

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

На правах рукописи

*Ярослав Ильич Тимофеев*

**Стравинский и «Хованщина» в редакции Дягилева:  
опыт источниковедческого  
и исторического исследования**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —  
кандидат искусствоведения,  
доцент *Р. А. Насонов*

Москва

2013

## СОДЕРЖАНИЕ

|  |     |
|--|-----|
| Введение   | 4   |
| Глава первая. <i>Между реставрацией и вандализмом.</i>                       |     |
| <b>История «Хованщины» в редакции Дягилева</b>                               | 14  |
| I. Предыстория   | 14  |
| II. Первая фаза полемики   | 17  |
| III. Первоначальный план Дягилева  | 21  |
| IV. Характерная роль Шаляпина  | 23  |
| V. Работа Стравинского и Равеля. Хронология                                  | 30  |
| VI. Вторая фаза полемики   | 38  |
| VII. Премьера и третья фаза полемики   | 41  |
| VIII. Нотные источники, связанные с работой Стравинского<br>над «Хованщиной» | 49  |
| IX. История рукописи Заключительного хора                                    | 52  |
| Глава вторая. <i>Этюд в басовых полутонах.</i>                               |     |
| <b>Ария Шакловитого в оркестровке Стравинского</b>                           | 69  |
| I. Архивное описание рукописей   | 70  |
| II. Тональность арии Шакловитого   | 73  |
| III. Первая рукопись   | 77  |
| IV. Вторая рукопись  | 82  |
| V. Наброски арии Шакловитого в тетради эскизов<br>Заключительного хора       | 87  |
| VI. Анализ исправлений   | 89  |
| VII. Инструментовка  | 94  |
| VIII. Стравинский между Мусоргским и Римским-Корсаковым                      | 99  |
| IX. Итоги  | 104 |

|   |     |
|---|-----|
| Глава третья. <i>Триязычная молитва.</i>              |     |
| <b>Заключительный хор «Хованщины»</b>                 | 107 |
| I. Музыка Мусоргского в хоре Стравинского             | 107 |
| II. Архивное описание рукописи. Издательская разметка | 110 |
| III. Титульный лист, заголовки и трудности перевода   | 114 |
| IV. Подтекстовка                                      | 123 |
| V. Нотный текст                                       | 130 |
| VI. Оформление нотного текста и оркестровые пометки   | 134 |
| VII. Жанр рукописи                                    | 137 |
| VIII. Исправления                                     | 138 |
| IX. Итоги   | 142 |
| <br>  |     |
| Заключение  | 143 |
| <br>  |     |
| Литература  | 154 |
| <br>  |     |
| Приложения  | 167 |
| I. Факсимиле рукописей арии Шапловитого               | 167 |
| II. Факсимиле тетради эскизов Заключительного хора    | 173 |
| III. Факсимиле клавира Заключительного хора           | 193 |
| IV. Реконструкция партитуры арии Шапловитого          | 214 |
| V. Реконструкция партитуры Заключительного хора       | 222 |

## ВВЕДЕНИЕ

В конце мая — начале июня 1913 года в Париже состоялись две исторические премьеры, связанные с именами Дягилева и Стравинского, каждая из которых сопровождалась скандалами и проходила в крайне нервной обстановке. И если первая («Весна священная»), столетие которой недавно отмечал весь просвещенный мир, изучена в мельчайших подробностях и признана ключевым событием в истории искусства XX века, то вторая («Хованщина» в редакции Дягилева<sup>1</sup>) окружена неясностями, а ее художественный уровень был поставлен под сомнение еще до начала репетиций и продолжает вызывать нарекания в наши дни. Симптоматично, что почти все камни, брошенные в дягилевскую «Хованщину», летели со стороны тех, кто ее не видел. Что особенно любопытно, среди заочных обвинителей

---

<sup>1</sup> Эту версию «Хованщины» стоит называть именно «редакцией Дягилева», а не «Стравинского и Равеля», как часто именуют ее в литературе (см. например [11, 247; 41; 49, 441; 57, II, 718; 71, 442]), поскольку практически весь объем *редакторской* работы — общая идея редакции, изучение авторских манускриптов, составление плана оперы, решения о купюрах и вставках музыкального материала — был выполнен Дягилевым. Стравинский мог участвовать в редакции лишь на последнем этапе и, по-видимому, в качестве ассистента, а Равель был приглашен в команду уже после принятия всех основных решений. В целом работа Стравинского и Равеля была работой оркестровщиков, но не редакторов (сочинение Стравинским нового Заключительного хора также не относится к данной сфере деятельности). Прекрасно сознавая все это, Стравинский называл парижскую постановку «Хованщины» «редакцией Дягилева» (см. автограф оркестровки арии Шакловитого, приложение № 1).

Если же говорить о «соредакторах» Дягилева, то первым в их ряду следует назвать не Равеля или Стравинского, а Римского-Корсакова: его редакция в то время была единственным оркестровым вариантом текста «Хованщины» и потому воспринималась отчасти как уртекст — даже Дягилевым.

Что касается самого термина «редакция», то он стал общепринятым по отношению к дягилевской «Хованщине» еще до премьеры и оставался таковым впоследствии. Помимо Стравинского, его употребляли, в частности, Владимир Держановский [57, II, 107], Михаил Кальвокоресси [16, IV, 39], Андрей Римский-Корсаков [39–41]. Под заголовком «О “парижской” редакции “Хованщины”» вышла знаменитая статья Равеля в журнале «Музыка» [38].

оказался один из главных соавторов — Игорь Федорович Стравинский, который так никогда и не услышал результатов своей работы, поскольку за два дня до премьеры слег с брюшным тифом.

Громкий проект, столетие которого отмечалось автором данной работы в гордом одиночестве, связал воедино имена Мусоргского, Римского-Корсакова, Дягилева, Стравинского, Равеля и Шаляпина. Это свершение «Русских сезонов» действительно было в высшей степени противоречивым: вечные ценности в нем зачастую гибли под натиском личных слабостей, а пересечения и художественные контакты шести гениев были по большей части дисгармоничны. В памяти Дягилева, Стравинского и Шаляпина история парижской «Хованщины» запечатлелась скорее в негативном ключе, и только для Равеля, вообще обладавшего даром хранить безупречное человеческое и творческое достоинство, она осталась, судя по всему, приятным и ценным опытом — несмотря на то, что даже сам Равель был вовлечен в газетную полемику, развернувшуюся вокруг скандальной постановки.

Так случилось, что именно эта обширная полемика сыграла ключевую роль в истории дягилевской «Хованщины». Ведь если слава «Весны священной» рождалась в партерных драках в Театре Елисейских полей, то слава «Хованщины» — в литературных поединках на страницах периодической печати Петербурга, Москвы и Парижа. Разница принципиальна, поскольку в первом случае противники в большей степени сражались за художественное произведение, а во втором — скорее за принципы, амбиции и формулировки.

Полемика вокруг «Хованщины» имела важное историческое значение, далеко выйдя за пределы своей непосредственной темы (благодаря ей российская и французская публика получила пищу для размышлений об авторском праве и о свободе интерпретации, о проблеме подлинного Мусоргского, о конце эпохи Римского-Корсакова в России), но для самой дягилевской «Хованщины» как художественного явления она оказалась недобрым спутником. Психологический эффект средств массовой информации хорошо известен: сотни тысяч людей составили «свое» мнение о «Хованщине» из газет, никогда не видев ее вживую. Причем протяженность этого эффекта во

времени оказалась гораздо большей, чем можно было бы ожидать. Ведь и сейчас любой, кто захочет оценить «Весну священную», может — прежде чем читать что-либо — сходить в театр или поставить компакт-диск, а тот, кто обратится к дягилевской «Хованщине», будет неизбежно возвращаться к газетным вырезкам<sup>2</sup>. Даже современные исследователи — сознательно или бессознательно — продолжают судить о «Хованщине» в категориях, заданных пресловутой полемикой, и автор данной работы — не исключение.

Чтобы погрузиться в исторический контекст, мы обратились ко всем газетным публикациям, связанным с «Хованщиной». Часть из них обнаружилась в российских библиотеках и архивах, часть — в личном архиве Стравинского, хранящемся в Фонде Пауля Захера в Базеле, с некоторыми удалось ознакомиться только по перепечаткам в научных и справочных изданиях.

В битве журналистских перьев приняли участие «Биржевые ведомости», «Русская музыкальная газета», «Музыкальный современник», «Театр и искусство», «Музыка», «Вечернее время», «Обозрение театров», «Петербургская газета», «Утро России», «Голос Москвы», «Русское слово», *Comœdia illustré, Musica* и другие издания. Об уровне спора можно судить и по именам его активных участников: Сергей Дягилев, Морис Равель, Анатолий Луначарский, Андрей Римский-Корсаков, Михаил Кальвокоресси и другие.

Для воссоздания атмосферы, в которой осуществлялась дягилевская постановка, столь же необходимо было изучить эпистолярные материалы и мемуарную литературу, касающиеся «Хованщины». Мы начали с переписки Стравинского с его корреспондентами, перечтя ее по оригиналам и фотокопиям в Архиве Пауля Захера и сверив с публикациями в книге Орби Оренстайна [138], трехтомниках Виктора Варунца [57], Роберта Крафта [166] и Клода Тапполе [105].

---

<sup>2</sup> «Хованщина» в редакции Дягилева никогда не видела сцены после 1914 года, а большой корпус рукописных документов, связанных с нею, оказался рассредоточен по разным частям света и вплоть до последнего времени был погребен в частных архивах.

Многочисленные мемуарные источники, пригодившиеся в работе, включают литературные свидетельства дирижера постановки Эмиля Купера [28], хормейстера Даниила Похитонова [34], художника Федора Федоровского [70], продюсера Габриэля Астриюка [89], оркестровщиков «Хованщины» Игоря Стравинского [55; 60; 162; 169] и Мориса Равеля [20; 138; 139], редактора оперы Сергея Дягилева [180, 211–212], а также консультанта проекта Бориса Асафьева [4] и сына Стравинского Федора — очевидца совместного труда двух композиторов в Кларане [154; 155].

Полезны оказались и рекламные проспекты дягилевских сезонов, изученные нами в Архиве Пауля Захера.

Как и любая работа о Стравинском, наш труд не обошелся без анализа книг, подписанных его именем, — «Хроники моей жизни» [55; 168], «Поэтики» [55; 170], шеститомника бесед с Робертом Крафтом [60; 163–168]. В тех фрагментах, в которых русские издания «Хроники» и «Диалогов» искажают англоязычные оригиналы, переводы выправлены по первоисточникам (исправления прокомментированы в сносках).

Главными источниками, на которые мы опирались, стали рукописи Стравинского, хранящиеся в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства, Британской библиотеке и Архиве Пауля Захера, а также дягилевский рабочий клавир «Хованщины» (собрание Британской библиотеки).

Как известно, «Хованщина», не завершенная автором, пережила немало различных редакций и изданий. Мы пользовались практически всеми: двумя клавирами Бесселя в редакции Римского-Корсакова — отечественным и «экспортным» (на французском и английском языках — без русского), партитурой Римского-Корсакова, научным изданием Ламма и его более поздней, уточненной версией, подготовленной Анатолием Дмитриевым и Алексеем Вульфсоном, а также партитурой Шостаковича.

Существующий сегодня объем научной литературы о парижской «Хованщине» невелик, при этом каждая публикация опирается на различные источники и, соответственно, освещает разные стороны дягилевского проекта.

Одним из первых к его истории обратился британский ученый Роберт Трелфолл, написавший две небольших статьи о нотных источниках «Хованщины» [176; 177]. На Западе его эстафету перенял Ричард Тарускин, посвятивший парижской постановке несколько страниц своего двухтомного труда «Стравинский и русские традиции» [174, 1035–1069]. В России дягилевской «Хованщиной» занимались Ирина Вершинина [8], Виктор Варунц [57, II, 21–29] и Светлана Савенко [47, 234–240]. Тему «Мусоргский и Стравинский» в различных ракурсах изучали также Ричард Тарускин [174] и Валерий Смирнов [50; 51].

Важные исторические сведения были почерпнуты нами и в монографиях о Стравинском Стивена Уолша [180–182], Эриха Вальтера Уайта [184], Кристиана Гобо [115], Вольфганга Дёмлинга [113], Фрэнсиса Раута [144]; Вольфганга Бурде [100] и Светланы Савенко [47]; в хрестоматийных собраниях писем, воспоминаний, статей и документов о Дягилеве [49], Шаляпине [73] и Равеле [138; 139], а также в комментариях Карла ван Вехтена к англоязычному изданию «Летописи моей музыкальной жизни» Римского-Корсакова [142].

Немало полезной информации мы обнаружили и в исследованиях жизни и творчества Равеля, таких, как монографии Жозе Брюира [97], Ролло Эйч Майерса [131], Орби Оренстайна [135], Бёрнета Джеймса [119] и Роджера Николса [133].

Восстановить предысторию парижской «Хованщины» помогли статья Абрама Гозеншуда «“Борис Годунов” М. П. Мусоргского во Франции» [11] и книга Андре Шеффнера «Вариации на тему музыки» [147].

Были изучены различные справочники и каталоги наследия Стравинского, в том числе каталог базельского архива [160], справочники Хельмута Кирхмайера [120] и Вольганга Бурде [99], библиографический справочник Доминика-Рене де Лермы и Томаса Джей Аренса [123], аудиокаталог Филипа Стюарта [171]. Также пригодились в работе каталоги аукционных и торговых домов, на которых были проданы рукописи парижской «Хованщины» [92; 104; 175].

Данная диссертация представляет собой первое комплексное исследование работы Стравинского над «Хованщиной», осуществленное на основе всех известных к настоящему времени источников. Мы стремились создать максимально полную историческую картину дягилевской постановки и участия в ней Стравинского. В диссертации представлены и доказаны новые хронологические сведения: дана точная дата окончания Заключительного хора Стравинского, предложена примерная (с точностью до нескольких дней) датировка всей работы Равеля и Стравинского над проектом, основанная на анализе эпистолярной и нотной бумаги. Впервые восстановлена история перемещений рукописи Заключительного хора между Швейцарией и Россией. Также впервые доказано, что сценическая жизнь «Хованщины» не прекратилась в 1913 году, а продолжалась в следующий «Русский сезон» в Лондоне.

В диссертации осуществлен первый источниковедческий анализ двух эскизов арии Шапловитого и клавира Заключительного хора Стравинского (манускрипт хора впервые введен в научный оборот). Доказана практически полная целостность рукописей арии Шапловитого: то, что ранее считалось лакунами в тексте, на самом деле является купюрами, сделанными Стравинским. Кроме того, мы обнаружили ранее неизвестные наброски арии Шапловитого, «затесавшиеся» в тетрадь эскизов Заключительного хора<sup>3</sup>, которые также меняют представление о целостности сохранившихся фрагментов.

Совокупность упомянутых источников позволила сделать многочисленные выводы на разных уровнях: о методах Стравинского-оркестровщика, о его творческом и «ремесленном» процессе, о его понимании идей и образов «Хованщины», об отношении Стравинского к Мусоргскому и к Римскому-Корсакову, о роли Федора Шаляпина в проекте «Хованщина» и его влиянии на текст рукописей Стравинского, о целях Сергея Дягилева в «Хованщине» и неполноте их достижения, об издательской практике в России начала XX века.

---

<sup>3</sup> Источниковедческий анализ этой тетради был осуществлен Робертом Трелфоллом [176; 177], поэтому ее подробное описание не входит в задачи данной работы. Тем не менее, мы активно используем ее как важный и не до конца изученный источник знаний о «Хованщине».

В настоящей работе впервые осуществляется полная факсимильная публикация всех манускриптов Стравинского, связанных с «Хованщиной»: двух рукописей арии Шапловитого, тетради эскизов и клавира Заключительного хора.

В диссертации впервые опубликованы и некоторые текстовые документы, важные для понимания парижской «Хованщины». Это, во-первых, ранее не цитировавшиеся выдержки из прессы 1913 года, — например, страстные выступления солисток Мариинского театра на страницах «Вечернего времени» [79]. Во-вторых — текст черновика письма Стравинского в издательство *Breitkopf & Härtel* от 5 апреля 1958 года, проясняющий детали истории «Хованщины». В-третьих — программа дягилевской антрепризы 1914 года в Лондоне, доказывающая факт исполнения «Хованщины» на следующий сезон после премьеры. Несколько телеграмм и писем Стравинского и его корреспондентов даются с исправлениями существенных ошибок, допущенных в предшествующих публикациях.

Итогом работы стала впервые предпринятая реконструкция партитур обоих сохранившихся номеров, подготовленных Стравинским для «Хованщины». Она позволяет перенести массив исторических и теоретических наблюдений в практическую плоскость — проще говоря, открывает пути для живого исполнения музыки Стравинского к «Хованщине».

С точки зрения методологии работа основана на «трех китах»: историческом, текстологическом и аналитическом методах. Пользуясь преимуществами междисциплинарного подхода, мы стремились создать комплексное исследование, способное представить образ дягилевской «Хованщины» во всей ее полноте.

В наследии музыкального источниковедения существует ряд работ, в которых успешно сочетаются текстологический и аналитический методы. В отечественной науке примерами таких исследований могут послужить «Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 гг.» Натана Фишмана [26], ««Искусство фуги» И. С. Баха» Елены Вязковой [10], «Рукописи И. С. Баха: ключи к тайнам творчества» Татьяны Шабалиной [72]. В зарубежной науке примеров гораздо

больше, один из лучших — «История солдата» Стравинского: факсимиле эскизов» Марин Карр [157]. Во всех этих трудах к двум упомянутым методам в той или иной мере подключается и исторический. Для нас он был крайне существенным из-за необходимости не просто проанализировать рукописи, но заполнить «белые пятна» как в биографии Стравинского, так и в истории «Русских сезонов».

Наиболее близким по целям и задачам к нашей работе является труд Аркадия Климовицкого — комплексное исследование двух «Песен о блохе» в оркестровке Стравинского с публикацией их факсимиле [25]. В отечественной литературе о Стравинском это пока единственная монография такого жанра.

Диссертация содержит три главы — по девять разделов в каждой, а также введение, заключение и пять приложений.

В первой главе работы представлена история «Хованщины» и связанных с ней рукописей Стравинского. Учитывая важность литературной полемики, процесс постановки и процесс ее рецепции рассматриваются параллельно — так, как они развивались в реальности.

