

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX–XXI СТОЛЕТИЙ ASPECTS OF MUSICAL CULTURE OF THE TWENTIETH–TWENTY-FIRST CENTURIES



УДК 78.071.1

DOI: 10.52469/20764766_2024_04_126

К. А. ЖАБИНСКИЙ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

«ЛЕТОПИСЬ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА С. В. РАХМАНИНОВА» В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ПРОБЛЕМ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ БИОГРАФИКИ

Статья посвящена актуальным проблемам современной музыкально-биографической литературы (в частности, научной) как одной из приоритетных составляющих отечественного музыкознания. Отмечается, что магистральные тенденции социокультурного развития, наблюдаемые в «перестроечной» и постсоветской России, предопределяют видимый рост общественного интереса к повествованиям о жизни и творчестве выдающихся музыкантов, прежде всего – композиторов. Этим обуславливаются, в частности, ощутимое сближение научной и «популярной» сфер музыкальной биографики, ее «беллетризация» и «концептуализация», усиление политической «ангажированности» в биографических публикациях новейшей эпохи (1990–2020-е годы). В свою очередь, отсюда закономерно произрастают особая роль и значение методологического фундамента вновь создаваемой научной биографии, необходимость последовательного соотнесения индивидуального замысла последней с универсальными положениями современной исторической науки. Особого внимания заслуживают реализуемые в настоящее время крупномасштабные исследовательские проекты – документированные описания (летописи) жизни и творчества крупнейших отечественных музыкантов. Автор статьи обращается к аналогичной «Летописи», посвященной С. В. Рахманинову, выявляя глубинную логику сопряженности традиционных научных принципов и дискуссионных «инноваций» в различных аспектах биографического повествования – от первоначальных установок, связанных с отбором и позиционированием привлекаемых источников, до композиционного распределения соответствующего материала. При этом акцентируется необходимость последовательного использования актуальной информации, предоставляемой гуманитарными науками, как значимого фактора вновь создаваемой «Летописи» – от закономерно обновляющихся подходов к транслитерации иноязычных фамилий до материалов современных архивных разысканий. Обозначается специфическая функция постраничных комментариев и справочного аппарата как важных информационных элементов указанного жанра музыкальной биографики.

Ключевые слова: современная биографическая литература, музыкальная биография, жанр летописи, С. Рахманинов, композиторские архивы.

Для цитирования: Жабинский К. А. «Летопись жизни и творчества С. В. Рахманинова» в контексте современных проблем отечественной музыкальной биографики // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 4. С. 126–136.

DOI: 10.52469/20764766_2024_04_126

K. ZHABINSKY

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

**“CHRONICLE OF S. RACHMANINOV’S LIFE AND WORK”
IN CONTEXT OF MODERN PROBLEMS
OF THE RUSSIAN MUSICAL BIOGRAPHICAL LITERATURE**

The article is devoted to the actual problems of modern musical and biographical literature (in particular, research) as one of the priority components of Russian musicology. It is noted that the main trends of socio-cultural development observed in the “Perestroika” and post-Soviet Russia predetermine a visible increase in public interest in stories about the life and work of outstanding musicians, primarily composers. This determines, in particular, a noticeable convergence of the research and “popular” spheres of musical biography, its “fictionalization” and “conceptualization”, increased political “engagement” in biographical publications of the modern era (1990–2020s). In turn, this naturally gives rise to a special role and significance of the methodological foundation of the newly created research biography, the need for a consistent correlation of the individual concept of the latter with the universal provisions of modern historical science. Special attention should be paid to the currently implemented large-scale research projects – documented descriptions (chronicles) of the life and work of the greatest Russian musicians. The author of the article turns to a similar “Chronicle” devoted to S. Rachmaninov, revealing the deep logic of the conjugation of traditional research principles and controversial “innovations” in various aspects of biographical narration – from the initial guidelines related to the selection and positioning of the sources involved, to the compositional distribution of the relevant material. At the same time, the need for consistent use of relevant information provided by the humanities is emphasized as a significant factor in the newly made “Chronicle” – from the regularly updated approaches to the transliteration of foreign-language surnames to the materials of modern archival research. The specific function of page-by-page comments and reference apparatus as important information elements of the specified genre of musical biography is designated.

Keywords: modern biographical literature, musical biography, chronicle genre, S. Rachmaninov, composers’ archives.

For citation: Zhabinsky K. “Chronicle of S. Rachmaninov’s life and work” in context of modern problems of the Russian musical biographical literature. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 4. Pp. 126–136.

DOI: 10.52469/20764766_2024_04_126



Предваряя дальнейшее рассмотрение заявленной проблематики, следует обратиться ко второму, дополненному изданию книги «Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII – начала XX века», написанной авторитетным отечественным специалистом И. Петровской и хорошо известной нашим музыковедам. Второе издание, о котором идет речь, вышло из печати в 1989 году, и к числу наиболее существенных дополнений принадлежала небольшая «вспомогательная глава» (выражение автора) под названием «К вопросу о биографике», открывающаяся примечательной фразой: «Термин *биографика*, появившийся в 1920-х годах, бытует вновь как определение особой научной дисциплины» [1, с. 269]. Иными словами, на протяжении многих лет необходимость в «особой научной дисциплине» такого рода не ощущалась, и вновь создаваемые биографии деятелей музыкальной культуры должны были ориенти-

роваться на общепринятую совокупность универсальных принципов и норм исторического повествования. Однако рубеж 1980–1990-х годов (так называемая «перестроечная эпоха») ознаменовался не только отменой цензурных ограничений советского периода, но и «либерализацией» научно-издательской деятельности в целом. Отмена процедуры обязательного рецензирования как профессиональной экспертной оценки изданий, претендующих на статус видимой «научности», повлекла за собой и положительные, и негативные последствия. В частности, обнаружился значительный интерес к музыкально-биографическому жанру со стороны представителей «смежных» дисциплин – литературоведов, музейных работников, искусствоведов, историков «общего» профиля и т. д., а также любителей музыки, связанных с теорией и практикой научной деятельности лишь весьма опосредованно. По-видимому, ощущалась необходимость

привлечь внимание отечественных музыкантов к сущностным основам биографического жанра, что и было предпринято И. Петровской.

