-источник» в контексте русской песенной традиции // Келдышевские чтения — 2005. К 60-летию Е. М. Левашева. Множественность научных концепций в музыкознании: сб. ст. М.: Композитор, 2009. С. 76–105.
- 10 *Друскин М. С.* К вопросу об изучении «цыганщины»: По поводу работы Б. Штейнпресса «К истории цыганского пения в России» // Советская музыка. 1934. № 12. С. 96–105.
- 11 *Зинькевич Е.* Mundus musicae. Тексты и контексты. Избранные статьи. Киев: ООО «Задруга», 2007. 616 с.
- 12 *Ипполитов-Иванов М. М.* 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М.: Гос. муз. изд-во, 1934. 160 с.
- 13 История русской музыки: в 10 т. / Рос. ин-т искусствознания; редкол.: Ю. В. Келдыш и др. М.: Музыка, 1983–2004. Т. 8: 70–80-е годы XIX века, ч. 2 / Ю. В. Келдыш и др. 1994. 532 с.; Т. 10Б: 1890–1917-е годы / Л. О. Акопян, А. В. Булычева, Р. Э. Берченко и др.; под общ. ред. Л. З. Корабельниковой. М.: Музыка, 2004. 1071 с.
- 14 *Келдыш Ю. В.* Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 432 с.
- 15 *Климовицкий А.* «Вагнерианство» позднего Чайковского: культурно-психологические аспекты // Германия, Россия, Украина — музыкальные связи: история и современность: материалы международного симпозиума / под общ. ред. проф. В. А. Гуревича. СПб., 1996. С. 106–120.
- 16 *Климовицкий А.* Вагнер Чайковского // Журнал любителей искусства, 1997. № 2–3. С. 8–19.
- 17 *Корабельникова Л. З.* С. И. Танеев в Московской консерватории: из истории русского музыкального образования. М.: Музыка, 1974. 149 с.
- 18 *Корабельникова Л. З.* У истоков московской композиторской школы // П. И. Чайковский. Забытое и новое: альманах / сост. П. Е. Вайдман, Г. И. Белонович. М.: Интерграф Сервис, 2003. Вып. 2. С. 61–66.
- 19 *Мельгунов Н. А.* Несколько слов о Москве и Петербурге // Москва — Петербург: pro et contra: Диалог культур в истории национального самосознания: антология / сост., вступ. ст., коммент., библиогр. К. Г. Исупов. СПб.: Изд-во Русского христианского гуманитарного ин-та, 2000. С. 220–231.
- 20 *Мещерякова Н.* Цыганская тема в творчестве С. Рахманинова // Искусство на рубежах веков: Материалы международной научной конференции. Ростов н/Д.: РГК, изд-во «Гефест». 1999. С. 241–244.
- 21 *Михеева М. В.* Архив С. В. Рахманинова в Петербурге как источник изучения творчества и биографии композитора. Тамбов: Изд. дом «Мичуринск», 2012. 208 с.
- 22 *Оленин А. А.* Мои воспоминания о Балакиреве // Милий Алексеевич Балакирев: воспоминания и письма. Л.: Музгиз, 1962. С. 306–366.