Во второй главе дан текстологический и музыкальный анализ арии Шакловитого в оркестровке Стравинского, в третьей — клавира Заключительного хора.

В приложениях № 1–3 публикуются факсимиле рукописей Стравинского, в приложениях № 4–5 предложены реконструкции арии Шакловитого и Заключительного хора, выполненные на основе всех сохранившихся рукописных источников.

Работа над диссертацией велась в Москве, Санкт-Петербурге, Базеле, Кларане и Лондоне, и в процесс собирания информации по теме были вовлечены десятки людей. Автор сердечно благодарит всех, кто помог ему в поиске разнообразных сведений, касающихся дягилевской «Хованщины», а также тех, кто внес свой вклад в написание работы критическими и редакторскими замечаниями:

Алессандро Аббадо, Массимо Бискарди и Бенедетту Скандолу — за обеспечение контакта с Клаудио Аббадо;

Татьяну Владимировну Архангельскую — за предоставление в пользование литературы о Стравинском;

Татьяну Борисовну Баранову — за вдохновляющие отклики на статьи по теме диссертации и за совместное путешествие в Кларан с целью поиска двух гостиниц, в которой проходила работа Стравинского и Равеля над «Хованщиной»;

Николаса Белла — за содействие в работе с коллекцией Британской библиотеки и предоставление факсимиле тетради эскизов;

Йоханну Бласк и Изабель Эквилино — за помощь в работе над базельскими документами;

Ирину Яковлевну Вершинину — за информацию о бесселевском издании Заключительного хора;

Татьяну Васильевну Власову — за разрешение на публикацию факсимиле Заключительного хора;

Марину Михайловну Годлевскую и Ирину Львовну Шолохову — за сведения о Григории Фурмане;

Константина Владимировича Зенкина — за содействие в организации исследовательской поездки в Базель;

Юрия Сергеевича Каспарова — за рекомендации по реконструкции оркестровки арии Шакловитого;

Ирину Алексеевну Кряжеву и Екатерину Михайловну Царёву — за рецензирование диссертации и ценные советы;

Анну Станиславовну Лосеву — за добровольную помощь в редакции научных статей по теме диссертации.

Ольгу Владимировну Лосеву — за содействие в ознакомлении с книгами Ричарда Тарускина из архива Юрия Холопова;

Феликса Майера — за текстологические сведения о рукописях Стравинского 1913 года;

Ульриха Моша — за разрешение на публикацию факсимиле арии Шакловитого;

Оливера Нейбора — за помощь в ознакомлении с тетрадью эскизов Заключительного хора и информацию о судьбе рукописных источников «Хованщины»;

Роджера Николса — за информацию о партитурах Равеля, написанных для «Хованщины»;

Кристофера Олдера — за сведения о новой инструментовке Заключительного хора, выполненной для венской постановки 1989 года;

Даниила Рустамовича Петрова — за ценные советы в области источниковедения;

Светлану Ильиничну Савенко — за рецензирование текстов по теме диссертации и полезные рекомендации;

Владимира Сомова — за информацию о музыкальных издательствах начала XX века;

Джона Стравинского — за разрешение на публикацию рукописей его деда;

Ричарда Тарускина — за ценные советы и предоставление контактов Оливера Нейбора;

Стивена Уолша — за сведения о переоркестровке Заключительного хора, осуществленной в 1989 году, и предоставление контактов Клаудио Аббадо.

## ГЛАВА I

### *Между реставрацией и вандализмом*

#### История «Хованщины» в редакции Дягилева

##### I. Предыстория

Предыстория дягилевской «Хованщины» началась в 1907 году, когда в одном из концертов «Русского сезона» впервые в Париже был исполнен V акт оперы в редакции Римского-Корсакова (сам Николай Андреевич находился в зале, как и Морис Равель). Однако куда более важные последствия для рождения замысла имело осуществленное на следующий год представление «Бориса Годунова», также в редакции Римского-Корсакова, которое вызвало волну публикаций в прессе с требованиями показать французам подлинного Мусоргского [11, 236–237]<sup>4</sup>. Дягилев, который, вероятно, и раньше размышлял на эту тему<sup>5</sup>, воспринял парижские настроения как сигнал к действию.

Само «действие» было намечено им на сезон 1910 года, причем ответ был асимметричным: вместо того, чтобы взяться за авторского «Бориса», Дягилев решил привезти авторскую «Хованщину». Зимой 1909–1910 гг. он специально приехал в Петербург с целью изучить рукописи Мусоргского. Встреча с Асафьевым окрылила его<sup>6</sup>, а манускрипты подтвердили, что игра в подлинного Мусоргского «стоит свеч»:

---

<sup>4</sup> Это была исторически первая публичная постановка вопроса об аутентичном подходе к его музыке. В осознании самобытности «неученого» и «варварского» Мусоргского французы опередили русских.

<sup>5</sup> Готовя «Бориса» к постановке, он исследовал авторскую партитуру Мусоргского. В письме Римскому-Корсакову, по всей вероятности, отвечая на вопрос «отчего?», Дягилев писал: «Старая партитура Мусоргского оттого у меня, что всякий вопрос, которым я занят, я изучаю до конца» [49, 100] (во всех цитатах сохранены авторские орфография и пунктуация; стандарты дореволюционной орфографии не учитываются).

<sup>6</sup> О разговоре между Дягилевым и Асафьевым известно из воспоминаний самого Бориса Владимировича: «Я рассказал ему о положении дела с этими материалами

«Всю прошлую зиму я просидел в Публичной библиотеке над автографной рукописью “Хованщины” и видел, что в единственном издании этой оперы, вышедшем под редакцией Н. А. Римского-Корсакова, не осталось, что называется, “живого места”, то есть почти ни одной страницы оригинальной рукописи без многочисленных, существенных поправок и изменений, сделанных Римским-Корсаковым.

Про “Бориса” обыкновенно говорят: “Да, но он существует и в оригинальной редакции”. А “Хованщина”? Так она навсегда и останется сочинением Римского-Корсакова? Вот что говорят и чему “во весь голос” возмущается почти вся французская пресса, требующая уже несколько лет, чтобы ей дали, наконец, “настоящего, не подправленного профессором Корсаковым” Мусоргского» [18]<sup>7</sup>.

Дягилев был одним из двух первых музыкантов, подробно изучивших авторскую рукопись «Хованщины» и сопоставивших ее с редакцией Римского-Корсакова. Другим был Вячеслав Каратыгин, и однозначно определить, кому принадлежит пальма первенства, непросто (Каратыгин выпустил свою обширную статью о «Хованщине» в 1911 году [22]— спустя полтора года после того, как Дягилев зачастил в отдел рукописей Публичной библиотеки). Но гораздо важнее различия взглядов, в свете которых Сергей Павлович предстает мыслителем более прозорливым. Если Каратыгин, отдавая должное гениальности Мусоргского, оставался в плену общих представлений о его технической неграмотности и потому превозносил труд Римского-Корсакова, то Дягилев уверовал в композиторский дар Мусоргского как самостоятельную ценность, не нуждающуюся в огранке, и научился «не быть умнее автора»<sup>8</sup>.

---

[рукописями “Хованщины”], насколько я помнил по стасовским показам. И вот Дягилев расцвел, в глазах засветилась воля, в позе ожила энергия» [4, 445].

<sup>7</sup> Эти слова Дягилева позволяют предположить, что он взялся за постановку аутентичной «Хованщины», а не «Бориса», именно потому, что «Борис» уже существовал «в оригинальной редакции». Восстановление «Хованщины» несло в себе большой заряд сенсационности и предполагало большой личный вклад Дягилева.

<sup>8</sup> Каратыгин и Дягилев находились в контакте по поводу «Хованщины»: доподлинно известно, что за несколько месяцев до парижской премьеры они обсуждали ход подготовки к

Уже 11 февраля 1910 года<sup>9</sup> на страницах русских газет Дягилев анонсировал постановку «Хованщины» в Париже в своей редакции: «<...> я позволил себе восстановить в партитуре оперы некоторые сцены, которые не вошли в издание Римского-Корсакова и сохранились лишь в оригинальном манускрипте Мусоргского» [62–64]. Впрочем, главный пафос проекта тогда был не столько в верности манускрипту, сколько вообще в самом факте постановки «Хованщины», «этой гениальной русской оперы, никогда не шедшей ни на одной императорской сцене» [62–64].

Еще одним «козырем» Дягилева был Федор Шаляпин, с которым в начале 1910 года был заключен договор<sup>10</sup> на исполнение партии Досифея, позиционированной Дягилевым как заглавная роль «Хованщины». Однако

---

ней. «Многоуважаемый Вячеслав Гаврилович, / У меня много нового по части «Хованщины», а потому если вы свободны завтра в среду или в четверг от 1 до 3 часов дня, то я был бы очень рад видеть Вас у себя», — писал Дягилев во время своего пребывания в Петербурге в конце зимы [16, V, 301]. По предположению Юлии Де-Клерк, новости касались либо автографов V акта, хранившихся у вдовы Римского-Корсакова (что маловероятно, ведь Каратыгин, судя по его статье [22, 115] прекрасно знал эти рукописи), либо совещания на квартире Шаляпина, о котором речь пойдет ниже (что наиболее вероятно). В 1917 году, когда Каратыгин переделывал свою статью для публикации в «Музыкальном современнике», они с Дягилевым уже едва ли смогли бы найти общий язык: «<...> опыт “компромиссной” редакции г.г. Дягилева — Стравинского — Равеля не столько любопытен, сколько антихудожествен», заклеил всю троицу русский музыковед [23, 217].

<sup>9</sup> Даты событий, происходивших в дореволюционной России, приводятся по юлианскому календарю, остальных — по григорианскому. В случаях, когда возможна двойная трактовка, дается двойная датировка.

<sup>10</sup> Не издан, хранится в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства. Персона Шаляпина вообще возбуждала в Дягилеве творческую фантазию, он видел этого артиста во всевозможных ипостасях. 28 ноября 1913 года в «Петербургской газете» Дягилев анонсировал свои «шаляпинские планы» на следующий год: Федор Иванович должен был петь одновременно партии Галицкого и Кончака в одном спектакле (Кончака — впервые), партию Сальери в опере Римского-Корсакова, причем на английском языке (ради лондонской публики), а также танцевать Шаха в «Шехеразаде», дебютируя в амплуа балетного солиста [83]. Вырезка из «Петербургской газеты», принадлежавшая Стравинскому, хранится в Фонде Пауля Захера в Базеле, шифр 093.1/1684–1685.

непредвиденные финансовые трудности (император, 9 апреля выделивший субсидию «Русским сезонам» в 25 000 рублей, спустя неделю отменил собственный указ — по общему мнению, вследствие интриг Матильды Кшесинской [16, V, 170]) заставили Дягилева отказаться в тот год от всех оперных постановок.

## II. Первая фаза полемики

Он вернулся к «Хованщине» лишь в сезоне 1913 года, начав активную подготовку с осени 1912 (именно тогда Федору Федоровскому были заказаны эскизы декораций). В прошедшие три года русские оперные театры, как будто сговорившись обогнать Дягилева, «набросились» на «Хованщину»: в 1910 ее поставили в частной опере Зимина в Москве, в 1911 — в Мариинском театре, 17 декабря 1912 — в Большом. Теперь ничего сенсационного в самом факте постановки уже не было<sup>11</sup>, и Дягилев переместил главный акцент своего проекта на восстановление подлинного текста Мусоргского и сочинение нового финала, альтернативного финалу Римского-Корсакова. Единственным исполнителем своих идей Дягилев видел тогда Стравинского.

Первые сообщения о планах Дягилева появились в прессе 12 января 1913 года [81; 82<sup>12</sup>] и, очевидно, сразу же вызвали дискуссию в русской музыкальной

---

<sup>11</sup> Позднее, когда Дягилев делал наброски мемуаров (см. примечание 63), память ему изменила: «<...> до того, что я поставил Хованщину в Париже, она в императорских театрах не шла ни в Москве, ни в С.-Петербурге», писал он (Bibliothèque de L'Opéra. Fonds V. Kochno, pièce 121. 41 piches de S. Diaghilev. P. 26. Цит. по: [16, IV, 37]). Эти строки лишь подтверждают, что изначально первенство в обращении к «Хованщине» было для Дягилева крайне важным.

<sup>12</sup> В последней публикации от лица Дягилева сообщалось следующее: «Римским-Корсаковым почему-то не были использованы огромная народная цена в 1-м акте и сцена с Кузьмой во 2-м [sic]; все эти сцены будут введены в оперу и оркестровка их поручена мною Стравинскому. Он же переоркеструет финальный хор раскольников, для которого, как известно, Мусоргским написана только тема». Небольшая ошибка журналиста (Дягилев и Стравинский не собирались «переоркестровывать» финальный хор Римского) имела серьезные последствия, о которых будет сказано ниже.

среде. На страницы газет она вылилась в двадцатых числах января, и первым противником проекта оказался один из главных его участников — Федор Шаляпин. Как пишет «Обозрение театров», он выразил неудовольствие тем, что «С. Дягилев поручил композитору Стравинскому переоркестровать некоторые сцены из “Хованщины” и включить две новые сцены в оперу <...>. Так как Дягилев продолжает настаивать на реставрации “Хованщины”, то Ф. И. Шаляпин заявил, что он отказывается выступать в предстоящем Русском сезоне в Лондоне и Париже. Ф. И. находит, что Римский-Корсаков в реставрации не нуждается и категорически протестует против переделки “Хованщины”» [80].

«Обозрению театров» вторит петербургское «Вечернее время»: «Ф. И. Шаляпин, <...> узнав о предполагаемых пертурбациях с “Хованщиной”, отказался участвовать в подобной переделке и настаивает, чтобы “Хованщина” шла в том же виде, что и в Москве<sup>13</sup>. Отказ этот, точно так же как и вопрос о самой реставрации оперы Мусоргского, крайне волнует наш артистический мир» [79]<sup>14</sup>.

Опрошенные журналистом артистки Мариинского театра, участвовавшие в постановке «Хованщины», в один голос поддержали шаляпинский демарш. Евгения Збруева, исполнительница роли Марфы, заявила:

«Мне кажется, да и об этом говорила целая группа музыкантов во главе со скрипачом проф. Ауэром, что у Стравинского очень мало музыки, и если это музыка будущего, то очень далекого. И вот этому композитору поручают переделывать то, что уже раз сделано Н. А. Римским-Корсаковым. Естественно, что Ф. И. Шаляпин на это не пойдет» [79].

---

<sup>13</sup> Постановка Большого театра (12 декабря 1912 года), в которой Шаляпин предстал не только в образе Досифея, но и в качестве художественного руководителя.

<sup>14</sup> Публикацию в «Вечернем времени» мы цитируем по газетной вырезке из архива Стравинского, которая находится ныне в Фонде Пауля Захера, шифр 093.1/1686–1687. Игорь Федорович хранил три газетные публикации, касающиеся «Хованщины». Возможно, их переслал композитору Дягилев, как бывало в других подобных случаях. Помимо упомянутой заметки, это две статьи из «Биржевых ведомостей», которые будут рассмотрены ниже.

Еще более категорична сопрано Александра Гвоздецкая, которой доводилось выступать в весьма контрастных партиях лютерки Эммы и раскольницы Сусанны — схожих, впрочем, предельным эмоциональным градусом:

«Затею г. Дягилева я считаю никчемной. Зачем показывать французам и англичанам то, чего мы еще сами русские не видели. Если мы допустили поставить оперу Мусоргского в том виде, в каком она оркестрована и отредактирована Н. А. Римским-Корсаковым, то зачем требовать лишнего труда от Ф. И. Шаляпина для Парижа и Лондона. Ему придется все сизнова делать, а Ф. И., как известно, не любит показывать публике не отделанные, наспех приготовленные, роли» [79].

22 января «Биржевые ведомости» публикуют подборку мнений восьми видных музыкальных деятелей (Цезаря Кюи, Николая Соловьева, Станислава Габеля, Ливерия Саккетти, Николая Соколова, Николая Дубасова, Леонида Николаева и Иосифа Витоля) касательно «реставрации “Хованщины”». Идея «переоркестровать» финальный хор Римского-Корсакова, вложенная в уста Дягилева нерадивым журналистом, задела почти всех: большинство мэтров высказались против, а один из них (Соколов) проницательно предположил истину: «<...> к чему переоркестровывать этот хор, когда рациональнее было бы его пересочинить, ибо хор этот сочинен Римским-Корсаковым на крошечную тему Мусоргского» [13]<sup>15</sup>. Прямых возражений против включения в «Хованщину» купированных сцен, разумеется, никто не высказал (хотя Николаев счел, что, раз Римский-Корсаков их выкинул, значит, в них нет необходимости).

Но в целом «рекламная акция» Дягилева не сработала: обсуждение переместилось с темы неприкосновенности подлинного Мусоргского на тему неприкосновенности Римского-Корсакова (как выразился Габель, «переинструментовывать Римского-Корсакова может только равный ему талант,— а другим придется сказать: руки прочь!»). Дягилев не учел разницы

---

<sup>15</sup> В архиве Стравинского в Фонде Пауля Захера сохранилась и эта заметка, шифр 119.1/834.

между парижанами, увлеченными Мусоргским, и русскими, полными пиетета перед Римским-Корсаковым, со дня смерти которого не прошло еще и пяти лет.

Теперь же, почувствовав и учтя эту разницу, Дягилев вступил в полемику, прислав в редакцию «Биржевых ведомостей» открытое письмо:

«Милостивый государь, г-н редактор!

По поводу помещенной в вашей газете анкеты касательно реставрации «Хованщины» считаю необходимым ответить на возводимые на моего друга Стравинского нападки.

Работу Римского-Корсакова Стравинский ни переделывать, ни переоркестровать не собирается, но, как всем известно, финальный хор незаконченной оперы был написан Римским-Корсаковым на тему Мусоргского. На эту же самую тему Стравинский пишет новый финал. Который из двух будет лучше — оценит публика, не лишенная возможности слушать оба произведения. Что же касается до инструментовки неизданных и не оркестрованных страниц «Хованщины», то я в первый раз слышу, чтобы ознакомление с творчеством гениального композитора могло считаться с какой бы то ни было стороны печальным явлением» [19]<sup>16</sup>.