Показательным образом ее инициатива предвосхитила дальнейшее развитие отечественного исторического музыкознания, которое на протяжении всего постсоветского периода характеризовалось (и характеризуется ныне) «опережающей» динамикой биографических жанров. Это обширные научные монографии, летописи, популярные жизнеописания, собрания биографических очерков, словарно-энциклопедические заметки и т. д. Наряду с этим, множилось (и множится) количество обзорных библиографических очерков, посвященных более-менее подробному комментированному «пересказу» упомянутых публикаций.

Гораздо менее активно и плодотворно разрабатываются вопросы методологии музыкально-биографического повествования – от сугубо практических (особенности «диалога» с привлекаемыми источниками) до обобщающих (биографика – неотъемлемая составная часть новейшей истории духовной культуры и социальной истории). К сожалению, в указанной области получил распространение сугубо эмпирический подход, усугубляемый заведомо субъективными представлениями о целях и задачах конкретного биографического жанра, попытками его искусственного «отграничения» от магистральных принципов современного исторического исследования. Методологические трудности, переживаемые в наши дни отечественной музыкальной биографикой, обуславливаются также гипертрофированным «концептуализмом» как предзаданным «фактором повествования», ложно трактуемым единством исторического и духовно-творческого аспектов «жизнеописания художника» либо намеренной их «мифологизацией» (сообразно «исконной природе музыки»), и т. д. Весьма распространены откровенно «ангажированные» публикации, обусловленные вполне конкретными идеологическими задачами: история музыки, вслед за общей историей, предстает в подобных случаях «политикой, опрокинутой в прошлое» (афоризм, принадлежащий советскому историку М. Покровскому). Обозначенный комплекс проблем с достаточной полнотой может быть «проиллюстрирован» конкретными примерами из биографических публикаций 2000–2020-х годов, посвященных Сергею Рахманинову. Соответствующий выбор представляется вполне естественным, учитывая огромную популярность рахманиновского творчества, фактическую сопряженность биографии этого великого художника с двумя культурными «ареалами» – Российской империей (в известной

степени также с ее правопреемником – Советским Союзом) и широко трактуемым Западом (страны Европы и США), обусловленную этим труднодоступность значительной части личного архива Рахманинова... Как справедливо заметил по данному поводу современный отечественный исследователь, особое положение Рахманинова в социокультурной диспозиции первой половины XX столетия «...открывает широкие возможности теоретизирования (уместно прибавить – “и спекулирования”. – К. Ж.) на тему музыкально-политического» [2, с. 265].

Действительно, широчайший диапазон характеристик Рахманинова в биографической и мемуарной литературе – начиная с «отъявленного монархиста» (выражение американского музыковеда и композитора Н. Слонимского [3, с. 340]) и непримиримого врага Советской власти до глубоко законспирированного «союзника Сталина» («Неизвестные союзники Сталина» – так называется книга российского историографа-беллетриста А. Чичкина, в которой Рахманинову отведено почетное место, – см.: [4]) – с трудом поддается осмыслению. Невольно вспоминается комментарий И. Петровской о специфическом подходе, распространенном в биографике и «...базирующемся прежде всего на разнообразных аналогиях с индивидуальными, собственными переживаниями и представлениями (автора. – К. Ж.) <...> в отрыве от особенностей былого времени» [1, с. 270]. Стремление как-то мотивировать указанные представления зачастую оборачивается, к сожалению, не только искренними заблуждениями, но и откровенными подтасовками документальных свидетельств и исторических фактов. Наглядным тому примером служит, в частности, упоминавшаяся книга профессионального историка (!) А. Чичкина, изобилующая тенденциозными толкованиями подлинных рахманиновских высказываний и цитат из мемуаристики, их «парафразами» и т. д. Есть, впрочем, и примеры диаметрально противоположного свойства. Один из них рассматривается И. Ханнановым, который сопоставляет несколько версий публикации рахманиновского письма, датируемого январем 1918 года (начало «зарубежного» периода биографии Рахманинова). «Советская версия», представленная в трехтомном «Литературном наследии» композитора, была позднее, скажем так, «уличена во лжи» американским исследователем Д. Каннатой. Он обнаружил купюры в тексте письма, сделанные публикатором З. Апетян по цензурно-идеологическим соображениям (Рахманинов нелестно отзывался о революционных событиях, вынудивших его покинуть Россию). При этом, однако, сам Д. Канната не стал публиковать полный

текст этого письма, также прибегнув к аналогичному купированию (здесь критика адресовалась уже странам Запада). В результате получили широкое распространение (и были заимствованы позднейшими исследователями) два толкования рахманиновской цитаты, равным образом искажающие позицию автора письма: для З. Апетян представлялось важным подчеркнуть неудовлетворенность Рахманинова его положением «в благословенной Европе», для Д. Каннаты – неприятие «советского режима» [2, с. 252–254].

Другой пример такого же рода – исследовательские версии, связанные с уничтожением рахманиновской усадьбы в Ивановке. Одна из них – о разрушении усадьбы, осуществленном участниками антоновского мятежа, – была обнаружена той же З. Апетян в конце 1980-х годов как «антитеза» беллетристическим домыслам писателя Ю. Нагибина (последний обвинил в этом «культурном вандализме» тамбовских крестьян, поощряемых Советской властью) [5, с. 77]. Вторую представил профессиональной общественности недавно выпущенный альбом-путеводитель «Музей-заповедник С. В. Рахманинова “Ивановка”» (автор-составитель А. Ермаков): «В 1918 году Наркомат имущества принимает решение взять Ивановку под охрану. Соответствующее распоряжение на этот счет было дано Тамбовскому губисполкому, однако оно не было выполнено. И в период с 1918 по 1927 годы основные постройки в Ивановке были уничтожены» [6, с. 20]. Внешняя «объективность» (даже «научообразность») данной информации, представленной специалистами Музея-усадьбы и декларирующей «косвенную вину» Советской власти (не «руководили» уничтожением, как у Нагибина, однако и не препятствовали этому), оказывается мнимой по двум причинам. Во-первых, игнорируется личное свидетельство Рахманинова о «разорении» его усадьбы, датированное *началом января 1918 года* (письмо, о котором шла речь выше¹). Естественно, это «разорение» происходило задолго до появления пресловутого «распоряжения Наркомата имущества» и даже до установления Советской власти как таковой (по утверждению родственников композитора, грабежами и погромами еще в «эпоху Временного правительства» занимались местные крестьяне, подстрекаемые эсеровскими агитаторами). Во-вторых, умалчивается о таком немаловажном событии, как Гражданская война, продолжавшаяся для Тамбовского края более пяти лет – с начала 1918 до конца 1922 года (разгром антоновского мятежа). Каким образом Тамбовский губисполком мог исполнить «распоряжение Наркомата», не будучи в состоянии даже гарантировать сохранения на «подведомственной