-
- 23 *Оссовский А. В. С. В. Рахманинов* // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. А. Апетян. 5-е изд., доп. М.: Музыка, 1988. Т. 1. С. 343–385.
 - 24 *Петухова С. А.* Чайковский и Шуман: музыкальные параллели // Наследие. XVIII–XIX века. Сборник статей, материалов, документов. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. Вып. II. С. 135–162.
 - 25 *Пресман М. Л.* Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. М.: Музыка, 1974. Т. 1. С. 146–204.
 - 26 *Р. «Хованщина» Мусоргского* (по поводу постановки на сцене Русской Частной Оперы) // Московские ведомости. 1897, 12 ноября, среда, № 312. С. 3–4.
 - 27 *Рахманова М. П.* Новое направление в духовной музыке: исторические тенденции и художественные процессы // История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 2004. Т. 10Б. С. 392–456.
 - 28 *Рахманова М. П.* Русская духовная музыка в XX веке // Русская музыка и XX век: Рус. муз. искусство в истории худож. культуры XX века / ред. М. Арановский. М.: Изд-во Гос. ин-та искусствознания, 1997. С. 371–406.
 - 29 *Русская художественная культура конца XIX – начала XX века.* М.: Наука, 1968. Кн. 3: Зрелищные искусства. Музыка: 1908–1917 / Т. М. Родина, М. Н. Строева, Т. К. Шах-Азизова и др. 1977. 511 с.
 - 30 *Сабанеев Л. Л.* Мои встречи с Рахманиновым // Музыкальная академия: Ежекварт. научн.-теорет. и критико-публицист. журн. 1993. № 2 (апрель – июнь). С. 208–211.
 - 31 *Сваны А. Дж. и Е.* Воспоминания о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. Апетян. Изд. 5-е, доп. М.: Музыка, 1988. Т. 2. С. 184–215.
 - 32 *Театр и музыка* // Московские ведомости. 1897. 1 ноября, суббота, № 301. С. 5.
 - 33 *Фролов С. В.* Рахманинов в Петербурге // С. В. Рахманинов: К 120-летию со дня рождения (1873–1943): материалы науч. конф.: сб. ст. / ред.-сост. А. И. Кандинский. М.: МГК, 1995. С. 73–83.
 - 34 *Шабшаевич Е. М.* Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной фортепианной практике. М.: Композитор, 2011. 600 с.
 - 35 *Штейнпресс Б. С.* К истории цыганского пения в России. М.: Музгиз, 1934. 63 с.
 - 36 *Щербакова Т.* Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. М.: Музыка, 1984. 176 с.

* * *

Valkova Vera Borisovna,

DSc of Arts, Professor,

FSEI HPE «Gnesin Russian Academy of Music»,

Pivovarskaya str., 30–36, 121069 Moscow, Russian Federation

E-mail: veraval@yandex.ru

RACHMANINOV AND MUSIC MOSCOW: 1880–1890-ies

Abstract: The decisive role of Moscow in the artistic fate of Rachmaninov is especially clearly seen in his early years — the period of study and first experiments, i.e., in 1880-90-ies. In this period Moscow in many ways is ahead, making it a more tangible competition to St. Petersburg. Rachmaninoff's creative individuality is formed under the direct influence of changes taking place in the musical life of Moscow. The heyday of the Moscow Conservatory defines the first success of a young musician, «new direction» in Russian sacred music emerging in Moscow finds a direct reflection in the composer's style. A wide interest in the work of composers in St. Petersburg «new Russian school», first emerged in Moscow, caused Rachmaninoff's desire to master and «assign» the achievements of this school, combining them with pure Moscow's musical traditions for the first time in the history of Russian music. Moscow special fondness for Gypsy music, and first deep interest of Moscow musicians in the music of Richard Wagner are reflected in Rachmaninoff's music. Early works by Rachmaninoff, in their turn, highlight several paradoxes inherent in the Moscow musical traditions in the second half of the nineteenth century. The main one is the paradox of the connection of the center role and the periphery of Russian musical culture. It is this paradox, creating a special internal tension, that provided a powerful breakthrough in the development of music in Moscow and the nomination of Moscow musicians (especially Rachmaninoff and Scriabin) at the central position in the culture of the Silver age.

Keywords: Moscow, Sergey Rachmaninoff, Russian musical culture, Moscow Conservatory, «a new direction» in Russian sacred music, R. Wagner, Petersburg, the «Mighty handful», Gypsy songs, the paradoxes of the Moscow musical locus.

REFERENCES

- 1 Asaf'ev B. V. «Charodeika». Opera P. I. Chaikovskogo [«The Enchantree». Opera by P. I. Tchaikovsky] // Asaf'ev B. V. *Izbrannye trudy* [Asafyev B. V. Selected works]. Moscow, Izd-vo An SSSR Publ., 1954, vol. 2, pp. 142–168.
- 2 Belinskii V. G. *Peterburg i Moskva* [St. Petersburg and Moscow]. *Moskva — Peterburg: pro et contra: Dialog kul'tur v istorii natsional'nogo samosoznaniia: antologiya* [Moskva — Petersburg: pro et contra: the dialogue of cultures in the history of national identity: the anthology], comp., vstup. st., komment., bibliogr. K. G. Isupov. St. Petersburg, Izd-vo Russkogo khristianskogo gumanitarnogo in-ta Publ., 2000, pp. 185–214.
- 3 Boborykin P. D. *Pis'ma o Moskve* [Letters about Moscow]. *Moskva — Peterburg: pro et contra: Dialog kul'tur v istorii natsional'nogo samosoznaniia: antologiya* [Moskva — Petersburg: pro et contra: the dialogue of cultures in the history of national identity:

- the anthology], comp., vstup. st., komment., bibliogr. K. G. Isupov. St. Petersburg, Izd-vo Russkogo khristianskogo gumanitarnogo in-ta Publ., 2000, pp. 259–285.
- 4 Briantseva V. N. *S. V. Rakhmaninov* [S. V. Rachmaninoff]. Moscow, Sov. kompozitor Publ., 1976. 680 p.
 - 5 Bukinik M. E. Vospominaniia o Rakhmaninove [Memories about Rachmaninoff]. *Vospominaniia o Rakhmaninove: v 2 t.* [Memories about Rachmaninoff: in 2 vol.] Moscow, Muzyka Publ., 1974, vol. 1, pp. 216–226.
 - 6 Vol'man B. *Russkie notnye izdaniia XIX – nachala XX veka* [Russian music editions of XIX – early XX century]. Leningrad, Muzyka Publ., 1970. 216 p.
 - 7 G. P. [Prokof'ev G. P.] Kontserty v Moskve [The concerts in Moscow]. *Russkaia muzykal'naia gazeta* [Russian music newspaper], 1912, no 4, col. 105.
 - 8 Gertsen A. I. Moskva i Peterburg [Moscow and Petersburg]. *Moskva — Peterburg: pro et contra: Dialog kul'tur v istorii natsional'nogo samosoznaniia: antologiya* [Moscow — Petersburg: pro et contra: the dialogue of cultures in the history of national identity: the anthology], comp., vstup. st., komment., bibliogr. K. G. Isupov. St. Petersburg, Izd-vo Russkogo khristianskogo gumanitarnogo in-ta Publ., 2000, pp. 117–184.
 - 9 Danchenkova N. Iu. Liricheskie temy P. I. Chaikovskogo. Melodicheskii tip «vershina-istochnik» v kontekste russkoi pesennoi traditsii [The lyrical themes of P. I. Tchaikovsky. Melodic type «vertex-source» in the context of Russian song tradition]. *Keldyshevskie chteniia — 2005. K 60-letiiu E. M. Levasheva. Mnozhestvennost' nauchnykh kontseptsii v muzykoznanii: sb. st.* [Kadyshevsky readings — 2005. On the 60th anniversary of E. M. Levashev. The plurality of scientific concepts in musicology: collected papers.] Moscow, Kompozitor Publ., 2009, pp. 76–105.
 - 10 Druskin M. S. K voprosu ob izuchenii «tsyganshchiny»: Po povodu raboty B. Shteinpressa «K istorii tsyganskogo peniia v Rossii» [On the study of the «Gypsy music»: about the Steinpress work «The history of Gypsy singing in Russia»]. *Sovetskaiia muzyka* [Soviet music], 1934, no 12, pp. 96–105.
 - 11 Zin'kevich E. *Mundus musicae. Teksty i konteksty. Izbrannye stat'i* [Mundus musicae. Texts and contexts. Selected papers]. Kiev, OOO «Zadruga» Publ., 2007. 616 p.
 - 12 Ippolitov-Ivanov M. M. *50 let russkoi muzyki v moikh vospominaniakh* [50 years of Russian music in my memories]. Moscow, Gos. muz. izd-vo Publ., 1934. 160 p.
 - 13 *Istoriia russkoi muzyki: v 10 t.* [The history of Russian music: in 10 vol.] / Ros. in-t iskusstvoznaniia; redkol.: Iu. V. Keldysh i dr. Moscow, Muzyka Publ., 1983–2004. Vol. 8: 70–80-e gody XIX veka, part 2 / Iu. V. Keldysh i dr. 1994. 532 s.; Vol. 10B: 1890–1917-e gody / L. O. Akopian, A. V. Bulycheva, R. E. Berchenko i dr.; ed. L. Z. Korabel'nikovoi. Moscow, Muzyka Publ., 2004. 1071 p.
 - 14 Keldysh Iu. V. *Rakhmaninov i ego vremia* [Rachmaninoff and his time]. Moscow, Muzyka Publ., 1973. 432 p.
 - 15 Klimovitskii A. «Vagnerianstvo» pozdnego Chaikovskogo: kul'turno-psikhologicheskie aspekty [«Wagnerism» of late Tchaikovsky: cultural and psychological aspects]. *Germaniia, Rossiia, Ukraina — muzykal'nye sviazi: istoriia i sovremennost': materialy mezhdunarodnogo simpoziuma* [Germany, Russia, Ukraine — musical ties: history and modernity: materials of the international symposium], ed. prof. V. A. Gurevicha. St. Petersburg, 1996, pp. 106–120.
 - 16 Klimovitskii A. Vagner Chaikovskogo [Wagner and Tchaikovsky]. *Zhurnal liubitelei iskusstva* [Journal of art lovers], 1997, no 2–3, pp. 8–19.