В этой заметке Дягилев не совсем честен: переделывать работу Римского-Корсакова — не финальный хор, а другие фрагменты оперы — он все же собирался<sup>17</sup>. Это выяснилось благодаря рабочему клавиру «Хованщины», принадлежавшему Дягилеву и испещренному его пометками (издание Бесселя,

---

<sup>16</sup> Газетная вырезка, принадлежавшая Стравинскому, хранится в Фонде Пауля Захера, шифр 119.1/835.

<sup>17</sup> Любопытно, как изменил свое отношение к проекту Цезарь Кюи, узнав о вмешательствах в корсаковскую редакцию. Еще 22 января, отвечая на вопрос «Биржевых ведомостей», он говорил: «Я думаю, что если найден новый материал Мусоргского, то отчего же его не включить. Наоборот, пусть публика и музыкальный мир ознакомятся с найденным материалом. Я нахожу, что решение Дягилева поручить оркестрование этого материала Стравинскому вполне логично. Последний — ученик Римского и превосходный инструментатор» [13]. Спустя несколько месяцев Кюи писал: «“Хованщину” треплют в Париже на все лады: Стравинский и Равель (такой есть французский модернист) ее переинструментовывают (после Корсакова!), а Стравинский, кроме того, пересочиняет и досочиняет!» (письмо М. С. Керзиной от 6 июня 1913 года, цит. по: [57, II, 83]).

1883 год, хранится в Британской библиотеке)<sup>18</sup>. Исследовав его, музыковед Роберт Трелфолл в 1981 году детально реконструировал первоначальный план дягилевской редакции, относящийся к концу 1912 года [176]<sup>19</sup>.

### III. Первоначальный план Дягилева

Главным смысловым акцентом в этом плане (помимо сочинения нового финального хора) было возвращение двух сцен, исключенных Римским-Корсаковым, — сцены с «пришлыми людьми» из I акта и песни Кузьки с хором из III акта<sup>20</sup>. Еще несколько фрагментов, которые Дягилев считал важными и которые подверглись особенно сильной деформации в редакции Римского-Корсакова, предполагалось приблизить к авторскому тексту и переоркестровать. В рабочем клавире в этих местах стоят пометки «По Мусоргскому, оркестр. Стравинского». Среди них: хор «Слава лебедю», дуэт Эммы и Андрея Хованского из I акта, хор «Посрамахом», песня Марфы «Исходила младешенька» и ария Шакловитого «Спит стрелецкое гнездо» из III акта, хор «Возле речки» из IV акта и 2-я сцена V акта начиная с реплики Досифея «Братия!».

---

<sup>18</sup> Впоследствии Дягилев вспоминал: «Раньше, чем дать эту оперу в Париж, я начал сверять клавир, аранжированный Н. А. Римским-Корсаковым, с автографным клавиром для пения с фортепьяно, находящимся в СПб. Публичной библиотеке. [...] При сверке двух клавиров я был поражен количеством купюр, гармонических изменений и пр., сделанных Корсаковым. Я начал отмечать изменения в моем клавире красными чернилами. Страницы стали иметь вид, будто их покрыли брусничным вареньем» (Bibliothèque de L'Opéra. Fonds V. Kochno, pièce 121. 41 piches de S. Diaghilev. Цит. по: [16, IV, 37]).

<sup>19</sup> Реконструкцию плана «Хованщины» произвел и Ричард Тарускин, также ознакомившийся с рабочим клавиром Дягилева [174, 1041–1042]. Результаты обоих исследований суммированы Виктором Варунцем [57, II, 25–29].

<sup>20</sup> Римский-Корсаков открыто заявляет об удалении этих сцен в предисловии к бесселевскому клавиру «Хованщины» [44], а в «Летописи моей музыкальной жизни» замечает, что «в I и II действиях оказалось много лишнего, безобразного по музыке и затягивающего сцену» [42, 111].

Хор стрельцов и стрелецких жен «Не дай пощады» из 8-й сцены IV акта был перенесен в III акт и помещен между 7-й и 8-й сценами, то есть между речитативом Подьячего и обращением стрельцов к Ивану Хованскому, причем из хора были исключены эпизоды «труб потешных», не вписывающиеся в эту сценическую ситуацию.

Одной из «лакомых» (и, скорее всего, самых ранних) идей Дягилева при разработке концепции «Хованщины» была трансплантация арии «Спит стрелецкое гнездо» из баритоновой партии «архиплута» Шакловитого (термин Мусоргского [34, 245]) в басовую партию Досифея. Разумеется, для Дягилева не менее важным был и тот факт, что устами Досифея в этой постановке должны были быть уста Шаляпина. Ему таким образом доставалась дополнительная выигрышная ария, причем совершенно в духе коронного шаляпинского репертуара. Оркестровка, заказанная Стравинскому, должна была освободить арию от «лихих» правок и сокращений Римского-Корсакова, сделав ее в музыкальном отношении более близкой оригиналу Мусоргского.

Все остальные изменения в дягилевской редакции, за исключением нескольких мелких деталей<sup>21</sup>, — это купюры. Купирован весь II акт и вся 2-я картина IV акта (кроме хора «Не дай пощады»), сильно сокращен V акт, исключена партия Сусанны, вычеркнуты трех-, четырех-, семитактовые вставки Римского-Корсакова, которыми он сглаживал резкие окончания сцен или переходы между ними.

Этот первоначальный план сложился не мгновенно: рабочий клавишник содержит предварительные купюры в тех сценах IV и V актов, которые затем были вычеркнуты целиком. Иначе говоря, вектор работы Дягилева над «Хованщиной» был устремлен в сторону сокращения.

Надо признать, что Дягилев не был полностью свободен от инерционного давления корсаковской редакции. Рассказывая про то, как он отмечал в клавише Римского-Корсакова расхождение с оригиналом Мусоргского, импресарио

---

<sup>21</sup> Восстановление двух недостающих ударов колокола в конце I акта и транспозиция арии Шакловитого и хора «Не дай пощады» на полтона вниз.

продолжает: «Нечего и думать было выправлять и восстанавливать все измененное: одна партия — пастора — совершенно выпущена Корсаковым, роль Сусанны укорочена до полного обезличенья»<sup>22</sup>. С точки зрения объективной логики ничто не мешало Дягилеву восстановить и эти сцены — так же, как он восстановил другие. Но либо масштаб предстоявшей работы, казавшейся неподъемной, либо забота о хронометраже спектакля, либо то и другое вместе побуждали его частично смириться с теми условиями, которые были заданы клавиром Римского-Корсакова.

С концепционной точки зрения направление мысли Дягилева очевидно: усилив хоровое присутствие и исключив «политические» сцены, он хотел сделать из «Хованщины» оперу с ораториальным уклоном<sup>23</sup> — подобно тому как поступил сам Мусоргский с «Борисом Годуновым» во второй редакции. Тарускин называет дягилевскую «Хованщину», как и дягилевского «Бориса», «хоровым действием с облигатным басом» [174, 1042]. Было также исключено все европейское (кроме несчастной лютерки Эммы) и значительно увеличен «удельный вес» раскольников и их музыки. С уничтожением роли Сусанны черноризцы превратились в монолитную силу, возглавляемую двумя корифеями — Досифеем и Марфой. Дягилев понимал, что французы хотят видеть на оперной сцене «Русских сезонов» исконную, ориентальную для них Русь (заодно и не менее ориентальных персидок из 1-й картины IV акта), а не гостиную Голицына «в европейском стиле».

#### **IV. Характерная роль Федора Шаляпина**

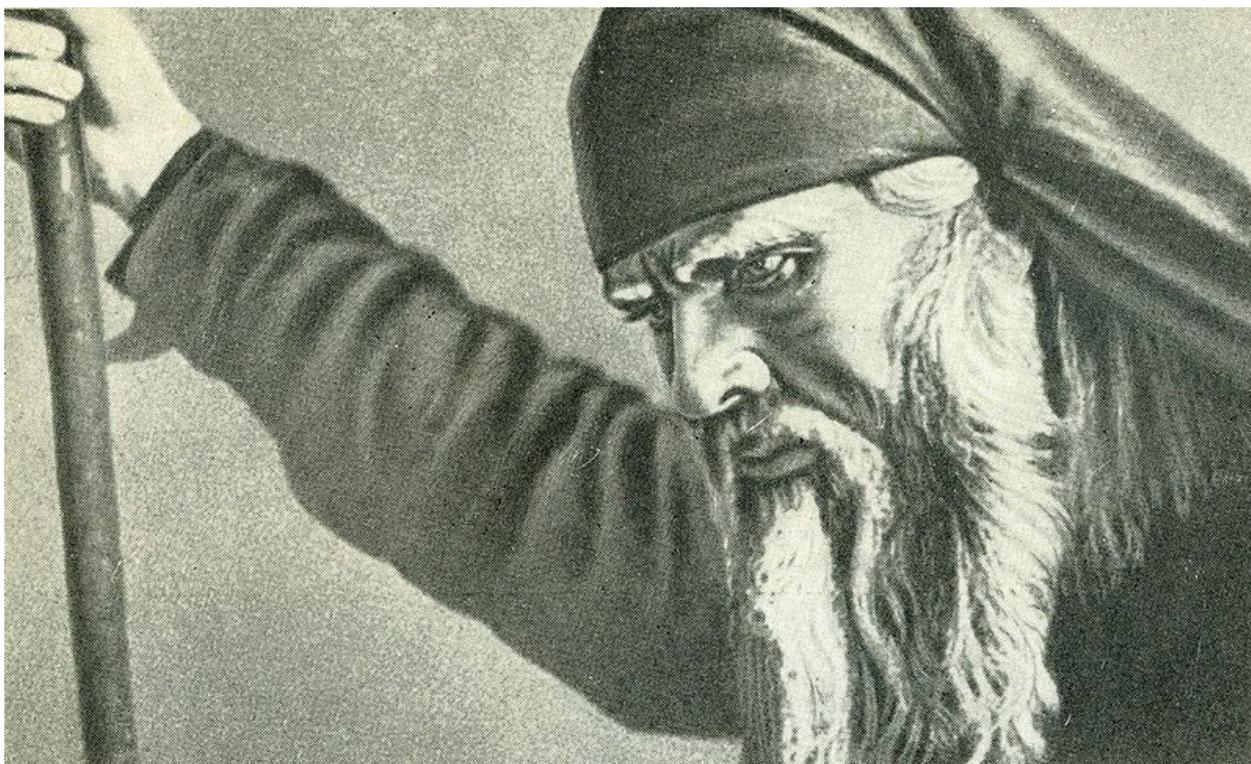
Мы называем план Дягилева первоначальным, поскольку он был существенно искажен по воле Федора Шаляпина, который, как истинный

---

<sup>22</sup> Bibliothèque de L'Opéra. Fonds V. Kochno, pièce 121. Цит. по: [16, IV, 38].

<sup>23</sup> Еще 12 января 1913 года газета «Русское слово» кратко и просто сформулировала специфику дягилевской постановки: «Между прочим, большое внимание предполагается уделить в новой “Хованщине” массовым сценам» [81]. О концепции Дягилева см. также [174, 1042; 7, 198–203].

раскольник-Досифей, не пошел за новаторскими идеями «никонианца»-Дягилева.



Илл. 1. Шаляпин в роли Досифея

Неопределенность в их совместных планах сохранялась довольно долго — до 9/22 марта, когда от премьеры новой «Хованщины» коллектив «Русских сезонов» отделяло чуть больше двух месяцев. К тому времени Стравинский и Равель уже встретились в Кларане, готовые приступить к работе. Дабы не задерживать начало «реставрации», Дягилев вернулся к проблеме и созвал в петербургской квартире Шаляпина (Никольская площадь, 4, кв. 2) совет.

Ценой, которую Дягилев заплатил за примирение, стал компромисс, нарушивший единство и гармонию его замысла. Как уведомляет петербургское «Обозрение театров» от 10 марта 1913 года [84], в результате переговоров Шаляпин согласился на финальный хор Стравинского<sup>24</sup>, а Дягилев дал обязательство оставить партию Досифея без каких-либо изменений и

---

<sup>24</sup> Заключительная сцена была задумана с участием трех солистов — Марфы, Андрея Хованского и Досифея, следовательно, Шаляпину предстояло непосредственно участвовать в его исполнении.

исполнять ее в оркестровой редакции Римского-Корсакова. Также Шаляпин смирился с включением в свою партию арии Шакловитого<sup>25</sup>, которую, скорее всего, тогда же решено было исполнять в тональности оригинала (сначала Дягилев планировал понизить тесситуру на полтона)<sup>26</sup>.

Однако в последние дни перед премьерой маятник настроения Шаляпина успел еще раз качнуться в обратную сторону. «Театр и искусство» свидетельствует: «Когда накануне представления “Хованщины” в Париже была опшикана музыка того же Стравинского “Весна священная”, Федор Иванович наотрез отказался петь “Хованщину” Мусоргского — Стравинского. Он заявил Дягилеву, что на постановку, подобную парижской, он не согласен, и если дело будет продолжаться в подобном духе, то он не ручается за свое участие в лондонских спектаклях» [85; 57, II, 574].

Общеизвестная дата премьеры «Хованщины» — 5 июня. Но Крафт указывает [166, I, 56], что спектакль был назначен на 31 мая, то есть всего двумя днями позже «Весны священной», — это объясняет смысл вышеприведенной заметки<sup>27</sup>.

Если «Театр и искусство» и Крафт правы, то премьера была отложена на пять дней — очевидно, именно из-за демарша Шаляпина. Остается только

---

<sup>25</sup>О последнем факте известно из мемуаров хормейстера постановки Даниила Похитонова [34, 245], которые цитируют почти все, кто пишет о парижской «Хованщине». По его словам, обсуждение проекта на квартире Шаляпина состоялось в апреле 1913 года при участии Дягилева, Феликса Blumenфельда, Эмиля Купера (будущего дирижера постановки), самого Похитонова и хозяина. Однако по телеграммам Дягилева можно установить, что он уехал из Петербурга 22 марта и в апреле туда не возвращался. Очевидно, Похитонов перепутал месяц, и речь идет о том же самом собрании 9 марта, о котором сообщает «Обозрение театров».

<sup>26</sup> О «тональных блужданиях» арии см. вторую главу этой работы.

<sup>27</sup> Ее автор мог ошибиться на один день («Весна священная» была «опшикана» не накануне, а за два дня до представления «Хованщины»), но едва ли на неделю. В пользу даты 31 мая говорит и следующий факт: первые четыре представления «Весны священной» (дополненной «Сильфидами», «Видением розы» и «Половецкими плясками») следовали через день с единственным пропуском, приходящимся как раз на последний день весны: 29 мая, 2, 4, 6 июня [91, 461].

догадываться, какая выдержка потребовалась Дягилеву, чтобы пережить не только грандиозный скандал вокруг «Весны священной», но и угрозу срыва амбициозной и дорогостоящей премьеры «Хованщины» — и все это буквально за 48 часов.

5 июня Шаляпин все-таки вышел на сцену Театра Елисейских полей и с привычным успехом исполнил партию Досифея<sup>28</sup>. Но ни арию Шакловитого, ни Заключительный хор Стравинского он не пел.

Не вызывает сомнений, что решение отказаться от арии принадлежало и могло принадлежать только ему. Однако факт отсутствия финала Стравинского на первых трех представлениях «Хованщины» обычно не связывают с именем Шаляпина. Некоторые считают, что причиной была болезнь Стравинского, который не смог довести дело до конца в срок (что неверно, поскольку еще за 40 дней до премьеры готовая партитура хора была у Дягилева), а Стивен Уолш выдвигает совсем маловероятное предположение о том, что Дягилев отменил Заключительный хор, «испугавшись» ожидавшегося на премьере Андрея Римского-Корсакова [180, 211]. На самом деле единственная правдоподобная причина срыва премьеры — отказ Шаляпина.

Стравинский в поздние годы как минимум дважды комментировал поведение Федора Шаляпина во время работы над «Хованщиной», оба раза в весьма экспрессивных выражениях. «Дягилев, к сожалению, заботился не столько о хорошей инструментовке оперы и спасении ее от Римского-Корсакова, сколько о том, чтобы наша версия стала новым средством продвижения Шаляпина. Этот идиот со всех точек зрения, кроме вокальных, да

---

<sup>28</sup> К тому времени «стаж» Шаляпина-Досифея насчитывал уже 16 лет. Впервые он спел эту партию в частной опере Мамонтова 12 ноября 1897 года. А к премьере в Мариинском театре 7 ноября 1911 года Шаляпин, ставший, как и годом позже в Москве, художественным руководителем проекта, впервые внес свои изменения в структуру оперы — полностью изъял вторую картину IV действия (отъезд Голицына).

и с некоторыми из вокальных тоже, не мог понять ценности такой инструментовки» [162, 61–62], объяснял композитор в беседе с Крафтом<sup>29</sup>.

А в черновике письма Брайткопфу и Хертелю он прямо связал печальную судьбу дягилевской редакции с персоной Шаляпина: «К сожалению, они [оркестрованные Стравинским и Равелем фрагменты «Хованщины»] так никогда и не были исполнены из-за Шаляпина, который, как примадонна, относился негативно к любым изменениям или улучшениям привычной ему версии»<sup>30</sup>.

Найти логику в капризах Федора Шаляпина не так сложно, как кажется. Безусловно, на первом витке скандала он искренне выражал «праведный гнев», защищая редакцию Римского-Корсакова: тогда открытое пренебрежение, которое выказывал к ней Дягилев, осознавший ее ущербность, почти всеми

---

<sup>29</sup> Перевод наш. В советском издании «Диалогов» вместо крамольной характеристики великого певца напечатано одно слово — «Шаляпин» [55, 96].

<sup>30</sup> Черновик письма в издательство *Breitkopf & Härtel* от 5 апреля 1958 года. Не опубликован; хранится в Фонде Пауля Захера, шифр 81.1/1200. Любопытно, что, рассказывая о дягилевской «Хованщине», Стравинский здесь даже не упоминает о «подлинном Мусоргском» — свою и равелевскую работу он преподносит как «несколько фрагментов оперы в нашей версии и нашей оркестровке».

Обе приведенные здесь цитаты в ходе работы над текстом письма были зачеркнуты Стравинским, в чистовик они не вошли.

Стоит отметить, что мнение Стравинского о Шаляпине отнюдь не было односторонним. В «Экспозициях и разработках» он говорит: «Человек большого музыкального и театрального таланта, Шаляпин в лучших своих проявлениях был потрясающим исполнителем. <...> Плохие отзывы на него начинали появляться только тогда, когда он выходил в одной роли слишком часто, как это было, например, с “Борисом”, в котором он с каждым следующим спектаклем становился все более и более напыщенным (я не знаю эквивалента русскому слову “хам”» [164, 56].