территории» ранее установленного советского режима (Тамбовщина довольно долго пребывала под управлением различных политических группировок, связанных с «белым движением»), остается загадкой. Еще более странно, что эта загадка ускользнула от внимания специалистов, на протяжении многих лет (так сказать, по долгу службы) изучавших историю данного региона в XX веке – хотя бы в соотнесении с перипетиями жизненного пути Рахманинова.

Подобные примеры, безусловно, в равной степени относятся к области индивидуальных «аббераций» и свидетельствуют о серьезных проблемах биографического рахманиноведения в целом. Наглядным подтверждением сказанному является новейшая «Летопись жизни и творчества Рахманинова», 1 и 2 тома которой недавно увидели свет (2017–2022). Помимо обобщающего характера указанного труда в «персональном» аспекте, необходимо учитывать традиционный статус летописи как своеобразной «вершины» традиционной иерархии научно-биографических жанров. Именно летопись аккумулирует важнейшие методологические проблемы современного исторического музыкознания в указанной сфере. Вот почему некоторые дискуссионные «инновации», предложенные в «Летописи», требуют более основательного многоаспектного рассмотрения.

В целом, появление упомянутого издания, охватывающего ныне весь дооктябрьский период жизни Рахманинова, может быть оценено как важное событие в российской музыкальной биографии. Прежде всего, несомненным достоинством следует признать ориентацию на предшествующие достижения отечественной музыкально-исторической науки, сконцентрированные в аналогичных «Летописях» советской и постсоветской эпох. На страницах фундаментальных «хронографов» 1940–2010-х годов запечатлелись многообразные события жизненного и творческого пути П. Чайковского, М. Мусоргского, М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, Ф. Шалляпина, А. Скрябина, В. Сафонова, Д. Шостаковича... Рахманиновская «Летопись» в целом характеризуется стремлением к продолжению и развитию данной традиции. Показательна и самокритичная оценка вновь опубликованных томов, изложенная во вступительной статье к публикации: здесь констатируется необходимость позднейшего «заполнения» имеющихся «пробелов и лакун» в запланированных «приложениях к следующим изданиям Летописи» [7, с. 15]. Это стремление, разумеется, можно лишь приветствовать, и не только в плане «заполнения пробелов»: речь идет о весьма желательном исправлении допущенных ошибок и неточностей,

включая определенную корректировку самой вышеназванной статьи.

Во-первых, здесь не оговорены причины «авторизации» данной «Летописи...». Для отечественной музыкальной биографики названный подход не свойственен, за исключением «хронографов», опубликованных А. Орловой («Труды и дни М. П. Мусоргского», «Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова») и О. Ламм («Страницы творческой биографии Мясковского»). В указанных случаях «авторизация» может быть логически обоснована. К примеру, издание, посвященное Мясковскому, официально вообще не именуется «летописью». При этом в заметке от издательства «Советский композитор» особо подчеркивается, что названную публикацию «...нельзя назвать летописью в строго научном смысле этого слова...», поскольку «...в книге отсутствуют критические отклики на исполнения произведений Мясковского, опущены многие фактические данные...» его профессиональной деятельности и т. д.; «небеспристрастность придает особый характер данному труду...», объединяющему «элементы монографии, летописи» и некоторых других жанров (курсив здесь и далее мой. – К. Ж.) [8, с. 3, 4]. Что же касается публикаций А. Орловой, то в них доминирующая роль такой «небеспристрастности» предопределяется отсутствием единого концептуального подхода. Так, в «Трудах и днях...» доминировало стремление «...дать исчерпывающий материал самого Мусоргского, но не о нем – тут уж приходилось соблюдать выборочность» [9, с. 3–4]. Относительно «Страниц жизни Римского-Корсакова» было заявлено, что «необъятность... сохранившегося материала» и ограниченность издательского «листажа» предопределяют еще большее ограничение диапазона привлекаемых материалов: «многие разделы деятельности композитора едва лишь затронуты», и т. д. [Там же, с. 5]. Впрочем, это отнюдь не воспрепятствовало публикации развернутых вступительных очерков, призванных осветить не только специфические особенности указанных «летописных» опусов, но и, по выражению А. Орловой, «жизнь, труд, облик» данного композитора в целом – естественно, с определенной авторской позиции. Примечательно также, что цитатам, фигурирующим в основном тексте, неоднократно сопутствовали их пересказы – вероятно, в целях большей «концентрированности» изложения, равно как и последовательного «раскрытия материала» [Там же, с. 4]. Кстати, в «Летописи жизни и творчества М. И. Глинки» (издания 1952 и 1978 годов), благодаря отсутствию указанных «вольностей», А. Орлова именовалась не автором (как в «Мусоргском») и не одним из авторов-

составителей (как в «Римском-Корсакове»), но именно *составителем*.

Знакомство же с «Концепцией» рахманиновской «Летописи» не позволяет обнаружить сколько-нибудь существенных «новшеств», позволяющих рассматривать это издание как принципиально «авторское». Здесь изначально подчеркивается стремление «по возможности вернуть историческим документам их “живой голос”», иными словами, предельно увеличить объем буквально воспроизводимых цитат, «нигде не заменяемых пересказом» [7, с. 14]. Объем сопутствующих комментариев при этом минимизируется, значительная их часть, по сути, оказывается вторичной (цитаты из более ранних комментированных публикаций либо исследований). Данный подход вполне соответствует традиционному академическому «составительству», не подразумевая какой-либо ярко выраженной «авторской» инициативы.