- 17 Korabel'nikova L. Z. *S. I. Taneev v Moskovskoi konservatorii: iz istorii russkogo muzykal'nogo obrazovaniia* [S. I. Taneev at the Moscow conservatory: from the history of Russian musical education]. Moscow, Muzyka Publ., 1974. 149 p.
- 18 Korabel'nikova L. Z. U istokov moskovskoi kompozitorskoi shkoly [At the roots of the creation of the Moscow school of composition]. *P. I. Chaikovskii. Zabytoe i novoe: al'manakh* [P. I. Tchaikovsky. Forgotten and new: an anthology], comp. P. E. Vaidman, G. I. Belonovich. Moscow, Intergraf Servis Publ., 2003, issue 2, pp. 61–66.
- 19 Mel'gunov N. A. Neskol'ko slov o Moskve i Peterburge [A few words about Moscow and Petersburg]. *Moskva — Peterburg: pro et contra: Dialog kul'tur v istorii natsional'nogo samosoznaniia: antologiya* [Moscow — Petersburg: pro et contra: the dialogue of cultures in the history of national identity: the anthology], sost., vstup. st., komment., bibliogr. K. G. Isupov. St. Petersburg, Izd-vo Russkogo khristianskogo gumanitarnogo in-ta Publ., 2000, pp. 220–231.
- 20 Meshcheriakova N. Tsyganskaia tema v tvorchestva S. Rakhmaninova [Gypsy theme in the work of S. Rachmaninoff]. *Iskusstvo na rubezhakh vekov: Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Art at the turn of the century: Materials of international scientific conference]. Rostov on Don, RGK, izd-vo «Gefest» Publ., 1999, pp. 241–244.
- 21 Mikheeva M. V. *Arkhiv S. V. Rakhmaninova v Peterburge kak istochnik izucheniia tvorchestva i biografii kompozitora* [Archives of S. V. Rachmaninov in St. Petersburg as a source for the study of creativity and the biography of the composer]. Tambov, Izd. dom «Michurinsk» Publ., 2012. 208 p.
- 22 Olenin A. A. Moi vospominaniia o Balakireve [My memories of Balakirev]. *Milii Alekseevich Balakirev: vospominaniia i pis'ma* [Mily Alexeyevich Balakirev: reminiscences and letters]. Leningrad, Muzgiz Publ., 1962, pp. 306–366.
- 23 Ossovskii A. V. S. V. Rakhmaninov [Rachmaninov]. *Vospominaniia o Rakhmaninove: v 2 t.* [Memories of Rachmaninoff: in 2 vol.], comp., ed., predisl., komment. i ukaz. Z. A. Apetian. 5-e izd., dop. Moscow, Muzyka Publ., 1988, vol. 1, pp. 343–385.
- 24 Petukhova S. A. Chaikovskii i Shuman: muzykal'nye paralleli [Tchaikovsky and Schumann: musical parallel]. *Nasledie. XVIII–XIX veka. Sbornik statei, materialov, dokumentov* [Heritage. XVIII–XIX century. Collected papers, materials, documents]. Moscow, Nauchno-izdatel'skii tsentr «Moskovskaia konservatoriia» Publ., 2013, issue II, pp. 135–162.
- 25 Presman M. L. Ugolok muzykal'noi Moskvy vos'midesiatykh godov [The corner of musical Moscow of the eightieth years]. *Vospominaniia o Rakhmaninove: v 2 t.* [Memories of Rachmaninoff: in 2 vol.] Moscow, Muzyka Publ., 1974, vol. 1, pp. 146–204.
- 26 R. «Khovanshchina» Musorgskogo (po povodu postanovki na stsene Russkoi Chastnoi Opery) [«Khovanshchina» by Mussorgsky (on the production at the stage of the Russian Private Opera)]. *Moskovskie vedomosti* [Moscow news], 1897, 12 November, Wednesday, no 312, pp. 3–4.
- 27 Rakhmanova M. P. Novoe napravlenie v dukhovnoi muzyke: istoricheskie tendentsii i khudozhestvennye protsessy [A new trend in sacred music: historical trends and artistic processes]. *Istoriia russkoi muzyki: v 10 t.* [History of Russian music: 10 vol.] Moscow, Muzyka Publ., 2004, vol. 10B, pp. 392–456.
- 28 Rakhmanova M. P. Russkaia dukhovnaia muzyka v XX veke [Russian sacred music in the XX century]. *Russkaia muzyka i XX vek: Rus. muz. iskustvo v istorii khudozh. kul'tury XX veka* [Russian music and the twentieth century: Russian musical art in