Воспоминания Стравинского полностью подтверждаются критической статьей Равеля, опубликованной полувеком ранее, точно в день премьеры «Хованщины», 5 июня 1913 года: «М.[есье] Шаляпин по-прежнему величайший оперный артист нашего времени, и у меня есть серьезные причины восхищаться, помимо прочего, тем, как он обращается с речитативом, — почти говорит, следуя за мелодическим контуром. Но он начинает терять технику. В “Борисе Годунове” есть чисто лирические места, где необходимо именно пение и где темповые указания композитора нужно уважать. И ни одно из этих мест не нуждается в помощи зловещего гогота и пещерного стога, которые производят столь грубый и антимузыкальный эффект» [137]. Статья приведена в [138, 313–315], английский перевод — [139, 369–371].

русскими музыкантами воспринималось как кощунство (напомним, со дня смерти патриарха петербургской композиторской школы к тому моменту не прошло и пяти лет).

Но не меньшую (а по мере приближения премьеры — все большую) роль играла и знаменитая лень Шаляпина, который не любил учить новые партии и тем более не видел смысла в переучивании уже готовой (об этом, кстати, довольно прямо говорит Александра Гвоздецкая в вышеприведенной реплике)<sup>31</sup>. Изменение позиции Шаляпина, в январе защищавшего неприкосновенность Римского-Корсакова, а в марте согласившегося на новую редакцию с условием, что его партия останется прежней, говорит само за себя.

Еще одним доводом против переучивания в данном случае были амбиции Шаляпина — художественного руководителя. Ведь сам он, ставя «Хованщину» в Москве в конце 1912 года, отнесся к тексту Мусоргского — Римского-Корсакова отнюдь не как к неприкосновенному: «Мне казалось, что в интересах большего драматизма, большей выпуклости некоторые такты следует изменить, здесь — задержать, там — ускорить. Дирижер, указывая на пометки автора — аллегро, модерато, — протестовал против моих указаний, не желая нарушать требований автора, но, в конце концов, согласился со мною. Замечу, что вообще я строго придерживаюсь авторских указаний, только в этом случае решился незначительно отступить от них» [73, I, 179].

Между тем, подробная рецензия Григория Прокофьева позволяет установить, что «незначительные отступления» выразились в полном отсутствии картины отъезда Голицына и сцены казни стрельцов (Прокофьев называет шаляпинские купюры «попыткой обокрасть партитуру» и «главнейшим минусом отчетной постановки» [35]). Еще одна режиссерская вольность касалась сцены Эммы, Андрея и Марфы, которая была перенесена в будку подъячего.

---

<sup>31</sup> Проблемы такого рода не были новы для Дягилева. Михаил Кальвокоресси вспоминает разговор с импресарио, во время которого последний посетовал на то, что исполнять «Бориса» в оригинальной версии невозможно, потому что певцы и хористы знают только адаптацию Римского. Кальвокоресси согласился [102, 178].

Таким образом, в действительности Шаляпин защищал перед Дягилевым не только редакцию Римского-Корсакова, но и собственную версию «Хованщины», наверняка будучи уверенным в ее превосходстве.

Наконец, непосредственно перед премьерой добавилась еще одна причина — провал «Весны священной», который, очевидно, заставил Шаляпина беспокоиться по поводу своего успеха в спектакле, связанном с именем «ошиканного» Стравинского.

В итоге Шаляпин не подготовил и то небольшое, на что согласился в марте, — ни арию «Спит стрелецкое гнездо», ни партию Досифея в Заключительном хоре Стравинского. В хоре, впрочем, ему все же довелось спеть. Дирижер парижской постановки Эмиль Купер вспоминает, как это было: «Шаляпин никогда не желал выучить заключительной сцены с хором, написанным Стравинским. Дирижуя левой рукой, я правой показывал, когда ему следует петь вверх и когда вниз» [10, 157]<sup>32</sup>. Довести финальный хор до «рабочего состояния» удалось к четвертому спектаклю — 16 июня. На первых трех Дягилеву пришлось вернуться к финалу Римского-Корсакова, ради отказа от которого была проделана столь серьезная работа<sup>33</sup>.

Спеть сольную арию под манипуляции Купера, однако, едва ли было возможно. Присутствовавший на премьере Анатолий Луначарский, в то время рецензент журнала «Театр и искусство», подтверждает: «Великолепная песня Шакловитого “Спит стрелецкое гнездо” — вырезана» [12].

Подобно бесчисленным примерам из истории европейской оперы XVII–XVIII веков, в XX веке прихоть оперной «звезды» нанесла существенный урон

---

<sup>32</sup> Ситуацию делает особенно комичной тот факт, что вся партия Досифея в Заключительном хоре Стравинского исчерпывается 25 тактами, в которых звучит простая раскольничья мелодия, использованная в заключительной сцене Римского-Корсакова и хорошо знакомая Шаляпину. Выпускник ДМШ со средними способностями сможет запомнить эти такты за несколько минут.

<sup>33</sup> Если верить свидетельству самого Николая Андреевича, проблемы с финальным актом возникали у Шаляпина и в 1907 году, когда он исполнялся отдельно: «Шаляпин в V акте “Хованщины”, несмотря на великое обаяние своего имени, имел очень сомнительный успех», писал композитор своему другу Василию Ястребцеву [77, II, 424].

идеям дягилевской «Хованщины». Помимо арии Шакловитого и финального хора (на трех исполнениях из шести), из плана Дягилева, по-видимому, были исключены поправки в V акте, прямо касающиеся партии Досифея. Неизвестно, как была решена судьба сцены Досифея с Марфой и Сусанной из III акта: либо Шаляпин согласился на сокращения, либо Дягилев «вернул» Сусанну в оперу.

Еще одной «жертвой» Шаляпина стала, как и в его московской постановке, вторая картина IV акта (отъезд Голицына и казнь стрельцов). Рабочий клави́р Дягилева (подробнее о нем речь пойдет ниже) показывает, что первоначально эта картина должна была быть сокращена, но не купирована целиком. Более того, во время пресловутого совета на квартире Шаляпина Дягилев настоял на присутствии сцены отъезда Голицына (об этом известно со слов Евгении Збруевой: «Ф. И. Шаляпин однако не желал никаких изменений в опере и только согласился восстановить обычно пропускаемую сцену, касающуюся князя Голицына» [82]). Однако в итоге вся вторая картина «пошла под нож», и эта часть оперы приобрела очертания, в точности совпадающие с московской редакцией Шаляпина.

## **V. Работа Стравинского и Равеля. Хронология**

Тем не менее, остальные номера, а также и арию Шакловитого, и финальный хор, от которых Шаляпин отказался лишь в последний момент, Стравинский должен был подготовить к премьере. В «Хронике» он вспоминает: «Когда я увидел всё, что мне предстояло сделать (мне же ведь еще надо было окончить партитуру «Весны священной»), — я попросил Дягилева разделить эту работу между Равелем и мной. Он охотно согласился» [60, 40]<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Дягилев: «Оркестровку этих крупных кусков [которые в редакции Римского-Корсакова были купированы] я заказал Стравинскому и Морису Равелю. Последний так серьезно отнесся к своей задаче, что специально поехал в Швейцарию к Стравинскому и там сделал всю порученную ему работу» (Bibliothèque de L'Opéra. Fonds V. Kochno, pièce 121. Цит. по: [16, IV, 38]).

Почему Стравинский избрал именно Равеля? Вероятно, по совокупности следующих качеств: 1) любовь Равеля к Мусоргскому, 2) высочайшее оркестровое мастерство, 3) громкое имя, выгодное с продюсерской точки зрения, 4) дружеские отношения со Стравинским и Дягилевым и 5) небольшая разница в возрасте между Равелем и Стравинским, позволяющая им чувствовать друг друга «напарниками». Все эти особенности сочетались, пожалуй, только в Равеле.

Еще одно объяснение способны подсказать воспоминания Бориса Асафьева. По его словам, в разговоре, произошедшем в 1909 году, Дягилев «сообщил, что приехал он из Парижа специально, чтобы скопировать рукописные материалы “Хованщины” Мусоргского и что заинтересовал этим делом Равеля» [4, 445]. Это единственное упоминание имени Равеля в связи с «Хованщиной» до весны 1913 года, и установить достоверность слов Асафьева на основании известных сегодня фактов невозможно. Если Асафьев прав, и Дягилев действительно обсуждал с Равелем свою идею еще в 1909 году, становятся очевидными без дополнительных объяснений и идея Стравинского взять Равеля в напарники, и, главное, та легкость, с которой Дягилев на это согласился.

Работа была поделена между друзьями неравномерно. Стравинский оставил за собой два самых «лакомых» куска — новый финальный хор и шпаяпинскую арию Шакловитого, — а также некий третий фрагмент, о котором сам Игорь Федорович ко времени «Диалогов» забыл [55, 96]. Равелю досталась вся остальная работа — как минимум, пять эпизодов: сцена с пришлыми людьми в I акте, хор «Слава лебедю» из 3-й сцены I акта, дуэт Эммы и Андрея Хованского из 4-й сцены I акта, «Исходила младешенька» из 2-й сцены III акта и песня Кузьки с хором из 6-й сцены III акта<sup>35</sup>.

Неатрибутированными остались три хора, которые, по дягилевскому плану, должны были подвергнуться переоркестровке: «Посрамихом» из 1-й сцены

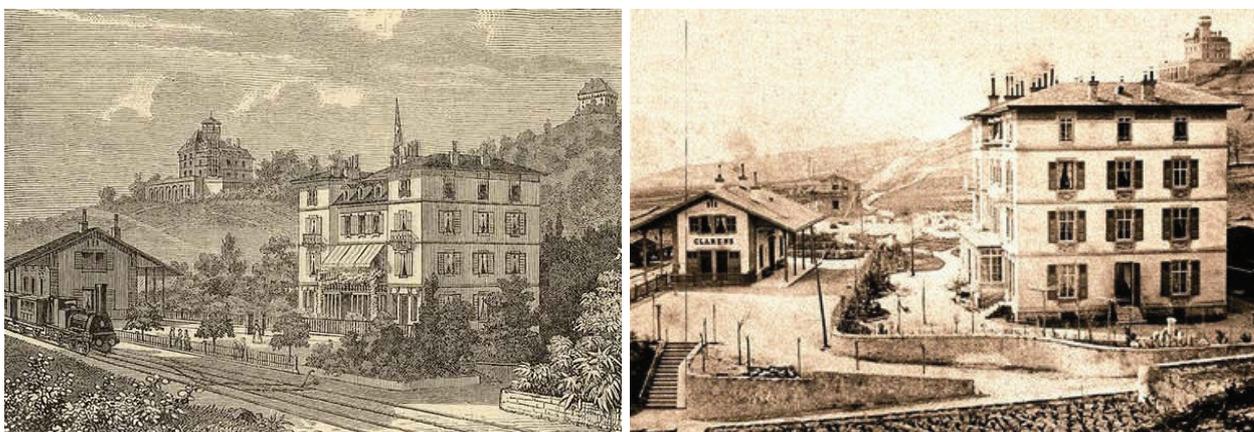
---

<sup>35</sup> Этот список восстановлен благодаря свидетельствам Карла ван Вехтена [142, 219] и Даниила Похитонова [34, 245].

III акта, «Возле речки» из 1-й сцены 1-й картины IV акта и «Враг человеков» из V акта. Один из них, по всей видимости, переработал Стравинский, остальные — Равель, если они вообще были оркестрованы.

Работа проходила в швейцарском Кларане, в двух соседних отелях, где разместились Стравинский и Равель<sup>36</sup>, и заняла около полутора месяцев. Несколько сохранившихся телеграмм и писем Равеля, Дягилева и Стравинского позволяют достаточно подробно проследить хронологию событий [57, II, 26, 50, 54, 60, 62].

Равель с мамой приехал в Кларан 18 марта 1913 года к ночи — и на следующий день, скорее всего, работа над «Хованщиной» началась<sup>37</sup>.



Илл. 2–3. *Hôtel des Crêtes*

---

<sup>36</sup> Стравинский жил в *Hôtel du Châtelard* на улице Гамбетта (Rue Gambetta 29, здание не сохранилось). Равель остановился напротив, через железную дорогу — в *Hôtel des Crêtes* на улице Коллеж (Rue du Collège 1, ныне в здании располагается почта).

<sup>37</sup> Игорь Федорович находился в Кларане с 25 февраля и мог приступить к работе над «Хованщиной», не дожидаясь приезда Равеля. Однако крайняя занятость Стравинского в то время (до 8 марта он работал над партитурой «Весны священной» [158, 145]) и факт «разделения труда» между ним и Равелем по обоюдному согласию заставляет усомниться в таком предположении.



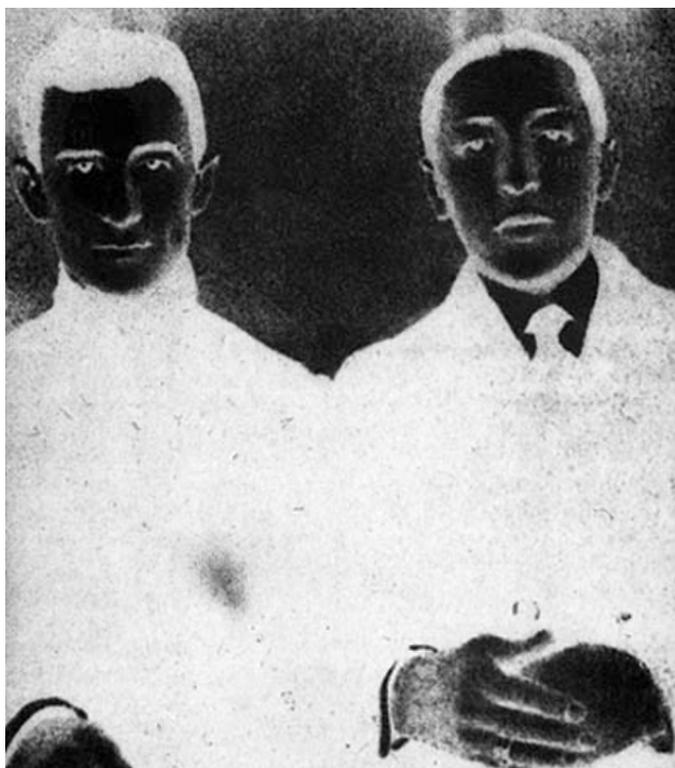
Илл. 4. *Hôtel du Châtelard*



Илл. 5. Стравинский с семьей в саду отеля. 1913 год

Первая рукопись арии Шакловитого (в до-диез миноре), скорее всего, появилась на свет между 18 и 23 марта — до совещания на квартире Шаляпина, где было решено изменить тональность арии. К 23-му марта была написана и немалая часть черновика тетради эскизов Заключительного хора. Об этом свидетельствует набросок фрагмента арии, сделанный на восьмой странице тетради: страница к тому времени уже была заполнена, а набросок выполнен все еще в до-диез миноре. Соответственно, вторая рукопись арии (в ми-бемоль миноре) была выполнена между 23 марта и 20 апреля — более вероятно, в середине или конце этого весьма напряженного для Стравинского периода.

Дело в том, что одновременно с «Хованщиной» ему нужно было заниматься и «Весной священной»: запланировав две премьеры на 31 и 29 мая



соответственно, Дягилев обеспечил Стравинскому цейтнот, поскольку к первому показу балета Игорь Федорович намеревался закончить и издать еще и четырехручное переложение «Весны». Именно поэтому Стравинский попросил Дягилева разделить труд «Хованщины» на двоих<sup>38</sup>.

Илл. 6. Равель и Стравинский в период совместной работы над «Хованщиной»

---

<sup>38</sup> Шестилетний Федор Стравинский пристально наблюдал за Равелем в Кларане: «Я по-прежнему вижу на железном кованом балконе за окнами нашего номера в *Hôtel du Châtelard* склонившегося рядом с моим отцом маленького человека, превосходно сложенного, со сверкающими глазами, густыми бровями и красивой, слегка серебристой шевелюрой. Я по-прежнему слышу, как они насвистывают дроздам в саду коротенькую фразу пять, десять, пятнадцать раз, и, к моему детскому восхищению, в итоге дрозды отвечают им той же фразой [154, 11].

28 марта Равель пишет своему другу Люсьену Гарбану: «Вы, может быть, знаете, что я работаю над воссозданием “Хованщины” [138, 126], а 29 марта Стравинский вносит последний, 11-тактовый фрагмент в партитуру «Весны священной» — цифры 86–87 (вставка датирована автором [158, 102]).

В эти же дни, примерно 28–30 марта, он заканчивает тетрадь эскизов Заключительного хора — об этом известно из письма Стравинского к Александру Бенуа («На днях вчерне сочинил Заключительный хор», пишет он 31 марта [57, II, 50]).

После 2 апреля Стравинскому пришлось еще раз вернуться к «Весне»: по просьбе Ансерме он изменил инструментовку в цифрах 28–29 (18 тактов) для достижения лучшего звукового баланса [158, 28].

4 апреля в 16.40 Дягилев телеграммой попросил Стравинского приехать во вторник, 8 апреля в Монте-Карло и привезти готовый Заключительный хор<sup>39</sup>. Стравинский успел: 6 апреля он поставил последнюю точку в рукописи и, видимо, на следующий день выехал в Монако. Дату завершения хора нам удалось установить благодаря манускрипту, хранящемуся ныне в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства (шифр ГИК 17813/2) и ранее не подвергавшемуся исследованию<sup>40</sup>.

В литературе утвердилось мнение [180, 198; 57, II, 54], воспроизведенное и в нашей статье [65, 186], что Стравинский отклонил просьбу Дягилева о визите в Монте-Карло, поскольку хор еще не был закончен. Такое суждение основывалось преимущественно на неверном переводе телеграмм Дягилева (см., например, примечание 43). Однако дата завершения клавира-партичелло (6 апреля) намекает на обратное: вероятно, именно среагировав на телеграмму импресарио, Стравинский срочно принялся за дописывание хора. Теперь мы

---

<sup>39</sup> «Я умоляю тебя приехать в Монте-Карло, гостиница “Ривьера Палас”, во вторник с заключительным хором. Я уезжаю [из Петербурга] сегодня вечером» (Фонд Пауля Захера, шифр 93.1/1666). У Крафта [166, II, 7], а также в нашей статье [65, 186] фраза Дягилева неверно трактована как «законченный хор». У Варунца [57, II, 54] дан правильный перевод.