Разумеется, в «Концепции» есть и специфические «оригинальные» моменты, однако знакомство с ними зачастую вызывает недоумение. Так, «без сличения с архивными материалами используются в Летописи письма и воспоминания, представленные в изданиях, которые были подготовлены З. А. Апетян (“Воспоминания о Рахманинове” и “Литературное наследие”). Сегодня очевидны изменения в отношении к источникам, очевидна также и необходимость нового обращения к ним» [7, с. 14]. По сути, однако, это «новое обращение к источникам» подразумевает намеренное отождествление с ними комментированных публикаций как минимум полувековой давности (или даже более раннего времени). Но любая из этих публикаций (за исключением разве что факсимиле) заведомо есть интерпретаторский акт, и объявлять его «не требующим проверки» едва ли уместно. Известно, что сама З. Апетян отнюдь не была «первопроходцем» в области издания литературного наследия Рахманинова и воспоминаний о нем. В частности, к середине 1950-х годов, когда «Музгиз» выпустил в свет первое (тогда еще однотомное) издание рахманиновских «Писем», уже были известны соответствующие (причем весьма квалифицированные) эпистолярные публикации, осуществленные Е. Бортниковой (переписка с М. Слоновым, А. Затаевичем, Н. Морозовым и др.). Однако заимствовать их «без сличения с архивными материалами» З. Апетян сочла невозможным, – и в процессе этого «сличения» внесла в уже публиковавшиеся тексты ряд коррекций, включая отдельные изменения, которые сейчас представляются безусловно ошибочными.

Выявлением указанных расхождений данная проблема не исчерпывается. Современным

специалистам хорошо известно, что в подготовленных З. Апетян «рахманиновских» изданиях обнаруживаются и различные купюры (в том числе обусловленные цензурными требованиями), и спорные толкования, и явные неточности, требующие если не прямого исправления, то, по крайней мере, соответствующего комментирования, однако в «Концепции» об этом не говорится ни слова. Более того, ряд неточностей, которые фигурируют в публикациях З. Апетян, уже перекочевал в «Летопись», своеобразно иллюстрируя цитированный выше тезис о необходимости «нового обращения к источникам».

Дидактически наглядный пример – цитата из письма М. Метерлинка (декабрь 1908 года), адресованного К. Станиславскому; она приводится в одном из примечаний к соответствующему разделу 2 тома «Летописи» [10, с. 198]. В письме охарактеризована ситуация с предоставлением Рахманинову необходимых юридических прав для предполагаемой постановки оперы «Монна Ванна» в Германии и России. Метерлинк сообщает, что юридически обязывающие контракты уже были им подписаны с издателем «Хёгель» и композитором «Фюрье», поэтому до истечения сроков указанных договоров Рахманинову придется довольствоваться только постановками на территории Российской империи. В публикации З. Апетян из «Литературного наследия» русский перевод указанного письма, цитируемый в «Летописи», также приводится в комментариях к 1 тому [11, с. 628]. При этом загадочные фамилии «Хёгель» и «Фюрье», не знакомые современным специалистам, даны в транслитерации переводчика В. Левашовой – научного сотрудника Музея МХАТа. Перевод был выполнен еще в 1950-х годах, после чего не корректировался, хотя на протяжении ближайших двух десятилетий утвердились новые, современные нормы транслитерации. Фамилия «Хёгель» затем была включена в именной указатель «Литературного наследия» (т. 3), опять-таки без принятой ныне транслитерации; при этом сообщалось, что данный персонаж является «главой французской музыкально-издательской фирмы» [12, с. 539].

Относительно же «Фюрье» З. Апетян ничего не сообщила, эта фамилия в указателе отсутствует. Разумеется, было бы желательно бы учесть фактические данные, содержащиеся в отечественных словарях [13, с. 217] или монографии о Рахманинове, принадлежащей В. Брянцева [14, с. 380–381], поскольку 1 и 3 тома «Литературного наследия» были опубликованы соответственно двумя и четырьмя годами позже. Оба упомянутых издания содержат правильное современное написание пресловутого «Фюрье» – это доволь-

но известный и почитаемый во Франции композитор Анри Феврие (1875–1957)², отец пианиста Ж. Феврие. Однако соответствующими данными З. Апетян не воспользовалась. Вероятно, при подготовке «Литературного наследия» к печати не были организованы также консультации с профессиональными филологами – специалистами по транслитерации иноязычных персоналий (о чем свидетельствуют некоторые другие «своеобразные» толкования имен собственных, принятые в «Литературном наследии»).

Сегодня, благодаря сохранившемуся оригинальному тексту Метерлинка, в течение 2–3 минут представляется возможным установить («на уровне Интернета»), что под «Хёгелем» подразумевается Анри Эжелъ, возглавлявший одно из ведущих музыкальных издательств Франции последней трети XIX и XX веков. Именно в этом издательстве публиковались, например, Э. Лало, Ж. Массне, Г. Форэ, а в дальнейшем – композиторы «Шестерки» (Д. Мийо, Ж. Орик, Ф. Пуленк), Ж. Ибер и др. В 1900–1910-х годах А. Эжелъ уделял особое внимание публикациям оперных клавиристов (и классической, и современной эпох), чем обуславливались приоритетные позиции данного издательства в сфере музыкального театра. Почему в цитированном фрагменте из письма Метерлинка при воспроизведении в «Летописи» не были сделаны уточнения (хотя бы в скобках после упоминаемых фамилий), объяснить весьма затруднительно³.