-
- the history of art XX century], ed. M. Aranovskii. Moscow, Izd-vo Gos. in-ta iskusstvoznaniia Publ., 1997, pp. 371–406.
- 29 *Russkaia khudozhestvennaia kul'tura kontsa XIX – nachala XX veka* [Russian artistic culture of the late XIX – early XX century]. Moscow, Nauka Publ., 1968. Book 3: *Zrelishchnye iskusstva* [Performing arts]. *Muzyka* [Music]: 1908–1917 / T. M. Rodina, M. N. Stroeveva, T. K. Shakh-Azizova i dr. 1977. 511 p.
 - 30 Sabaneev L. L. *Moi vstrechi s Rakhmaninovym* [My meeting with Rakhmaninoff]. *Muzykal'naia akademiia: Ezhekvert. nauchn.-teoret. i kritiko-publitsist. zhurn* [The Academy of music: a quarterly scientific-theoretical, critical and publicistic magazine], 1993, no 2 (aprel'-iiun'), pp. 208–211.
 - 31 Svany A. Dzh. i E. Vospominaniia o S. V. Rakhmaninove [Memories of S. V. Rakhmaninoff]. *Vospominaniia o Rakhmaninove: v 2 t.* [Memories of Rachmaninoff: in 2 vol.], comp., ed., predisl, komment. i ukaz. Z. Apetian. Izd. 5-e, dop. Moscow, Muzyka Publ., 1988, vol. 2, pp. 184–215.
 - 32 *Teatr i muzyka* [Theatre and music]. *Moskovskie vedomosti* [Moscow news], 1897, 1 November, Saturday, no 301, p. 5.
 - 33 Frolov S. V. *Rakhmaninov v Peterburge* [Rachmaninoff in Petersburg]. *S. V. Rakhmaninov: K 120-letiiu so dnia rozhdeniia (1873–1943): materialy nauch. konf.: sb. st.* [S. V. Rachmaninoff: On the 120 anniversary since the birth (1873–1943): proceedings of scientific conference: collected papers], ed.-comp. A. I. Kandinskii. Moscow, MGK Publ., 1995, pp. 73–83.
 - 34 Shabshaevich E. M. *Muzykal'naia zhizn' Moskvy XIX stoletii i ee otrazhenie v kontsertnoi fortepiannoi praktike* [The musical life of Moscow of the XIX century and its reflection in concert piano practice]. Moscow, Kompozitor Publ., 2011. 600 p.
 - 35 Shteinpress B. S. *K istorii tsyganskogo peniia v Rossii* [The history of the gypsy singing in Russia]. Moscow, Muzgiz Publ., 1934. 63 p.
 - 36 Shcherbakova T. *Tsyganskoe muzykal'noe ispolnitel'stvo i tvorchestvo v Rossii* [Gypsy musical performance and creativity in Russia]. Moscow, Muzyka Publ., 1984. 176 p.