<sup>40</sup> Заслуга первого упоминания о рукописи принадлежит Виктору Варунцу [57, II, 174, 686].

можем подтвердить эту версию благодаря письму Равеля, хранящемуся в архиве наследников Флорана Шмитта (*Archives Heritières Schmitt*) и впервые опубликованному Юлией Де-Клерк в пятитомнике *Dernier cri* в 2013 году [16, III, 219]. 12 апреля Равель писал Шмитту: «Игорь в Монте-Карло, надеюсь, там нет дождя». Следовательно, Стравинского не было в Кларане как минимум пять-шесть дней.

Но и это не все: тогда же, в начале апреля, Стравинский должен был завершить внушительный манускрипт четырехручной транскрипции «Веснь» (финальная точка поставлена 15 апреля)<sup>41</sup> и отправить ноты в «Русское музыкальное издательство», которое таки успело невероятным образом выпустить их в свет до премьеры — скорее всего, 21 мая [109, 114]. Первая часть балета и две страницы из второй части в этой рукописи принадлежат руке копииста, однако весь остальной объем второй части писал сам Стравинский.

Уже 21 апреля в 12.55 Дягилев отправил ему телеграмму: «Если можешь придатся [придраться] рассрочке платежа и условию права петербурге откажись общей фразой что условия не подходят<sup>42</sup> шакловитый и хор высланы»<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> Датированная Стравинским [159, 116] рукопись была обнаружена в архиве нынешнего наследника Игоря Федоровича, Джона Стравинского, Феликсом Майером в ноябре 2009 года. К столетию со дня премьеры «Весны священной» Фонд Пауля Захера выпустил факсимильное издание этого манускрипта [159].

<sup>42</sup> Здесь Дягилев призывает Стравинского прекратить переговоры с московским Свободным театром касательно постановки оперы «Соловей».

<sup>43</sup> Фонд Пауля Захера, шифр 93.1/1669. Телеграмма написана по-русски во французской транслитерации. Во всех существующих изданиях ее текст приводится неверно. В англоязычном собрании писем Стравинского [166, II, 8] так: «Отклони С. Петербург в общей фразе сказав что условия не подходят. Высылай [sic] Шакловитого и хор». В книге *Stravinsky in Pictures and Documents* [168, 98] Крафт перевел текст совсем иначе: «Тебе заплатят рассрочкой из С. Петербурга за арию Шакловитого и хор». У Варунца — вариант, близкий первому (57, II, 60): «Отклони [предложение] Петербурга в общих фразах, скажи, что не устраивают условия. Присылай [арию] Шакловитого и хор» (очевидно, Варунц сделал обратный перевод с перевода Крафта из *Selected Correspondence* [166]). Наиболее существенное искажение смысла касается «высылки» арии и хора: Дягилевское *wislany* однозначно указывает на то, что к этому моменту Сергей Павлович не только получил рукописи от Стравинского, но и переслал их дальше — скорее всего, постановщику «Хованщины» Александру Санину,

Итак, на «Хованщину» у Стравинского оставались считанные дни. Вероятно, именно в промежутке между возвращением из Монте-Карло и 21 апреля и появилась оркестровка арии Шакловитого в ми-бемоль миноре.

Помимо прочего, эта гипотеза основывается на анализе бумаги, на которой работал в те месяцы Стравинский. Многие рукописи того периода выполнены на нотной бумаге братьев Фётиш<sup>44</sup>. Однако к апрелю она стала заканчиваться. Последние запасы пошли на четырехручную транскрипцию «Веснь» и партителло Заключительного хора. Начав первую рукопись арии Шакловитого на той же бумаге, Стравинский даже оторвал вторую страницу, дабы она не пропала зря, когда рукопись превратилась из чистовика в черновик.

В «Диалогах» [55, 62] Стравинский вспоминает, как в то время они с Равелем поехали в город Варезе около озера Лаго Маджоре с целью запастись варезской бумагой<sup>45</sup>. Скорее всего, путешествие состоялось сразу после завершения четырехручной «Веснь», то есть после 15 апреля; заняло оно не меньше двух дней<sup>46</sup>. То, что вторую рукопись арии Шакловитого Стравинский начал писать на вырезанной им самим, неразлинованной бумаге (используя стравигор<sup>47</sup>), свидетельствует: вся нотная бумага к тому моменту вышла (обычно в те годы композитор использовал стравигор лишь в черновиках<sup>48</sup>). Таким образом, можно с известной мерой условности датировать второй манускрипт арии временем между 12 и 15–16 апреля, а ее окончательный (ныне утерянный)

---

хормейстеру Даниилу Похитонову, и/или Федору Шаляпину — для разучивания и снятия копий. Следовательно, эта телеграмма позволяет установить, что работа Стравинского была закончена не позже 20 апреля.

<sup>44</sup> *Lausanne — Fatisc Frères S. A. — Vevey*. Любопытно, что фирма братьев Фётиш выпускала также инструменты, к которым Стравинский питал особое пристрастие, — пианолы.

<sup>45</sup> Факт совершения вояжа подтверждается и письмом Равеля Стравинскому от 28 апреля 1913 года [138, 594; 166, III, 16].

<sup>46</sup> «Город был переполнен, найти две комнаты в отеле и даже две кровати было невозможно, так что мы спали вместе на одной» [162, 62].

<sup>47</sup> Изобретенный и запатентованный Стравинским инструмент для разлиновки бумаги.

<sup>48</sup> С использованием стравигора выполнена, к примеру, тетрадь эскизов Заключительного хора.

чистовик, который, очевидно, был выполнен уже на вarezской бумаге, — промежутком между 17 и 20 апреля.

Примерно в эти же дни закончил свою работу и Равель, поскольку в конце апреля он собирался вернуться в Париж.

## VI. Вторая фаза полемики

12 мая Стравинский выехал из Кларана и на следующий день прибыл в Париж для подготовки премьер «Весны священной» и «Хованщины». Еще задолго до того, в разгар кларанской работы Равеля и Стравинского, в петербургской прессе поднялась вторая волна дискуссии вокруг дягилевской «Хованщины». В борьбу за честь своего отца вступил Андрей Римский-Корсаков, близкий друг (с того момента — бывший друг) Стравинского; человек, который, будучи наследником Николая Андреевича, попросту запретил бы проект Дягилева, если бы к тому моменту Россия подписала Бернскую конвенцию об охране литературных и художественных произведений<sup>49</sup>. 23 марта он опубликовал в «Русской молве» развернутую статью, основная мысль которой заключалась в том, что Дягилев не имеет права «калечить» редакцию Римского-Корсакова:

«Я считаю, что вопрос в настоящее время вовсе не в том, хорошо или худо выполнил свою задачу Римский-Корсаков, а в том, *можно ли признать за кем бы то ни было нравственное и художественное право на переделку той «Хованщины», которая является, как я выразился, совокупным произведением двух художников*<sup>50</sup>.

Думается, что ответ может быть только отрицательным. Конечно, всякий композитор, считающий себя конгениальным Мусоргскому или, по меньшей

---

<sup>49</sup> В следующем, 1914 году, когда соответствующее соглашение между Россией и Францией уже было подписано, мать Андрея Николаевича и вдова Римского-Корсакова обратилась к французским властям с требованием запретить дягилевскую постановку «Золотого петушка». Газеты уже напечатали объявление об отмене спектаклей, но все закончилось приходом пристава, которому Дягилев заплатил 3000 франков штрафа [16, V, 243].

<sup>50</sup> Все курсивы в цитируемых источниках принадлежат их авторам.

мере, признающий свой талант соизмеримым с его дарованием, *волен создавать свою редакцию* “Хованщины”. Было бы и в правду крайне интересно, если бы кто-нибудь из значительных художников выполнил по-своему эту задачу. Но *калечить чужую редакцию*, как это хочет сделать г-н Дягилев, выбрасывать из нее куски, хотя бы и с целью восстановить подлинного Мусоргского, пересочинять то, что досочинено в данной редакции Римским-Корсаковым,— все это представляется мне абсолютно недопустимым.

Я считаю *вандализмом* попытку разрушения художественного целого, какое являет собой “Хованщина” в редакции Римского-Корсакова; я считаю *безвкусицей* смешение Мусоргского подлинного с Мусоргским, прошедшим через руки Римского-Корсакова, с одной стороны, и Равеля и Стравинского — подручных г-на Дягилева в этом деле — с другой...»<sup>51</sup> [39, 40].

Андрей Римский-Корсаков, вероятно, не ожидал, что ответ на свое письмо он получит не от Дягилева или Стравинского<sup>52</sup>, а от Равеля. 27 мая, за девять дней до премьеры, в журнале «Музыка» вышла статья «О “парижской редакции” “Хованщины”», ставшая единственной русскоязычной публикацией

---

<sup>51</sup> «Ведь придирается он к Стравинскому!», писал Владимир Держановский Николаю Мясковскому в день выхода статьи Андрея Римского-Корсакова. «Хотя, быть может, в кое-чем и прав. И как все поверхностно (как мало сказано о “Хованщине” и о новой редакции), а ведь умный человек и умные рассуждения попадаются <...> (рукопись хранится во Всероссийском музейном объединении музыкальной культуры (ВМОМК) им. М. И. Глинки, ф. 71, № 159. Цит. по [16, IV, 22]).

<sup>52</sup> Игорь Федорович оказался единственным соавтором проекта, оставшимся в стороне от газетной полемики. Возможно, он был слишком занят инструментровкой «Весны священной», возможно, ему просто не хотелось вести дискуссию со своим бывшим другом, но, скорее всего, Стравинский сознательно избегал публичных высказываний в связи с «Хованщиной». Нужно признать, что работа над оперой поставила его в положение меж двух огней. С одной стороны, он порвал контакты с прежними друзьями, не простившими ему посягательства на Римского-Корсакова; с другой — реальная парижская «Хованщина» оказалась совсем не тем идеальным проектом, который изначально виделся Дягилеву и который Стравинскому не стыдно было бы отстаивать.

французского гения<sup>53</sup>. Убеждающая и блестящая аргументация Равеля заставляет пожалеть, что она была единственной.

«Мне перевели статью, появившуюся в Вашем журнале под заглавием «“Хованщина” Мусоргского и Дягилева».

Автор этой статьи узнал из верного источника, что Сергей Дягилев, вкупе с Игорем Стравинским и Морисом Равелем, готовятся учинить акт вандализма над “Хованщиной” Мусоргского. Если я верно понял, то в отношении к этим двум, по его мнению, преступным композиторам он употребляет довольно презрительные выражения. <...>

Для оправдания жестоких выражений своего обвинения, г-н А. Римский-Корсаков приводит странные аргументы. «“Хованщина”,— говорит он нам,— должна быть рассматриваема как совокупное произведение двух художников». Совокупное произведение? Мне неизвестно, чтобы Мусоргский поручал кому то ни было труд изменять его сочинение. <...>

Избави Бог от посмертного *сотрудника*, в особенности гениального! И в самом деле, г-н Андрей Римский-Корсаков сам признает это: «Римский-Корсаков, с его крупной индивидуальностью, не мог, если бы даже то позволяло состояние оставшихся после Мусоргского материалов, ограничить свою роль одной редакционной работой». <...>

«Дело не в том,— говорит нам г-н Андрей Римский-Корсаков,— хорошо или плохо выполнил мой отец свою задачу». <...> Как же так? Да ведь в этом только все и дело! Бережно ли отнесся Римский-Корсаков к тексту Мусоргского, да или нет? <...>

Восстанавливая эти отрывки, искаженные или отброшенные бессознательностью гения, оркеструя их так, что *не изменяется ни единая нота рукописного оригинала*, ни я, ни Стравинский не думали, что этим мы совершаем акт «вандализма». Мы в этом и теперь еще не убедились.

Добавлю, что “Хованщина” не есть новейшая музыкальная драма. Это — настоящая опера, задуманная в старинной форме: арии, дуэты, хоры, сцены —

---

<sup>53</sup> Рукопись статьи хранится в ВМОМК, ф. 3, № 1240.

все сохраняет свою самостоятельность. Из корсаковской версии мы сохранили те места, где *сотворчество* наименее чувствовалось. Остальное, повторяю, есть только простое восстановление. <...>

Конечно, можно было бы сделать лучше. В том виде, в каком опера пойдет в Париже, в ней все еще останется слишком много вещей «лучших», чем авторские намерения. Точная инструментовка его рукописи заслуживала бы предпочтение перед блестящей, но неточной обработкой. Не в обиду будет сказано г-ну Андрею Римскому-Корсакову, для такой работы не требуется чрезмерной гениальности: для нее достаточно почтительного восторга» [38].

## VII. Премьера и третья фаза полемики

Почтительный восторг перед Мусоргским, нашедший место в душах и Дягилева, и Равеля, и Стравинского, принес свои законные плоды. Парижская премьера 5 июня стала одним из блистательных триумфов «Русских сезонов»<sup>54</sup>. Об огромном успехе известно благодаря нескольким восхищенным рецензентам (среди которых наименее воодушевленным оказался будущий нарком просвещения Анатолий Луначарский), а также воспоминаниям Федора Федоровского, Даниила Похитонова<sup>55</sup> и самого Дягилева<sup>56</sup>. Опера была

---

<sup>54</sup> Постановка А. Санина, декорации и костюмы Ф. Федоровского, балетмейстер А. Больм, дирижер Э. Купер, хормейстер Д. Похитонов. Исполнители главных ролей: Ф. Шаляпин, П. Андреев, Н. Андреев, А. Белянин, Н. Большаков, М. Бриан, В. Домаев, Е. Николаева, Е. Петренко, К. Запорожец. «Хованщина» стала седьмой оперной постановкой в истории Театра Елисейских полей, открывшегося двумя месяцами ранее: ее опередили «Бенвенуто Челлини» Берлиоза, «Вольный стрелок» Вебера, «Лючия ди Ламмермур» Доницетти, «Севильский цирюльник» Россини, «Пенелопа» Форе и «Борис Годунов» Мусоргского.

<sup>55</sup> «“Хованщина”, поставленная в “Театре Елисейских полей” вслед за “Борисом Годуновым”, как можно судить, принята публикой значительно лучше последнего. <...> Особенный восторг вызывают восстановленные Стравинским и Равелем отрывки оригинальной партитуры, неизвестные у нас в России» [86]. «Шаляпину — Досифею, Эмилию Куперу и хормейстеру Похитонову были устроены настоящие овации» [74]. «Первое действие “Хованщины” приветствовалось бурно. Финальный хорал а *cappella* прямо

представлена шесть раз в Париже (5, 7, 9, 16, 18 и 20 июня, Le Théâtre des Champs-Élysées) и дважды в Лондоне (1 и 10 июля<sup>57</sup>, Королевский театр Drury Lane).

До сих пор в литературе о Стравинском указывалось, что этими восемью спектаклями исчерпывается сценическая история дягилевской «Хованщины» (см., например, [57, II, 718]). Однако лондонская программка «Русских сезонов» 1914 года, сохранившаяся в архиве Стравинского в фонде Пауля Захера (шифр 119.1/841–842), позволяет документально подтвердить, что в британской столице «Хованщина» еще трижды исполнялась спустя год после премьеры — 1, 10 и 20 июля 1914 года<sup>58</sup>. Во всех трех вечерах участвовал (или, по крайней мере, должен был участвовать) Федор Шаляпин<sup>59</sup>.

---

восхитил публику и был повторен. Я не думаю, что когда бы то ни было хор имел такой ослепительный успех» [30]. «Молитва стрельцов из “Хованщины” (“Господи, не дай врагу в обиду”) на спектаклях повторялась по три раза» [34, 245]. «Помимо Шаляпина, артистки Петренко, Домаева, Запорожца сильное впечатление производил хор стрелецкой слободы. Хор постоянно замечательно исполнял “выди, выди, батя”, [так] что французы вставали, били своими шляпами и заставляли три раза повторять и расценивали как несомненные вершины вокального искусства» [70]. Как видно, хор Похитонова составил серьезную конкуренцию Шаляпину в глазах французов.

<sup>56</sup> «Первые действия имели в Париже огулушительный успех. Финалы I и III действий считались лучшими *finis d'acts*, какие Париж видел. Хор в конце III акта всегда бисировался (Bibliothèque de L'Opéra. Fonds V. Kochno, pièce 121. Цит. по: [16, IV, 38])

<sup>57</sup> Если в Париже «Хованщина» уступила «Весне священной» неделю, то в Лондоне опередила ее на один день: британская премьера балета Стравинского состоялась 11 июля [91, 464].

<sup>58</sup> Эти даты без каких-либо ссылок на источники приведены и в хронографе трехтомного отечественного издания материалов о Федоре Шаляпине [73, III, 298]. Упоминание «Хованщины» в ряду спектаклей, запланированных Дягилевым к показу в 1914 году (без дат), есть в журнале «Музыка» от 29 марта 1914 года [81, 274].

<sup>59</sup> Этот вновь открывшийся факт объясняет, почему издатель Заключительного хора Стравинского Иван Бессель в 1913 году так торопился с выпуском нот (об этом см. в параграфе IX данной главы) — он хотел успеть к следующему сезону, чтобы обеспечить достойный объем продаж. Именно для лондонской публики в издание хора был добавлен текст на английском языке, обычно Бесселем не использовавшемся.

«Хованщина» была одним из самых пышных спектаклей дягилевской антрепризы. Как часто случалось в истории «Русских сезонов», громкий публичный успех не мешал постановкам быть безнадежно дефицитными. Кассовые сборы «Хованщины» не могли покрыть и 15% грандиозных расходов, и спектакль остался тяжелым воспоминанием для продюсера (по результату — скорее спонсора) постановки Габриэля Астриюка:

«Вечер, когда шла “Хованщина” с ее боярскими костюмами, каждый из которых стоил 4.000 франков, несравненными солистами, дягилевским балетом в полном составе, хористами из Москвы, лучшими в мире, сотней музыкантов, сыгравших как один виртуоз,— вечер, стоивший 58.000 франков, с трудом “давал в кассу” около 7.000 франков, то есть как раз то, что должен был получить Шаляпин» [85, 286]<sup>60</sup>.