Естественно предположить, что рассматриваемый пример связан с малозначительным фактом, едва ли заслуживающим столь пространных описаний. Между тем, проблема транслитерации в данном случае фактически является «отправным моментом» для обобщений едва ли не концептуального характера. Так, в монографии Ю. Келдыша, посвященной Рахманинову, утверждается, что завершению оперы «Монна Ванна» безусловно воспрепятствовал... Метерлинк, который подписал «...издательский договор, предоставлявший *право сочинения опер по его пьесам лишь малозначительному композитору Фюрье* (sic! – К. Ж.). Отсутствие перспективы на исполнение своей оперы, если бы она была написана, в какой-то из зарубежных стран должно было расхолодить Рахманинова» [15, с. 288]. Данный тезис, порожденный элементарным недоразумением (или, скорее, недомыслием) и сопровождаемый отсылкой к собранию рахманиновских «Писем», получил довольно большое распространение в литературе о Рахманинове последующих десятилетий (особенно в так называемых «популярных» изданиях).

Другой пример связан с привлекаемыми «замечками и статьями» из отечественной

периодической печати соответствующей эпохи. Высокий уровень информативности подобных материалов не вызывает сомнения – как, впрочем, и столь же значительный удельный вес недостоверных сообщений или откровенных фальсификаций. Существуют ли определенные критерии отбора подобных «заметок и статей» для включения в «Летопись»? Рассматриваемая «Концепция» не сообщает об этом, хотя подобные критерии существуют и с давних пор используются, например, в диссертационных и монографических исследованиях. Впрочем, общая констатация «вероятного» обнаружения тех или иных «ошибок, неточностей, темных мест» в подобных источниках», равно как их «противоречия» другим «историческим документам», завершается столь же общим предварительным указанием: «В таких случаях составитель дает в подстрочных комментариях *специальный научный анализ приводимых исторических документов, сопоставляя степень достоверности упомянутых в них фактов*» [7, с. 15].

Каким же образом осуществляется этот «специальный научный анализ»? В 1 томе «Летописи...» известный фрагмент из воспоминаний Л. Ростовцовой⁴ об увлечении молодого Рахманинова цыганским пением снабжен комментарием в сноске: «Если сведения об использовании *таборного напева* из репертуара Н. Александровой в Цыганском каприччио *соответствуют действительности*, то сам по себе этот факт – свидетельство *более ранних встреч с певицей*, так как Каприччио было сочинено *летом 1894 года*, то есть раньше описываемого Л. Д. Ростовцовой периода зимы 1894/1895 г.» [7, с. 161]. Этот лаконичный комментарий по-своему уникален, так как в трех строках «специального научного анализа» обнаруживается *три* ошибки. Прежде всего, «Каприччио» *не было сочинено летом 1894 года*. Рахманинов откровенно признавался в этом, о чем свидетельствует его письмо к М. Слонову от 3 сентября, цитируемое в «Летописи...» буквально на соседней странице: «К стыду своему, сознаюсь, что *еще не начинал* его писать. Да и не нужно было». Здесь же сказано: «С завтрашнего дня *начинаю писать* (я думаю [! – К. Ж.] *начать писать*)» [7, с. 159]. Учитывая это признание (а также вспомнив, что первые сообщения типа «Я пишу “Каприччио”» появились в рахманиновских письмах еще летом 1892-го), можно утверждать наверняка лишь одно: «Каприччио» *было завершено* (включая оркестровку) к поздней осени 1895 года, поскольку именно в указанный период композитору приходилось вычитывать оркестровые голоса для намеченного премьерного исполнения в ноябре. До тех пор ничто не препятствовало Рахманинову продолжать рабо-

ту над этим сочинением, как и Л. Ростовцовой – наблюдать за этим, а Н. Александровой – «прекрасно исполнять» для него таборные песни. При этом подразумеваются именно «*песни*» в множественном числе, поскольку в «Каприччио...» были *использованы два* «таборных напева» – «Малырка» и «Цыганская венгерка», о чем мемуарист вправе не знать, а исследователь – едва ли. Наконец, высказав сомнение в достоверности указанного источника, имело бы смысл, не ограничиваясь довольно шаткими аргументами из области хронологии, обозначить вероятную альтернативу: Рахманинов-де мог воспользоваться определенными материалами, обратиться к такому-то исполнителю и др. Между тем подобные имена цыганских певцов не известны, заимствование же «таборных напевов» из какого-либо распространенного «цыганского» сборника тех лет едва ли вероятно, поскольку в оркестровой партитуре «Каприччио...» явственно слышны отзвуки живой исполнительской традиции (интонационное варьирование сольной партии и гитарного сопровождения), которая в подобных сборниках (где преобладал фортепианный аккомпанемент), как правило, не фиксировалась.

Применительно к информации, заимствованной из *периодической печати*, «специальный научный анализ» порой оказывается еще более интересным. Во 2 томе «Летописи...» раздел, связанный с 1914 годом, содержит некое анонимное сообщение из хроники «Русской музыкальной газеты» от 7–14 сентября. Здесь говорится о «новых произведениях русских композиторов, вызванных европейской войной: С. Рахманинов пишет большую симфоническую картину “Великая война”; Ц. Кюи – торжественную кантату “С нами Бог”; А. Скрябин – симфонию “Воскрешение славян”; М. Ипполитов-Иванов закончил “Военную рапсодию”; А. Юрасовский – одноактную оперу “Vae victis” на либретто Н. Черешнева». Данное сообщение комментируется в «Летописи...» с предельной лаконичностью: «Подтверждения этому газетному сообщению *не найдено*» [10, с. 385].

Уместно предположить, что и в данном случае предполагаемый «специальный научный анализ» в принципе должен подразумевать нечто большее. В частности, крайне желательно было бы представить квалифицированное разъяснение о достоверности или хотя бы вероятности подобного рода информации, напоминающей «скверный анекдот», если воспользоваться известной формулой Ф. Достоевского. Тем более удивительно, что краткое резюме относительно «Сочинений 1914 года», завершающее указанный раздел, включает в себя указание: «“Великая война”. Симфоническая картина. Сентябрь 1914

года. *Замысел не осуществлен*» [10, с. 392]. Иными словами, газетный «анекдот» (или «утка», или, как модно сейчас выражаться, «фейк» – перечень характеристик может быть продолжен) оказывается достоянием современного научного дискурса, причем, увы, не в качестве материала для публикации «Музыкальные критики шутят»⁵.