Впрочем, Астриюка и невозможно назвать холодным и расчетливым бизнесменом: его смелость, порой безрассудная, была бесценной находкой для Дягилева. Режиссер и администратор *Ballets russes* Сергей Григорьев свидетельствовал: «Астриюк решил ангажировать нашу труппу и, зная, что его конкурентом была дирекция самой Опера, предложил нам такую колоссальную сумму, что Дягилев заподозрил Астриюка в безумстве, уверенный, что тот потеряет на сделке» [12, 71].

По воспоминаниям самого продюсера, заплатить колоссальную сумму (25 000 франков за каждый из 20 спектаклей) предложил ему Дягилев, что более правдоподобно, хотя суть от этого не меняется: «В общей сложности получалось полмиллиона! Но тут была замешана честь, да и самолюбие тоже. Я подписал. Подписал свой смертный приговор, поскольку к этим 25 000 франков прибавлялись 20 000 других расходов: оркестр, занятый утром, днем и вечером,

---

<sup>60</sup> «Знаменитый баритон требовал, чтобы его жалованье <...> выплачивалось ему до выхода на сцену», вспоминал дирижер *Ballets russes* Дезире Энгельбрехт [118, 185–187; 16, III, 145]. Гигантские гонорары Шаляпина, вероятно, были еще одним «раздражителем» для Стравинского. Вознаграждение Федора Ивановича за один выход в роли Досифея (в рублевом эквиваленте — около 2000) более чем в три раза превышало гонорар, выплаченный Бесселем Стравинскому за все права на его Заключительный хор вкупе с обработкой «Песни о блохе» Мусоргского (600 рублей).

машинисты, электротехники, парикмахеры, костюмеры, да много еще кто!.. Это не считая указов Стравинского, который томным голосом со своим славянским шармом требовал дополнительно 20 музыкантов и намеревался уничтожить первый ряд кресел, целиком уже проданный. “Вы знаете, дорогой друг, это сейчас очень просто делается при помощи могучего буравчика, который режет сталь и железобетон. А обойщики мебели очень быстро сделают всё остальное!”

О, Стравинский, этот балованный ребенок! Дорогой гениальный Игорь, он хотел разрушить стены моего здания, но я нисколько не жалею о своем безумии...» [89, 286–287].

Благодаря описанным ранее внутрицеховым разборательствам парижане могли видеть оперу с двумя альтернативными окончаниями: первые три раза исполнялся финал Римского-Корсакова, последние три (а также, по всей вероятности, все пять раз в Лондоне) — Заключительный хор Стравинского<sup>61</sup>. На премьере непредвиденная и неанонсированная Дягилевым замена разрекламированного хора Стравинского на хор Римского-Корсакова стала экзаменом для парижских критиков. Стравинский убежден, что они этот экзамен провалили: «Критика, присутствуя *in corpore* на премьере оперы и думая, что на премьере исполнялся мой хор (исполн[ялся] хор Р[имского]-К[орсакова]), выругала его всюю. На моем же хоре она умышленно отсутствовала, чтобы не попасть в грязную историю»<sup>62</sup>.

Справедливость слов Игоря Федоровича остается под вопросом, тем более что это информация не из первых уст: новости из Парижа болевшему

---

<sup>61</sup> Сам композитор насладиться плодами своей работы, увы, не смог. 3 июня 1913 года во второй половине дня он давал интервью Анри Постелю дю Ма (Henri Postel du Mas) из журнала *Gil Blas*, после чего, поужинав устрицами, обнаружил, что нездоров: вскоре у него диагностировали брюшной тиф [91, 461]. 11 июня его перевезли в частный санаторий *Villa Borghese* в пригороде Парижа Нёйи-сюр-Сен, где Стравинский с женой провели почти месяц, после чего вернулись в Кларан и 11 июля направились в Устилут [57, II, 83; 91, 461].

<sup>62</sup> Письмо И. Ф. Стравинского В. В. Держановскому от 12 августа 1913 г. ВМОМК, ф. 3, № 505/3. Цит. по: [57, II, 128; 14, 206]. Эти сведения Держановский, с согласия Стравинского и на условии анонимности, опубликовал в своем журнале «Музыка» [15].

Стравинскому передавали его друзья. На сегодняшний день не известно ни об одной рецензии на премьеру, в которой финал оперы был бы «обруган» (возможно, Стравинский имел в виду устные высказывания критиков). Зато вторая часть цитаты косвенно подтверждается тем странным молчанием, которым парижская критика окружила истинную премьеру хора. Единственное исключение — заметка в журнале *Comœdia*, которая, как утверждает Стивен Уолш, была помещена самим Дягилевым: «Финальный хор, пересочиненный м. Игорем Стравинским на четыре темы Мусоргского, произвел большой эффект» [180, 211].

Этот защитный ход на долгие годы скрыл от исследователей истинное отношение Дягилева к хору Стравинского, которое выяснилось лишь с обнаружением его записок, сохранившихся в архиве Бориса Кохно<sup>63</sup>: «Стравинский сочинил и посвятил мне новый финальный хор к “Хованщине”. Однако этот финал был сделан не намного лучше сочиненного Корсаковым, тем более что в театре тихая, особенно в начале, музыка Стравинского полностью заглушалась шумом машин, выпускающих пар вокруг костров, на которых сжигались<sup>64</sup> старoverы. [...] Увы, последний акт испортил всё впечатление, которое произвела “Хованщина” на публику, и опера закончилась неутешительно. Пуччини, который сидел в моей ложе на премьерe, выразил свое мнение неожиданной фразой: “Много здесь”, сказал он, дотронувшись до своего лба, “и ничего здесь”, указав на сердце»<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> Записи были сделаны на 41 библиотечной карточке. Дягилев начал с библиографического описания своих книжных сокровищ, но вскоре смодулировал в жанр мемуаров, причем многочисленные поправки и вписки, да и тон повествования, указывают на то, что записи предназначались для потенциальной публикации. «Хованщине» посвящены карточки № 26–29. Точная датировка карточек затруднительна, Юлия Де-Клерк предполагает [16, V, 166], что они появились в середине 1920-х годов.

<sup>64</sup> Слово зачеркнуто карандашом, вместо него написано «сгорали».

<sup>65</sup> Bibliothèque de L'Opéra. Fonds B. Kochno, pièce 121. 41 piches de S. Diaghilev. P. 28. Цит. по: [180, 211–212]. Охлаждение публики к концу оперы подтверждает и свидетельство Анатолия Луначарского: «<...> Третий акт понравился гораздо меньше, а после четвертого, кончающегося, как известно, сценой самосожжения, публика, жидко похлопав, торопливо устремила в гардероб» [30].

Эти строки особенно задевают за живое, если вспомнить, что Стравинский посвятил свой хор «г-ну Сергею де Дягилеву».

Из всех, кто был на «Хованщине» и слышал хор Стравинского, лишь двое донесли до нас свои мнения, и вторым был Равель. Его отзыв не столь скептичен, а в искренности этих слов не приходится сомневаться, поскольку речь идет о личном письме к другу, Флорану Шмитту: «Приходите завтра [16 июня] на “Хованщину”. Финал, написанный Стравинским, очень хорош» [20].

Газетная дискуссия на время премьерных спектаклей взяла паузу — подобно тому, как на время Олимпийских игр принято приостанавливать военные конфликты. Когда аплодисменты парижан и лондонцев утихли, в печати появился ответ Андрея Римского-Корсакова на статью Равеля, обозначивший заключительный раунд затянувшейся полемики. Эта публикация интересна не столько продолжением интеллектуального поединка (поскольку не содержит ничего существенно нового), сколько обличающим, но трезвым анализом дягилевской «Хованщины» в ее окончательном виде:

«“Хованщина” в редакции Римского-Корсакова, с частичными “исправлениями” и дополнениями (по неизданным материалам) г-на Равеля, с крупными купюрами (сцена у Голицына с гаданием включительно и др.) великого почитателя Мусоргского г-на Дягилева утратила, на мой взгляд, в некоторых важнейших своих моментах свою былую цельность. Г-н Равель настаивает в своих длинных и путаных возражениях на предпочтительности “точной инструментовки”, если бы он на деле явился создателем новой и цельной редакции “Хованщины”, могущей по значительности своей потягаться с редакцией Римского-Корсакова; но когда он ограничивается тем, что примешивает свою “точную инструментовку” к “неточной обработке” моего отца, когда он сохраняет по своему вкусу одно и выбрасывает другое из прежней редакции, то я отказываюсь назвать этот образ действия иначе, как искажением признанной художественной ценности» [41]<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> В августе 1913 года статья была перепечатана в Париже на французском языке [141].

Опосредованным ответом на эту публикацию и «кодой» всей дискуссии стала написанная по просьбе Николая Финдейзена статья Михаила Кальвокоресси в «Русской музыкальной газете» [21], где автор изящно встраивает в свой анализ дягилевской «Хованщины» полемику с Андреем Римским-Корсаковым, хотя и солидаризируется с ним в том, что авторы парижского спектакля «нашли возможным вовсе не считаться с тем уважением к авторским требованиям, которое, с другой стороны, так ставилось на вид в вопросе о редакции партитуры» [21, 827].

Кальвокоресси оказался единственным в русскоязычной прессе защитником Заключительного хора Стравинского. Он утверждал, что «финал этот не только красив, но и совершенно согласуется с замыслом автора, и является именно подходящим завершением музыкального создания Мусоргского» [21]. Среди «обвинителей» же оказались и аноним, подписавшийся литерой  $\Phi$  (вероятно, Николай Финдейзен)<sup>67</sup>, и Борис Асафьев<sup>68</sup>.

Впрочем, и похвалам Кальвокоресси, и критике  $\Phi$  и Асафьева стоит доверять лишь отчасти, поскольку все они составляли свое впечатление о музыке исключительно по нотам.

---

<sup>67</sup> «Последний [Стравинский] поступил с этим оригиналом гораздо решительнее, чем Римский-Корсаков. Он взял тот же мотив Мусоргского и развил его в заправский оперный финал — финал достаточно звучный и красивый, но гораздо менее составляющий одно целое с предыдущей драмой “Хованщины”, чем простая и удивительно картинная музыка Римского-Корсакова» [69].

<sup>68</sup> «[...] Мало волнует и дает действительно ценного Заключительный хор из “Хованщины” “на темы М. Мусоргского и подлинно раскольничьи” (тоже 1913 г.). В нем еще мало аскетизма мышления, мало строгого и серьезного отбора из копилки воображения. Видно, что желание быть во что бы то ни стало дерзостным влечет композитора к суровым нагромождениям архаического склада — нагромождениям, порой свежим и смелым, во многом сочным и вкусным, но холодным. Все это сделано не столько по существу, сколько противоречия ради. Хор получился, все-таки, пышный, барочный. Ни в коем случае это не новый язык, не новый принцип выражения идей и не новый мир звучаний, а лишь повод к “дискуссии” с противниками: только бы не говорить по-старому (т. е. “по-корсаковски”). Помнится, хор при своем появлении несколько разочаровал» [3, 89].

Хотя Заключительный хор — единственная часть дягилевского проекта, звучавшая публично после 1914 года, возвращение этой партитуры в театр произошло слишком поздно для любого из свидетелей парижской «Хованщины». В 1989 году в Венской государственной опере дирижер Клаудио Аббадо и режиссер Альфред Кирхнер решили завершить «Хованщину» в редакции Шостаковича финалом Стравинского (преьера состоялась 21 января). Эта постановка была зафиксирована на аудио- и видеоносителях фирмой Deutsche Grammophon. По заказу театра оркестровщик Михаэль Наги (Michael Nagy) заново инструментовал Заключительный хор<sup>69</sup>, ориентируясь лишь на изданный Бесселем клавир — либо на его перепечатку в новом на тот момент издании, осуществленном Ириной Вершининой<sup>70</sup>. Расхождения между оркестровыми пометками Стравинского в тетради эскизов хора и инструментовкой Наги говорят о том, что этот манускрипт им не использовался.

В 2007 году аналогичную комбинацию (редакция Шостаковича и хор Стравинского) избрали дирижер Кент Нагано и режиссер Дмитрий Черняков, представившие 18 марта свою «Хованщину» в Баварской государственной опере.

Следующее «возвращение» хора должно состояться в ближайшие годы в Шведской королевской опере: театр планирует поставить «Хованщину» опять-таки с финалом Стравинского (в качестве режиссера приглашен Дмитрий Бертман).

---

<sup>69</sup> [180, 598]. Продюсер Deutsche Grammophone, осуществлявший запись оперы, Кристофер Олдер (Christopher Alder) подтвердил эту информацию в письме автору диссертации от 4 сентября 2012 года.

<sup>70</sup> Стравинский И. Заключительный хор для оперы М. Мусоргского «Хованщина» // Вокальная музыка. Вып. 2. Сост. и коммент. И. Я. Вершининой, ред. Д. Н. Смирнова. М.: Советский композитор, 1988. С. 179–189.

## **VIII. Нотные источники, связанные с работой Стравинского над «Хованщиной»**

В известном на сегодняшний день в рукописном наследии Стравинского к «Хованщине» имеют отношение пять нотных документов:

- клавир «Хованщины» в издании Бесселя (Петербург, 1883) — рабочий клавир Дягилева с пометками Стравинского, Кальвокоресси и других;
- тетрадь эскизов Заключительного хора, содержащая также фрагмент арии Шакловитого;
- неполная рукопись арии Шакловитого в до-диез миноре;
- неполная рукопись арии Шакловитого в ми-бемоль миноре;
- чистовой клавир-партичелло Заключительного хора.

Рабочий клавир Дягилева в настоящее время украшает коллекцию Британской библиотеки, куда он попал в 2007 году в качестве дара ее сотрудника, архивариуса Оливера Нейбора (Oliver Neighbour). Господин Нейбор в течение полувека был обладателем двух сокровищ, связанных с «Хованщиной», — не только типографского клавира, но и рукописной тетради эскизов Заключительного хора.

Во время личной встречи с автором данной работы 6 марта 2013 года Нейбор сообщил, что приобрел обе ценности в 1957 году в магазине антиквариата «Кеннет Маммери» (Kenneth Mummery) в Борнмуте (графство Дорсет, Англия). 11-й выпуск музыкального каталога «Кеннет Маммери» подтверждает, что клавир и тетрадь выставлялись на продажу — сдвоенный лот (№ 34) стоил 75 фунтов стерлингов [104, 4].

Проследив судьбу двух этих источников в глубь истории, мы не сможем пройти мимо персоны Михаила Кальвокоресси<sup>71</sup> (1877–1944), музыкального

---

<sup>71</sup> Сам Кальвокоресси боролся за правильное русскоязычное написание его фамилии с одной «с» (транслитерация с греческого Καλβοχορέσης), но в литературе прочно утвердилась транслитерация с французского, в котором с целью предупредить произношение «с» как «з» была добавлена вторая «с» (то же самое французы проделали с фамилией Мусоргского — Moussorgski).

критика и увлеченного пропагандиста Мусоргского, друга Дягилева и Стравинского. Именно его наследники, вероятно, принесли клавир и тетрадь антикварам.

Доподлинно известно, что тетрадь эскизов Кальвокоресси подарил лично Стравинский. Композитор привез ее с собой из Кларана в Париж в мае 1913 года. Заболев и переместившись в госпиталь в Нейи-сюр-Сен, он вновь взял тетрадь с собой, и там расстался с ней навсегда, написав на последней странице: «Эта тетрадь принадлежит / Михаилу Дмитриевичу / Кальвокоресси / Игорь Стравинский / Париж 6 июля 1913 / Villa Borghese».

Скорее всего, и клавир «Хованщины» после завершения работы над ней достался Кальвокоресси — либо от Стравинского, либо от Дягилева.

За 50 лет пребывания в коллекции Нейбора источники были предоставлены для анализа как минимум двум музыковедам — Роберту Трелфоллу [177] и Ричарду Тарускину [174, 1041–1042].

Два эскиза арии Шакловитого оставались в личном архиве Стравинского, который был перевезен владельцем из Швейцарии в Париж. Как пишет Крафт [166, III, 514], эмигрируя в США в 1939 году, Стравинский оставил значительную часть своих манускриптов и книг в Париже. Чистовые рукописи он разместил в банковском сейфе, а черновики — в подвале своего дома на улице Антуан-Шантен (Antoine-Chantin), 7. Ту часть архива, которая хранилась в подвале, Стравинскому привезли в Америку в 1949 году. После смерти Игоря Федоровича эскизы арии вернулись на швейцарскую землю — в Фонд Пауля Захера в Базеле.

История авторского клавира Заключительного хора гораздо сложнее: ей посвящен следующий раздел данной работы.

А здесь остается добавить лишь несколько строк про таинственную судьбу чистовых партитур арии Шакловитого и Заключительного хора, которые в настоящее время числятся пропавшими без вести. Скорее всего, они должны были быть вставлены в дирижерскую партитуру «Хованщины», владельцем которой являлся Сергей Дягилев. Наследником материальных ценностей Дягилева после его смерти стал Серж Лифарь. В 1975 году из-за безразличия

советских чиновников, не согласившихся на предложение Лифаря принести коллекцию в дар СССР, он начал распродавать свое собрание на аукционах. В 1980 году такая судьба выпала на долю равелевских автографов «Хованщины»: на аукцион *Sotheby's* были выставлены рукописи сцены с пришлыми людьми из I акта и сцены с Кузькой из III акта — самые большие и «громкие» куски музыки, возвращенные в «Хованщину» Дягилевым. Их приобрела нью-йоркская библиотека *Pierpoint Morgan Library*, где они хранятся в коллекции Р. О. Лемана (Robert Owen Lehman deposits).

До 2012 года исследователи все еще возлагали надежды на архивы Лифаря, недоступные из-за сложного характера его музы и душеприказчицы, шведской графини Лиллан д'Алефельд-Лорвиг (Lillan d'Ahlefeldt-Laurvig). Но графиня умерла 27 августа 2008 года, и 13 марта 2012 года на аукционе в Женевском *Hôtel des Ventes* было распродано все остававшееся в архиве. Рукописей «Хованщины» среди лотов не оказалось.