К сожалению, перечень ближайших последствий этого «анекдота» включает в себя и другую ошибку. Увлечение «фиктивным» опусом «Великая война» поневоле оборачивается тем, что в перечне рахманиновских сочинений 1914 года, включенном в «Летопись», отсутствуют *реально созданные* произведения – «Из Евангелия от Иоанна» (романс, или, по определению В. Брянцевой, «вокальная миниатюра-сентенция» [14, с. 453]), а также фортепианная пьеса «Сирень» – транскрипция одноименного романса⁶. Более того, в следующем разделе (1915 год) отсутствует и упоминание благотворительного издания – альбома «Клич: Сборник на помощь жертвам войны», где были представлены как публикация названного романса, так и факсимиле Рахманинова.

Вообще стремление к обособленной фиксации рахманиновских произведений по итогам каждого года в принципе выглядит явно дискуссионным. Помимо вышеперечисленных моментов, неясны критерии подобного «распределения», особенно в тех случаях, когда приходится учитывать различные версии одного и того же опуса. У Рахманинова, помимо общеизвестных авторских *редакций* некоторых сочинений (к примеру, Первого и Четвертого концертов, Второй сонаты, фортепианной «Мелодии», транскрипции «Менуэта» из «Арлезианки» Ж. Бизе и т. д.), встречаются «*варианты*», сопряженные с частичной доработкой определенного текста («Весна», «Колокола», «Вокализ», Первая соната и др.). Каким образом следует их учитывать и датировать? Исходя из этого, анонсируемая в «Летописи...» ориентация на структурное оформление («год за годом») одного из недавних отечественных «хронографов» творчества И. Стравинского представляется весьма опрометчивой. Трудно представить себе композиторов, более далеких друг от друга, чем Рахманинов и Стравинский, начиная с общего характера творческого процесса и заканчивая нынешним состоянием рукописного архива, эпистолярного наследия и т. д.

Далее, какого рода специальная информация является необходимой и достаточной при описании конкретного сочинения? Характерный пример – сообщение о незавершенной опере «Монна Ванна», представленное в резюме «Сочинения 1907 года». Здесь можно прочесть следующее: «Либретто Мих. Слонова по пьесе

М. Метерлинка. Не завершена. Окончено только первое действие», указаны датировка, местонахождение автографа (Библиотека Конгресса США), соответствующие шифры [10, с. 178]. Разумеется, возможность непосредственно изучить автограф, обратившись в Библиотеку Конгресса, вдохновляет читателя. Однако и в данном случае комментарий не свободен от видимых неточностей. Желательно указать общее количество действий, намеченное Рахманиновым (их предполагалось *три*), повторно указать авторов перевода (в 1907 году русских версий «Монны Ванны» также существовало минимум *три*) и отметить, что и первое действие фактически «не окончено» автором, поскольку рукопись, о которой идет речь, – не партитура, а *клавир с элементами дирекциона*. Для чего нужны подобные уточнения? Проблема заключается в следующем: опера «Монна Ванна» в 1990–2010-х годах предстала в роли одного из наиболее активно *исполняемых* музыкально-сценических опусов Рахманинова. К настоящему времени существуют *три* самостоятельных оркестровых редакции первого акта (И. Букетов, М. Фуксман, Г. Белов) и опыт своеобразного «досочинения» оперы, осуществленный тем же Г. Беловым (в *двух* актах вместо рахманиновских *трех*). Эти версии известны в аудио- и видеозаписях, периодически используются в концертных или музыкально-сценических проектах, однако не всегда комментируются должным образом. Порой от профессиональных музыковедов или исполнителей (не говоря уже о любителях) можно услышать рассуждения по поводу «оконченного первого действия» оперы или «совместного творения» – оперы «Монна Ванна» как детища «Метерлинка – Рахманинова – Белова» [17, с. 37], чего, разумеется, хотелось бы избежать.

Впрочем, не только оформление подобных разделов, но и справочный аппарат в целом требуют существенной доработки. Например, если принято некое (достаточно спорное) решение вообще не учитывать текст многочисленных примечаний, составляя именной указатель, об этом желательно предупредить читателей заранее (тем более что *библиографические списки*, невзирая на существующие правила, в указатель достаточно скрупулезно внесены, – с подобной «инновацией» в научной литературе читатель, быть может, вообще до сих пор не встречался).

Далее, читатели рахманиновской «Летописи...» не должны теряться в догадках, чем отличаются друг от друга скрипач П. Сарасате от его «двойника» Сарасатэ, пианист и дирижер Михаил Бихнер от «визави» М. Бихтера, издатель А. Левенсон от «скоропечатника Левинсона», реально существующий музыковед М. Пряшников от ее «фантома» Прянишниковой и т. д.

Профессиональной аудитории едва ли интересны своеобразные ребусы, задаваемые указателем: если Шопен – Фридерик, то почему «Франсуа» (поистине смесь французского с «желязовольским»)? Если замечательный пианист и педагог, профессор Московской консерватории В. Нечаев прославился в первую очередь как музыкант-исполнитель (правда, изредка сочинявший музыку), почему его следует именовать исключительно «композитором» [10, с. 571]? Если И. Б. Крамер – британский композитор немецкого происхождения, почему в этом же происхождении «отказано» американскому дирижеру В. Дамрошу? Если великий итальянский поэт, создатель «Божественной комедии», известен миру как Данте, почему его следует разыскивать в указателе на букву «А» (Алигьери), и где в таком случае может очутиться, скажем, Тициан – в районе буквы «В» (Вечеллио)? Почему Елена Саксен-Альтенбургская отнесена к букве «С», если речь идет об именовании определенной династии, а не фамилии? (Возможная «отсылка» к предшествующим изданиям о Рахманинове, допускавшим аналогичную «небрежность», едва ли убеждает нынешнего читателя.)