Еще один путь, на котором проступают и вскоре теряются следы партитур, ведет в Полтаву. Стравинский не раз вспоминал [55, 96; 53, 102–103], будто бы перед Первой мировой войной он привез их в Россию. По словам Ксении Стравинской, в первые же часы приезда в Советский Союз в 1962 году, переезжая из аэропорта в гостиницу, Игорь Федорович рассказывал «про то, как в 1914 году, за месяц до начала военных действий, он приезжал из Швейцарии на несколько дней в Устилуг и упаковал там в ящики наиболее ценные вещи — рукопись оркестровки “Хованщины” (выполненной Стравинским и Равелем), письма от Римского-Корсакова, портрет Врубеля работы Серова, рисунки Пикассо. Все это было отправлено в Полтаву, туда же, куда Белянкин отправлял все имущество Устилуга <...>» [53, 102–103]. С тех пор никакой информации об этих сокровищах нет.

Дабы окончательно замести следы, процитируем письмо Стравинского в издательство *Breitkopf & Härtel* от 5 апреля 1958 года: «Что касается моей оркестровой рукописи [Заключительного хора], которую вместе с клавиром я отдал Бесселю в Париже весной 1913 г., то я предполагаю, что она могла бы сохраниться в Ленинграде, так как клавир гравировался там [...] Я сделал для

«Хованщины» два номера: оркестровку арии Шакловитого и финальный хор. Я не помню точно, что оркестровал Равель. Вспоминается лишь, что мы вместе продали нашу работу Бесселю»<sup>72</sup>.

Как видно, прошедшие полвека привнесли в воспоминания Стравинского несколько неточностей (клавир не был отдан Бесселю весной 1913 года и партитура, очевидно, тоже), поэтому невозможно подтвердить еще и интригующее сообщение об участии Равеля в контракте с Бесселем. Об этом не сохранилось никаких свидетельств, кроме вышеприведенного и еще одного высказывания Стравинского, где он объединяет себя и Равеля под местоимением «мы»: «Я уверен, что Бессель напечатал “Хованщину” в России непосредственно перед первой мировой войной. Доски должны были бы сохраниться у наследников русской фирмы Бесселя. Я припоминаю денежный спор с Бесселем, который утверждал, что мы запрашиваем слишком много, приводя довод, что «Мусоргский получил часть того, что просите вы». Я ответил, что то, что они практически ничего не заплатили Мусоргскому и добились того, что несчастный жил впроголодь, дает достаточно оснований заплатить нам больше» [55, 96].

## IX. История рукописи Заключительного хора

Воскресный день 6 апреля 1913 года, когда клавир Заключительного хора был завершен, стал отправной точкой сложного пути, предстоявшего рукописи, прежде чем она оказалась в Петербургском театральном музее.

Предыстория вопроса связана с оркестровкой «Песни о блохе» Мусоргского, выполненной Стравинским в 1909 году. В том же году состоялся телефонный разговор между Стравинским и неким Суком, представителем издательства «Бессель и К<sup>о</sup>»<sup>73</sup>. Сук от имени фирмы предложил Стравинскому

---

<sup>72</sup> Фонд Пауля Захера, шифр 81.1/1200.

<sup>73</sup> Издательство «Бессель и К<sup>о</sup>» было основано в 1869 году Василием Васильевичем Бесселем. После смерти коммерсанта в 1907 году фирма перешла в руки его брата, Ивана Бесселя (именно с ним довелось сотрудничать Стравинскому). В 1871 году на Невском

продать права на публикацию «Песни о блохе». Стравинский запросил 100 рублей, но Сук нашел сумму слишком большой, и сделка не состоялась.

Осенью 1912 года ту же тему в разговоре с Дягилевым поднял Иван Васильевич Бессель (Дягилев был в Петербурге в сентябре-октябре 1912 года; вероятно, беседа состоялась именно в это время).

15/28 октября Бессель пишет письмо Стравинскому, начиная переговоры с чистого листа:

«Уважаемый Игорь Федорович,

как нам стало известно через С. П. Дягилева, у Вас имеется оркестровка «Песни Мефистофеля» Мусоргского нашего издания. Настоящим обращаемся к Вам с просьбой сообщить нам Вашу цену за таковую Вашу работу, так как в случае, если назначенная Вами плата будет для нас доступной, мы были бы готовы издать это сочинение в Вашей оркестровке» [57, I, 368].

Спустя неделю, 6 ноября, Стравинский отвечает Бесселю, излагая суть своих прежних переговоров с Суком, упоминая свою первоначальную цену (100 рублей) и довольно дерзко назначая новую — 200 рублей<sup>74</sup>. Очевидно, заинтересованность Бесселя вызвала в Стравинском желание взять реванш за нанесенную тремя годами ранее обиду. Действительно, за прошедший срок как художественный, так и публичный «рейтинг» Стравинского вырос не вдвое, а куда больше, и теперь он с чувством собственного превосходства поднял ставки. Скорее всего, к этому его «подзуживал» и Дягилев, как станет ясно из дальнейшего.

Еще через неделю, 31 октября / 13 ноября Бессель дает понять, что уже согласен на 100 рублей — но не более: «Мне лично не было известно, что

---

проспекте заработала типография Бесселя. В 1888 году открылся филиал компании в Москве. Фирма эмигрировала в Париж в 1918 году и продолжала работу под руководством сына основателя издательства, Александра Васильевича Бесселя. В 1945 году компания переместилась в Лондон, но спустя несколько лет закрылась.

<sup>74</sup> Для сравнения: тогда же, в ноябре 1912 года нотопиздатель Борис Юргенсон за 200 рублей приобрел у Сергея Прокофьева Сонату ор. 14 [36, I, 183]. Чуть ранее за Токкату для фортепиано он заплатил Прокофьеву 75 рублей, хотя композитор просил 100 (РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, № 767. Л. 3).

служивший у меня раньше г-н Сук, которого я никогда не уполномочивал вести с Вами переговоры по поводу оркестровки “Песни о блохе” Мусоргского, по собственной инициативе обратился к Вам с просьбой сообщить размеры желаемого Вами гонорара, а потому и не могла быть [мне] известна назначенная Вами сумма. То же обстоятельство, что сумма, назначенная Вами за оркестровку за три года, удвоилась, меня удивляет. Так как мне через С. П. Дягилева стало известно, что у Вас имеется оркестровка принадлежащей мне по праву полной собственности для всех стран “Песни о блохе” Мусоргского и я вообще предполагал выпустить оркестровое издание, то я и обратился с запросом к Вам, прежде всего. И так как Вами была, как оказывается, уже назначена сумма 100 (сто) руб., то настоящим я и выражаю готовность уплатить Вам за Вашу оркестровку вышеупомянутого сочинения, переданную мне в собственность, 100 (сто) руб. В случае же, если бы Вы не сочли возможным согласиться на этот гонорар, то я закажу оркестровку этого сочинения другому композитору, которую и издам» [57, I, 374].

В ответном письме (написанном, вероятно, 20–23 ноября) Стравинский отвергает как предложение Бесселя о покупке оркестровки за 100 рублей, так и претензии по поводу своих сильно выросших запросов<sup>75</sup>.

На этом диалог, дошедший до предела допустимой в том культурном контексте эмоциональной резкости, временно прекратился.

Стоит добавить, что Стравинский никогда, за исключением описываемой истории, не издавался у Бесселя. В годы жизни в России он сотрудничал преимущественно с издательством Юргенсона и с «Русским музыкальным издательством», в отдельных случаях также с фирмами Беляева («Фавн и Пастушка») и Шотта («Фейерверк»).

Пересечение Стравинского с Бесселем было обусловлено исключительными правами последнего на издание сочинений Мусоргского и в

---

<sup>75</sup> О содержании этого несохранившегося письма можно судить по переписке Стравинского со Штейнбергом, приведенной ниже.

этом смысле оно было неизбежным, раз уж Стравинский стал «играть на чужой территории»<sup>76</sup>.

3/16 декабря Максимилиан Штейнберг приоткрыл Стравинскому еще одну сторону деятельности Бесселя по «добыванию» оркестровки «Песни о блохе». В начале декабря, очевидно, после получения «отказного» письма Стравинского, Бессель обратился к Штейнбергу с предложением оркестровать песню Мусоргского — вполне возможно, с целью насолить Стравинскому и воплотить в жизнь свою угрозу. Видимо, он не знал о дружеских отношениях Стравинского и Штейнберга, которые не позволили последнему встать на сторону издателя: «Я притворился невинным и сказал, что, насколько мне известно, существует твоя оркестровка, отчего бы ее не издать? Тогда Бессель стал уверять, что он никак не может дождаться ответа от тебя (также Дягилева, который по непонятной причине должен был это дело устроить), что он не знает твоего адреса (я сейчас же любезно взялся сообщить его). В конце концов я, конечно, наотрез отказался, ибо совсем не желаю потакать торгашеским наклонностям Бесселя» [57, I, 389].

Таким образом, Стравинский уже дважды уличил Бесселя во лжи: первый раз — по поводу «незнания» о переговорах с Суком, второй — по поводу «незнания» его кларанского адреса. 19 декабря он просмаковал все эти полученные по дружбе сведения в ответном письме Штейнбергу: «Курьезное это дело с Бесселем. Дело в том, что его шантаж не имеет решительно никакого предела. Когда Дягилев был в Питере, он виделся с Бесселем и в разговоре упомянул о том, что у меня есть оркестровка «Блохи» Мусоргского. На это Бессель ему возразил, что я ломлю невероятную цену — помилуйте, он просит 100 рублей. Дягилев сказал, что ему следует купить эту оркестровку, если она

---

<sup>76</sup> Любопытно, что после публикации Заключительного хора Стравинский не издавался в течение трех лет — до 1917 года (единственное исключение — лондонский журнал *The Book of Homeless*, на страницах которого в 1916 году была опубликована миниатюра *Souvenir d'une marche boche*). Все связи с русскими издательствами были нарушены, да и сами издательства в военных условиях едва функционировали. Поэтому Заключительный хор с большой долей уверенности можно назвать последним сочинением Стравинского, изданным в дореволюционную эпоху.

ему обошлась бы и несколько дороже, ибо через несколько лет “он с Вас спросит 1000 рублей”. Разумеется, я получаю письмо от Бесселя, который делает вид, что он лишь теперь от Дягилева узнал о том, что у меня имеется эта оркестровка. Я ему на это написал, что три года тому назад его уполномоченный Сук мне телефонировал относительно этого и, найдя мою цену слишком дорогой, отказался от приобретения оркестровки. Теперь же я прошу 200 рублей. На это я получаю от Бесселя письмо довольно резкого содержания — что он никакому Суку (уволенному им) не поручал со мной вести переговоры, что он удивляется, что за три года цена на эту оркестровку возросла вдвое (а не втрое?!), и что он готов уплатить мне первоначальную цену — в случае же [если] я не соглашусь на эту, он закажет инструментовку этого сочинения другому композитору и напечатает ее (оригинальная форма мести и принуждения). Я ответил на это письмо, что я вовсе не навязывал своей инструментовки и он волен заказывать или не заказывать кому угодно. Что же касается до “удивления” его, что цена за три года повысилась вдвое, то я ему позволил себе заметить, что такого рода удивления в промышленно-издательском деле суть ценности, ждущие своей переоценки. После этого я больше не получал письма от него — а теперь оказывается, что он обращался к тебе. Каков черт? И причем тут Дягилев?» [57, I, 391–392].

В 1913 году, скорее всего, весной, между Стравинским и Бесселем состоялась личная беседа, которая кардинально изменила весь ход переговоров. Бессель предложил Стравинскому продать вместе с «Песней о блохе» права на «все сделанное» им для «Хованщины»<sup>77</sup>. В первую очередь Бесселя интересовал Заключительный хор (на нем сконцентрирована дальнейшая переписка со Стравинским). Сумма, на которой сошлись издатель и композитор — 600 рублей, — весьма любопытна. Если условно распределить ее на два опуса («Песня о блохе» и «Хованщина»), получается, что Стравинский продолжил

---

<sup>77</sup> Приводимое ниже письмо Бесселя от 9/22 октября 1913 года убеждает, что на момент их разговора Стравинский еще точно не знал, что он будет оркестровать в «Хованщине». Следовательно, диалог мог состояться не позже марта 1913 года — до начала активной работы над оперой.

поднимать ставки и воплотил свою ехидную шутку в жизнь (напомним, Бессель удивился, что цена на эту оркестровку выросла вдвое. «А не втрое?!», — парировал Стравинский [57, I, 391]). Если принять во внимание бóльшую весомость работы над «Хованщиной» (все-таки Заключительный хор — оригинальное сочинение), то можно разделить 600 рублей ориентировочно на 200 и 400 — и тогда Стравинский все же победил в их давнем споре. Но то и другое — лишь догадки, поскольку Бессель и Стравинский приняли самое мудрое решение, решение двух взаимно обиженных музыкальных коммерсантов: дабы не спорить, чья сторона взяла верх, они объединили два опуса под одно финансовое «ребро» и тем самым замяли вопрос цены на «Песню о Блохе».

После 25 июля (день окончания гастролей «Русских сезонов» в Лондоне) Бессель ждал из Лондона нотные материалы «Хованщины», которые были арендованы Дягилевым для постановки, и надеялся обнаружить среди них Заключительный хор Стравинского. Ждать ему пришлось до октября, а получить партитуру хора не довелось никогда.

Тем временем рукописный клавир хора попал в Россию, но совсем иными путями. 12/25 августа в письме Владимиру Владимировичу Держановскому Стравинский рассказал о своем хоре («он мне очень удался») и добавил: «Если желаете ознакомиться с музыкой моего заключительного хора к “Хованщине”, то могу Вам его на короткое время прислать» [57, II, 128]<sup>78</sup>.

Четырьмя днями позже Держановский отвечает: «За намерение не надолго прислать хор — большое спасибо, буду ждать; жаль только, что на днях Мясковский уже уезжает в Питер на свою службу и до присылки хора не доживет здесь<sup>79</sup>» [57, II, 133].

---

<sup>78</sup> Как будет ясно из дальнейшего, речь идет именно о *клавире* Заключительного хора.

<sup>79</sup> Мясковский провел в гостях у Держановского полторы недели. По словам самого Николая Яковлевича, друзья пребывали в «беспрерывном распивании чаев, поглощении мистических романов и воспроизведениях “Хованщины”» (письмо Екатерине Копосовой от 20 августа 1913 года. ВМОМК, ф. 3, № 3271).

Еще через четыре дня (именно столько шли письма от Москвы до Устилуга, где отдыхал тогда Стравинский) Игорь Федорович пишет: «Хор (финал из «Хованщины») же Вам вышлю — если хотите, можете его послать Мясковскому, но к 15-му сентября прошу его мне вернуть, а если можно и раньше» [57, II, 135]. Видимо, в середине сентября (по старому стилю) Стравинский намеревался уезжать в Швейцарию и хотел иметь рукопись при себе.

26 августа / 8 сентября Держановский в письме Николаю Яковлевичу Мясковскому замечает: «Прислал он [одно слово неразборчиво] и Заключительный хор к “Хованщине”. Это великолепно и, на мой вкус, интереснее (глубже и суровее), чем у Корсакова, а вместе с тем звучать должно пленительно. Еще немного понюхаю и пошлю Вам, а Вы уже — не сердитесь! — отправьте дитяти <...>»<sup>80</sup>.

Стравинский уехал в Кларан не в середине сентября, а раньше (скорее всего, 5/18 сентября<sup>81</sup>). За пять дней до назначенного срока, 10/23 сентября, Держановский пишет Мясковскому: «А финал “Хованщины”? Беляев должен был его передать Вам, а я должен его отослать» [57, II, 141]<sup>82</sup>.

Двумя днями позже Мясковский отвечает: «Хор его к “Хованщине” красиво и с суровым настроением сделан, но лучше ли Корсакова, судить не могу, так как того не имею под рукой. Высылаю его Вам» [ВМОМК, ф. 3, № 507. Цит. по: 57, II, 141].

Итак, 12/25 сентября Мясковский отправил рукопись Держановскому в Москву (напомним, Мясковский жил в Петербурге), 14/27 сентября она была доставлена адресату. К тому времени Стравинский уже был в Европе, но

---

<sup>80</sup> Под «дитятей» Держановский подразумевает Стравинского. ВМОМК, ф. 71, № 175. Цит. по: [16, 207].

<sup>81</sup> Между 8/21 и 11/24 сентября в поезде Стравинский случайно встретился с Прокофьевым, ехавшим к отцу в Лозанну [16, V, 135].

<sup>82</sup> Таким образом, автограф Заключительного хора за время своего первого путешествия в российские столицы попал в руки как минимум к трем отечественным музыкальным деятелям. Под Беляевым Держановский, очевидно, подразумевал музыковеда Виктора Михайловича Беляева.

Держановский не знал его точного адреса. В письме Владимира Владимировича от 24 сентября / 7 октября (вероятно, отправленном до востребования) чувствуется волнение из-за задержки хора и неопределенности: «Сообщите, ради Бога, свой точный кларанский адрес, ибо я так боюсь послать не наверняка рукопись хора» [57, II, 150].

Письма в Кларан шли четыре дня, следовательно, не раньше 11–12 октября Стравинский отправил Держановскому недатированную открытку с адресом, добавив: «Хор к “Хованщине” <...> присылайте» [57, II, 142]<sup>83</sup>.

30 октября Стравинский спрашивает Держановского: «Получили ли Вы мою открытку и почему Вы мне ничего не пишете [sic], или Вы сейчас очень заняты — ну тогда простиительно [57, II, 158]».

Следовательно, до этого момента хор еще не был получен. Через четыре дня Держановский ответит: «<...> не писал Вам не потому, что был занят (ибо я всегда занят), а потому, что был болен <...>» [57, II, 160].

Судя по всему, хор был прислан Стравинскому в Кларан между 7 и 12 ноября (7-е — самая ранняя возможная дата, учитывая сроки доставки почты,

---

<sup>83</sup> Виктор Варунц датирует эту открытку «около 15/28 сентября», полагая, что она является ответом на открытку Держановского от 10/23 сентября. На самом деле Стравинский отвечает на другое письмо Держановского — от 24 сентября / 7 октября. Это становится очевидным из сопоставления двух документов.

Держановский: «Сообщите, ради Бога, свой точный кларанский адрес, ибо я так боюсь послать не наверняка рукопись хора. Вообще есть всякие дела, о которых хочется списаться. Карагичев уже прислал корректуру, а Юргенсон волнуется по поводу *Andante* и тоже печалится о Вашем молчании. Кстати, я спрашивал Юргенсонов о тарифе за корректуру и они для партитуры указали в 40–50 к [опеек]. Из этих двух Б. В. Карагичев остановился на первой, то есть на 40 к. за страницу» [57, II, 150] (Варунц в обоих случаях, где речь идет о деньгах, ошибочно расшифровывает «рублей»).