Далее, в чем заключен глубинный смысл различий, содержащихся в характеристиках П. Чеснокова («композитор, хоровой дирижер, автор духовных произведений» [7, с. 273]) и, скажем, А. Архангельского («композитор духовной музыки и хоровой дирижер» [10, с. 560])? Почему А. Ахматова именуется «номинантом на Нобелевскую премию» [7, 256], а, к примеру, Л. Толстой – нет? (Как-то неловко напоминать о

том, что М. Метерлинк или И. Бунин являются лауреатами Нобелевской премии, однако соответствующая информация в указателе не обнаруживается.) Почему Ю. Сахновский именуется «близким другом» Рахманинова, а, скажем, А. Гольденвейзер не удостоился даже звания «друга» (хотя бы «неблизкого» – см.: [Там же, с. 260, 270])? При помощи каких измерительных приборов удостоверяется эта градация «близости»? Подобная «засоренность» справочного аппарата всевозможными ошибками и разночтениями, не говоря уже о развернутых и «витиеватых» описаниях, оставляет весьма тягостное впечатление, а порой откровенно дезориентирует читателя⁷. Следует напомнить, что одной из важнейших функций музыкально-биографического жанра летописи является справочная, и эта функция должна быть реализована в должной степени, какими бы масштабными «концептуальными замыслами» не вдохновлялся автор (или составитель?) того или иного композиторского «хронографа»⁸.

В целом, следует полагать, что рахманиновская «Летопись» должна рассматриваться как значимый подготовительный этап, предшествующий созданию полномасштабной документированной биографии одного из крупнейших отечественных музыкантов конца XIX – первой половины XX столетия. Помимо этого, углубленное изучение соответствующей публикации благоприятствует выявлению и профессиональному обсуждению целого ряда значимых проблем отечественной музыкальной биографики нашего времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «...я все потерял, что нажил. Имение мое, куда я до последних дней вкладывал все свои деньги, – разорено» [цит. по: 2, с. 253].

² Солидная репутация А. Феврие удостоверяется, помимо прочего, и тем, что либретто для его оперы было подготовлено самим Метерлинком.

³ Впрочем, некая определенная логика в упомянутой сфере вообще с трудом может быть выявлена читателем «Летописи». К примеру, транслитерация «Поэ» применительно к Э. А. По, распространенная в дооктябрьский период, заменяется современной и оговаривается в примечаниях. Написание «Цезаря Франка» либо «Иосифа Витоля» не уточняется, однако современный вариант приводится в именном указателе 2 тома «Летописи». Еще один подход демонстрируется по отношению к фамилии «Глиэр» («Глиер») – о вариантах написания вообще не упоминается, в цитируемых же текстах чередуются обе версии (при этом номера страниц, относящихся к условно «второстепенному» варианту, могут попросту не включаться в именной указатель).

⁴ Рассказывая о событиях зимы 1894–1895 годов, мемуаристка сообщает, в частности, о визитах Рахманинова к Лодыженским. Затем упоминается сестра А. Лодыженской – «...известная цыганская певица Н. Александрова, прекрасно исполнявшая таборные песни». И далее: «Особенно ему (Рахманинову. – К. Ж.) нравился один напев, который стал темой “Цыганского каприччио”» [7, с. 161].

⁵ Заметим, кстати, что на грани подобного же «скверного анекдота» пребывает «душераздирающая» история по поводу якобы обнаружившейся «виновности» Рахманинова в смерти французского пианиста Рауля Пюньо (либо видимой «причастности» к этой смерти – Пюньо скончался в декабре 1913 года в Москве; см.: [16]). Между тем на страницах «Летописи» данная история преподносится с полной серьезностью [10, с. 364], как и сообщение по поводу «большой симфонической картины “Великая война”».

⁶ Не включен в этот перечень и Четвертый концерт, якобы (судя по краткому упоминанию в «Хронике» московского журнала «Музыка» от 12 апреля) «законченный в эскизах» к тому времени. Разумеется,

фактических подтверждений данному «завершению в эскизах», скорее всего, также нет, однако трудно понять, чем информация о «большой симфонической картине “Великая война”» более достоверна и убедительна в сравнении с Четвертым концертом.

⁷ К примеру, А. С. Пушкин «аттестован» здесь следующим образом: «поэт, прозаик, драматург, критик и теоретик литературы, историк, публицист» [7, с. 268]. Поскольку даже Большая Российская Энциклопедия не сообщает о пушкинских трудах по «теории литературы» (он назван только «литературным критиком и журналистом» – см. [18, с. 38]), составители указателя, вероятно, могли бы проконсультировать специалистов по этому поводу.

⁸ К тому же в этих «дебрях» порой не обнаруживаются довольно интересные персонажи – например, «фиктивный» либреттист А. Юрасовского «Н. Черешнев» (вероятно, «пародийный двойник» Г. Черешнева, муз. критика и журналиста), реально существовавший Э. Маттерн (переводчик «Монны Ванны» Метерлинка в «дуэте» с А. Воротниковым), певец В. Миров (Миролюбов), гастролировавший с Рахманиновым и Шаляпиным в Крыму, или, скажем, «проф. М. Добровский», уступивший Рахманинову концертный зал для выступления в Ростове-на-Дону (1915), и т. д., и т. п.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петровская И. Ф. Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII – начала XX века. Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 1989. 320 с.
2. Ханнанов И. Д. Музыка Сергея Рахманинова: Семь музыкально-теоретических этюдов. М.: Композитор, 2011. 288 с.
3. Слонимский Н. Абсолютный слух: История жизни. СПб.: Композитор, 2006. 424 с.
4. Чичкин А. А. Неизвестные союзники Сталина: 1940–1945 гг. М.: Вече, 2012. 288 с.
5. Апетян З. А. Художественный вымысел? Нет, авторский произвол // Советская музыка. 1988. № 8. С. 74–80.
6. Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка»: путеводитель / авт.-сост. А. И. Ермаков. Тамбов: Арт-Инфо, 2023. 262 с.
7. Валькова В. Б. С. В. Рахманинов: Летопись жизни и творчества. Т. 1: 1873–1899. Тамбов: Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка», 2017. 276 с.
8. Ламм О. П. Страницы творческой биографии Мясковского. М.: Советский композитор, 1989. 368 с.
9. Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова: Летопись жизни и творчества: в 4 вып. / авт.-сост. А. А. Орлова, В. Н. Римский-Корсаков. Л.: Музыка, 1969. Вып. 1: 1844–1866. 264 с.
10. Валькова В. Б. С. В. Рахманинов: Летопись жизни и творчества. Т. 2: 1900–1917. Тамбов: Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка», 2022. 580 с.
11. Апетян З. А. Комментарии // Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / под ред. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1978. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. С. 487–636.
12. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / под ред. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1980. Т. 3: Письма. 576 с.
13. Краткий биографический словарь зарубежных композиторов / сост. М. Ю. Миркин. М.: Советский композитор, 1969. 268 с.
14. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов: [монография.] М.: Сов. композитор, 1976. 647 с.
15. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 472 с.
16. Жабинский К. А. «Дело С. Рахманинова – Р. Пюньо»: факты и домыслы // Наследие: культура, история, коммуникация: материалы IV Международного науч. форума. Новосибирск: СО РАН, 2023. С. 81–104.
17. Кузнецова Е. А. Опера «Монна Ванна» С. Рахманинова – Г. Белова: Совместное творение // Музыкальная академия. 2012. № 4. С. 32–39.
18. Ивинский Д. П. Пушкин Александр Сергеевич // Большая Российская Энциклопедия / под ред. Ю. С. Осипова и др.: в 35 т. М.: Большая Российская Энциклопедия, 2015. Т. 28. С. 38–42.

REFERENCES

1. Petrovskaya I. Istochnikovedenie istorii russkoy muzykal'noy kul'tury XVIII – nachala XX veka [The Source Study of the History of Russian Musical Culture in the 18th – early 20th century]. The 2 suppl. ed. Moscow: Muzyka, 1989. 320 p.
2. Khanнанov I. Muzyka Sergeya Rakhmaninova: Sem' muzykal'no-teoreticheskikh etyudov [The Music by Sergei Rachmaninov: Seven musical-theoretical studies]. Moscow: Kompozitor, 2011. 288 p.

3. *Slonimskiy N.* Absolyutnyj slukh: Istoriya zhizni [The Perfect Pitch: A History of the Life]. St. Petersburg: Kompozitor, 2006. 424 p.
4. *Chichkin A.* Neizvestnye soyuzniki Stalina: 1940–1945 gg. [The Unknown Allies of Stalin: 1940–1945]. Moscow: Veche, 2012. 288 p.
5. *Apetyan Z.* Khudozhestvennyj vymysel? Net, khudozhestvennyj proizvol [Is it an artistic fiction? No, it's an artistic arbitrariness]. In: *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1988. No. 8. Pp. 74–80.
6. *Muzey-zapovednik S. V. Rakhmaninova "Ivanovka"* [S. Rachmaninov "Ivanovka" Museum Reserve]: museum guide. Auth. and comp. A. Ermakov. Tambov: Art-Info, 2023. 262 p.
7. *Val'kova V. S. V. Rakhmaninov: Letopis' zhizni i tvorchestva* [S. Rachmaninov: The Chronicle of the Life and Creative Work]. Vol. 1: 1873–1899. Tambov: S. Rachmaninov "Ivanovka" Museum Reserve, 2017. 276 p.
8. *Lamm O.* Stranitsy tvorcheskoy biografii Myaskovskogo [The Pages of Myaskovsky's Creative Biography]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 368 p.
9. *Stranitsy zhizni N. A. Rimskogo-Korsakova: Letopis' zhizni i tvorchestva* [The Pages of N. Rimsky-Korsakov's Life: A Chronicle of the Life and Creative Work]: in 4 issues. Auth. and comp. A. Orlova, V. Rimsky-Korsakov. Leningrad: Muzyka, 1969. Issue 1: 1844–1866. 264 p.
10. *Val'kova V. S. V. Rakhmaninov: Letopis' zhizni i tvorchestva* [S. Rachmaninov: Chronicle of the Life and Creative Work]. Vol. 2: 1900–1917. Tambov: S. Rachmaninov "Ivanovka" Museum Reserve, 2022. 580 p.
11. *Apetyan Z.* Kommentarii [Commentaries]. In: *Rakhmaninov S. Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage]: in 3 vol. Ed. by Z. Apetyan. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. Vol. 1: Reminiscences. Articles. Interviews. Letters. Pp. 487–636.
12. *Rakhmaninov S.* Literaturnoe nasledie [Literary Heritage]: in 3 vol. Ed. by Z. Apetyan. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. Vol. 3: Letters. 576 p.
13. *Kratkiy biograficheskiy slovar' zarubezhnykh kompozitorov* [The Brief Biographical Dictionary of the Foreign Composers]. Comp. by M. Mirkin. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1969. 268 p.
14. *Bryantseva V. S. V. Rakhmaninov* [Sergei Rachmaninov]: monograph. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1976. 647 p.
15. *Keldysh Yu.* Rakhmaninov i ego vremya [Rachmaninov and his time]. Moscow: Muzyka, 1973. 472 p.
16. *Zhabinsky K.* "Delo S. Rakhmaninova – R. Pyun'o": fakty i domysly ["S. Rachmaninov – R. Pugno's Case": facts and speculations]. In: *Nasledie: kul'tura, istoriya, kommunikatsiya* [Heritage: Culture, History, Communication]: materials of the 4th International research forum. Novosibirsk: Siberia Branch of the Russian Academy of Sciences, 2023. Pp. 81–104.
17. *Kuznetsova E.* Opera "Monna Vanna" S. Rakhmaninova – G. Belova: Sovmestnoe tvorenie [Opera "Monna Vanna" by S. Rachmaninov – G. Belov: The Joint Creation]. In: *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2012. No. 4. Pp. 32–39.
18. *Ivinskiy D.* Pushkin Aleksandr Sergeevich [Alexander Pushkin]. In: *Bol'shaya Rossiyskaya Entsiklopediya* [The Great Russian Encyclopedia]: in 35 vol. Ed. by Yu. Osipov and oth. Moscow: Bol'shaya Rossiyskaya Entsiklopediya, 2015. Vol. 28. Pp. 38–42.

Жабинский Константин Анатольевич

старший преподаватель, библиограф

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

zhabinsky55@mail.ru

ORCID: 0000-0003-2843-3388

Konstantin A. Zhabinsky

Senior lecturer, Bibliographer

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

zhabinsky55@mail.ru

ORCID: 0000-0003-2843-3388