Стравинский: «Свой адрес я сообщаю на обороте. Жду от Вас известий, обещанных еще в Вашей открытке 9/IX [слово «еще» доказывает, что открытка от 9 сентября была не последней, полученной Стравинским]. Хор к “Хованщине” и статью Florent Schmitta высылайте. Очень прошу сообщить, куда выслать гонорар за корректуру Карагичеву и сколько это выходит, ибо я не знаю сколько страниц в Симфонии (за вычетом страниц “*Andante*”, которое я на днях вышлю Юргенсону)» (ВМОМК, ф. 3, № 509; [57, II, 142; 16, 208]).

а 12-го Стравинский отправил хор Бесселю<sup>84</sup>) — то есть с полуторамесячным опозданием.

Тем временем Бессель, не обнаружив партитуры Заключительного хора среди дягилевских нот, решил написать Стравинскому напрямую:

«Петербург

9/22 октября 1913

Многоуважаемый Игорь Федорович,

до настоящего времени я все ждал получения из Лондона, сданного там Сергеем Павловичем Дягилевым нотного материала “Хованщины”, в котором я думал найти Ваш хор и затем немедленно урегулировать с Вами наше соглашение по поводу этого хора, которое возникло при нашем личном свидании: а именно, Вы были так любезны согласиться представить мне совсем, со всеми правами, Ваш финальный хор из “Хованщины” и оркестрованную Вами “Песню о блохе” — за 600 руб. Представьте, что в сданном Сергеем Павловичем материале, не только не оказалось партитуры Вашего хора, но даже из 78 хоровых партий мне не было сдано обратно ни одной.

Поэтому, я Вас очень прошу не отказать в любезности выслать мне имеющийся у Вас манускрипт или копию Вашего хора<sup>85</sup>, а также оркестровку к “Песне о блохе”.

Одновременно при сем посылаю Вам передаточное условие, которым прошу подписать и выслать мне, взамен чего я немедленно Вам вышлю 600 руб.» [57, II, 157].

26 либо 27 октября Стравинский получил это письмо, подписал «передаточное условие» и отправил обратно в Петербург. Для себя он сделал копию документа:

---

<sup>84</sup> Об этом свидетельствует его ремарка на титульном листе хора («После гравировки прошу вернуть мне обратно») с соответствующей датировкой. Стравинский явно торопился отправить хор: на это указывают спешные неаккуратные правки красно-розовыми чернилами (см. описание рукописи во второй главе данной работы).

<sup>85</sup> «В случае, если Вами кроме хора, оркестровано еще что-либо из “Хованщины”, прошу также мне выслать, т. к. мы условились с Вами, что “все сделанное” Вами в “Хованщине” я получу» (примечание Бесселя).

«Петербург

9/22 октября 1913

Сим передаю музыкальному издательству, торговому дому “Василий Бессель и К<sup>о</sup>” в Санкт-Петербурге и его правопреемникам полное право собственности навсегда и для всех стран на сделанную мною оркестровку:

а) заключительного хора из оперы “Хованщина” Мусоргского<sup>86</sup>;

б) “Песни о блохе” Мусоргского же, и отказываюсь от всяких претензий в случае исполнения вышеупомянутых сочинений в моей оркестровке.

За что имею получить с упомянутого торгового дома 600 руб.» [57, II, 156].

Варуиц ошибочно считает этот документ письмом Стравинского Бесселю. Не придавая значения совершенно идентичному написанию места и даты в письме Бесселя и в передаточном условии, он полагает, во-первых, что «передаточное условие, разумеется, написано в Кларане (на что указывает дата), но Стравинским по какой-то причине здесь был назван Петербург» [57, II, 156]; во-вторых, что «скорее всего по случайности передаточное условие Стравинского и публикуемое письмо Бесселя написаны в один и тот же день» [57, II, 157]<sup>87</sup>.

На самом деле дата и место в обоих случаях указаны Бесселем, да и юридически выверенный текст передаточного условия мог быть сочинен только издателем. Напомню, он просит Стравинского *подписать*, а не написать условие. Наконец, бросается в глаза неосведомленность Бесселя в авторстве Заключительного хора: он называет самостоятельную пьесу Стравинского *оркестровкой* хора из оперы Мусоргского<sup>88</sup>. Здесь Стравинский «вклинивается» в навязанный ему текст и добавляет сноску, защищая свое авторство.

---

<sup>86</sup> «Моего сочинения на темы Мусоргского и подлинно раскольничьи» (примечание Стравинского).

<sup>87</sup> Этой же версии придерживается и Климовицкий [25, 173].

<sup>88</sup> Заблуждение Бесселя видно и по его примечанию к собственному письму от 9/22 октября 1913 года, приведенному выше: «В случае, если Вами кроме хора оркестровано еще что-либо из “Хованщины” <...>».

Вместе с подписанным документом Стравинский относит на почту телеграмму или письмо своему брату Гурию: партитура «Песни о блохе» находится в Петербурге у Александра Зилоти, и Стравинский просит Гурия забрать ее у дирижера и передать Бесселю. Уже 18/31 октября Гурий выполнил просьбу. В архиве Стравинского в Базеле сохранилась расписка, которую Бессель отправил в Кларан: «Через Гурия Федоровича Стравинского от А. И. Зилоти получил оркестровую партитуру “Песни о блохе” Мусоргского в оркестровке И. Стравинского. 18 октября 1913 г. И. Бессель» [57, II, 157]<sup>89</sup>.

24 ноября / 7 декабря Бессель написал Стравинскому последнее письмо: «При сем посылаю Вам перевод на 600 (шестьсот) руб. и квитанцию, которую прошу не отказать в любезности подписать и мне вернуть. Подписанное Вами передаточное условие я получил и также любезно принесенную Вашим братом оркестровку “Блохи” Мусоргского, которую я уже отдал в работу. Оркестровки же заключительного хора из “Хованщины” я до сих пор не получил; этим объясняется происшедшая задержка в высылке Вам 600 руб., но так как Ваша сестра мне сообщила, что Вы желаете получить эти деньги, я Вам их сегодня высылаю. Я Вас очень прошу написать С. П. Дягилеву еще раз относительно передачи мне оркестровки, ибо, хотя Сергей Павлович здесь, [я] тщательно пытался и по телефону и письмом получить от него какие-либо известия. Между тем я хочу издать Ваш Заключительный хор в ближайшем будущем. Присланный Вами клавир хора я получил. <...> При сем перевод на *Banque de Montreux* на франки 1595.70 (руб. 600) [57, II, 173].

Из этого письма можно извлечь несколько существенных сведений. Во-первых, Стравинский, не выполнив своих обязательств в полном объеме (в уговор входило предоставление Бесселю всего сделанного для «Хованщины»), торопился получить деньги и для этого подключил еще одного своего родственника — на этот раз двоюродную сестру Л. Г. Белянкину. Во-вторых, из письма ясно, что партитуры хора на руках у Стравинского не было — очевидно,

---

<sup>89</sup> Остается догадываться, насколько легко было уговорить Зилоти расстаться с партитурой заказанной и оплаченной им оркестровки. Просить его об этом мог как Гурий (таково мнение Варунца), так и сам Стравинский.

в предыдущем письме Бесселю он сообщил, что партитурой обладает только Дягилев<sup>90</sup>. В-третьих, становится очевидным, что Держановскому и Мясковскому Стравинский посылал именно клавир хора: ведь ноты, побывавшие в России, были возвращены автору, и если бы это была партитура, Стравинский, несомненно, отправил бы ее Бесселю. Получив клавир хора от Держановского, 12 ноября Стравинский послал его Бесселю в Петербург. Наконец, из этого и предыдущего писем Бесселя выясняется, что приоритетом для него было издание партитуры хора, а выпуск клавира интересовал его куда меньше<sup>91</sup>.

Итак, Стравинский, формально выполнив передаточное условие (в нем говорится о передаче права собственности, а не нот), забрал в банке гонорар, а Бессель «остался с носом», так и не получив ни партитуры хора, ни остальных написанных Стравинским для «Хованщины» оркестровок.

Ему оставалось лишь издать клавир Заключительного хора, что он и сделал, и «Песню о блохе» Мусоргского в оркестровке Стравинского, что сделать не удалось — процесс прервался на стадии корректурных оттисков.

Заключительный хор вышел в свет, вероятно, не позднее августа-сентября 1914 года, поскольку местом издания на титульном листе указан «С.-Петербург». Остается неизвестным, видел ли Стравинский эту публикацию до 1958 года<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> Именно по его нерасторопности или нежеланию партитура Заключительного хора так и не была издана.

<sup>91</sup> Напомним, Бессель ошибочно называл Заключительный хор Стравинского оркестровкой хора Мусоргского. Следовательно в контракте со Игорем Федоровичем его интересовала именно работа Стравинского-оркестровщика — это касается и хора, и, разумеется, «Песни о блохе». Некоторое безразличие Бесселя к изданию клавира Заключительного хора подтверждается весьма неоднозначным статусом собственно клавишной партии. Обозначенная Стравинским как «orchestra», у Бесселя эта партия лишилась названия, хотя и обрела фортепианную акколаду. По сути же она осталась композиторским эскизом оркестровки, реально не исполнимым на фортепиано: тому препятствуют полипластовость фактуры, требующая трех или даже четырех рук, а также наложения пластов друг на друга, предполагающие наличие двух фортепиано.

<sup>92</sup> 1 апреля 1958 года издательство *Breitkopf & Härtel* отправило Стравинскому письмо с вопросом, сохранилась ли партитура Заключительного хора и можно ли ее издать. 5 апреля Стравинский написал: «Для меня стало сюрпризом узнать, что опубликованный клавир

Существующее издание заставляет усомниться и в том, что до выхода хора из печати Бессель присылал Стравинскому корректурные оттиски. Композитор наверняка исправил бы ошибку во франко-английской справке о происхождении хора; изъял бы слепое воспроизведение эскизных наметок оркестровки, изменил бы навязанный ему редакторами недостающий текст хора. Вполне возможно, что после напряженной переписки со Стравинским, получив от него передаточное условие, Бессель счел возможным сэкономить время и деньги на дальнейших контактах с композитором по поводу Заключительного хора.

На сегодняшний день доподлинно известно о существовании лишь четырех экземпляров Заключительного хора в издании Бесселя. Первый — тот, что, вероятно, принадлежал Михаилу Кальвокоресси — попал затем в коллекцию английского музыковеда Джеральда Абрахама (1904–1988) и сейчас, предположительно, находится в одной из канадских библиотек<sup>93</sup>. Снятая с него фотокопия имела в собрании Оливера Нейбора.

---

Заключительного хора к “Хованщине” в моей версии существует у Бесселя в Париже и у Вас в Висбадене. У меня нет ни одного экземпляра. Поэтому я был бы очень признателен, если бы Вы выслали мне его копию, за что заранее благодарю Вас» [57, II, 29]. Письмо позволяет предположить, что в архивах упомянутых издательских домов до сих пор могут храниться экземпляры бесселевского Заключительного хора.

<sup>93</sup> Информация сообщена автору данной работы Николасом Беллом в письме от 18 октября 2011 года.



Илл. 7. Титульный лист Заключительного хора в издании Бесселя

Второй экземпляр лежит в Архиве Пауля Захера (шифр IS PM 2329) — эти ноты были высланы Игорю Стравинскому по его просьбе в 1958 году.

Третий хранился в коллекции московского филолога и специалиста по латиноамериканской музыке Павла Алексеевича Пичугина. В 80-е годы он подарил раритет музыковеду Ирине Яковлевне Вершининой. Именно по этому

экземпляру она осуществила переиздание Заключительного хора во II томе вокальных сочинений Стравинского.

Четвертый экземпляр находится в собрании ВМОМК имени Глинки [14, III, 36].

Процесс издания «Песни о блохе», напомним, Бесселю так и не удалось завершить. Единственный известный награвированный экземпляр хранится ныне в Музыкальном отделе Российской государственной библиотеки в Москве<sup>94</sup>. Его подробный источниковедческий анализ представлен в книге А. И. Климовицкого [24, 172–174]. Автор указывает на ошибку трех музыковедов, писавших о дореволюционном издании «Песни о блохе» как о состоявшемся факте, — Павла Ламма [29, VIII], Валерия Смирнова [52, 88] и Ричарда Тарускина [174, 414]. Корректурные листы «Песни о блохе» были напечатаны не ранее осени 1914 года (об этом свидетельствует топонимика титульного листа: «Петроград и Москва»), но, вероятно, и не позднее (на последней странице по инерции поставлено «Нотопечатня В. Бессель и К<sup>о</sup> в С. Петербурге»).

Довести дело до конца удалось лишь сыну Василия Бесселя Александру в 1923–24 годах. Незадолго до того Стравинский передал ему через директора РМИ Э. А. Эберга свой экземпляр корректурных оттисков, желая возобновить прерванный десятилетием ранее издательский процесс. Бессель сделал новые гравировальные доски и выпустил «Песню о блохе» в свет не позднее февраля 1924 года. Но перед публикацией он не показал корректуру Стравинскому, чем навлек на себя праведный композиторский гнев. Об этом заключительном витке противостояния Стравинский-Бессель можно судить по единственному сохранившемуся письму Александра: «Нам стало известно, что Вы выражали неудовольствие по поводу того, что мы не прислали Вам своевременно, до выпуска из печати корректуру Вашей оркестровки “Песни о блохе”. <...> Так как издание это сделано нами пока как временное и не гравировано, а лишь

---

<sup>94</sup> Шифр Д-162/211.Издательский номер 7320 свидетельствует о том, что работа над «Песней о блохе» началась раньше, чем над Заключительным хором (номер 7396).

размножено литографски с Вашего же экземпляра, то мы не хотели беспокоить Вас этой работой <...>» [57, III, 41].

Александр Бессель лукавит с поразительной неаккуратностью: ведь если бы Стравинскому довелось увидеть «временное» издание 1924 года<sup>95</sup>, ему хватило бы секунды, чтобы отличить его от прежней гравировки. Достаточно того, что в новом варианте добавлен перевод на английский язык, выполненный Розой Ньюмарч, а русская подтекстовка внесена печатными буквами и с ошибками (кириллическая буква *б* всюду написана как латинская *b*), что выдает в писце иностранца. Следовательно, ложь о «литографском размножении» с экземпляра Стравинского, предпринятая Бесселем, очевидно, чтобы успокоить нервничающего композитора, могла привести лишь к большему возмущению.

После эмиграции издательства Бесселя из Петрограда рукопись Заключительного хора оказалась на руках у Григория Вениаминовича Фурмана, вероятно, работавшего у Бесселя.

Фурман был в некотором смысле «одноклассником» Стравинского: в 1906–07 годах он занимался композицией и инструментовкой в классе Римского-Корсакова. Несмотря на то что фамилия Фурман — одна из наиболее часто встречающихся в родословной Стравинского (его прадед по материнской линии Роман Федорович Фурман был российским сенатором), хранитель рукописи Заключительного хора, скорее всего, не связан со Стравинским сколь-нибудь прослеживаемыми родственными узами.

---

<sup>95</sup> Ноты, вышедшие ограниченным тиражом и не для продажи (на титульном листе есть соответствующая надпись «Unverkäufliches Leihmaterial»), без сомнения предназначались для исполнения «Песни о блохе». В экземпляре, находящемся в РГБ (шифр МЗ 5/16), сохранились многочисленные дирижерские пометки. Судя по всему, это «временное» издание в итоге оказалось единственным, осуществленным в издательстве Бесселя.



Илл. 8. Григорий Фурман

У Бесселя Фурман мог работать музыкальным редактором. После революции он стал дирижером в театре музыкальной комедии М. Ксендзовского и А. Феоны на Невском проспекте, 56<sup>96</sup>. В 1929 году этот театр был объединен с частью труппы Харьковской музыкальной комедии, находившейся тогда на гастролях в Ленинграде. В образовавшемся Ленинградском государственном театре музыкальной комедии Фурман служил дирижером до 1948 года, регулярно выпуская премьеры, в том числе и в блокадное время<sup>97</sup>.

После смерти Фурмана клавишная партитура Заключительного хора, а также рукописная партитура «Каша бессмертного» Римского-Корсакова<sup>98</sup> хранились у родственников дирижера. В 1994 году оба раритета были проданы Министерству культуры РФ, которое направило их в Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, где рукопись Стравинского хранится и поныне<sup>99</sup>.

---

<sup>96</sup> Информация сообщена заведующей литературной частью Театра музыкальной комедии Мариной Михайловной Годлевской.

<sup>97</sup> Об этом нам сообщила ведущий специалист литературной части Театра музыкальной комедии Ирина Львовна Шолохова.

<sup>98</sup> В рукописи недоставало нескольких страниц; они были вписаны рукой Фурмана — очевидно, в практических целях, для оперной постановки.

<sup>99</sup> Первым упомянувший о рукописи Виктор Варунц [57, II, 174, 686] датирует ее второе обретение то началом (с. 174), то серединой 1990-х (с. 686). Напомним, действительная дата (по сведениям самого музея) — 1994 год. Варунц называет рукопись «авторским переложением

## ГЛАВА II

### *Этюд в басовых полутонах*

#### **Ария Шакловитого в оркестровке Стравинского**

«Я оркестровал знаменитую и банальную арию Шакловитого», — скептически-небрежно вспоминал Стравинский в «Диалогах» [162, 62]<sup>100</sup>. Однако в 1949 году, составляя каталог своих рукописей, он снабдил скромные оркестровые наброски арии Шакловитого весьма подробным и уважительным титулом: «Fragment d'un Air / de Chaklovity (Khovanstshina / de Moussorgsky) que j'avais / orchestré pour les spectacles / de S. De Diaguilew [sic] aux / «Champs Elysées» printemps / 1913 / IStr»<sup>101</sup>.

Анализ этих набросков, коему и посвящена данная глава, докажет, что во время работы над арией Шакловитого Стравинский отнюдь не относился к ней как к банальной. Его изысканная инструментовка, не сравнимая с версиями Римского-Корсакова и Шостаковича по детализированности, была тщательно продумана и выполнена с предельной степенью ответственности. Поздний скептицизм же, несомненно, был обусловлен печальной судьбой всего дягилевского проекта и арии Шакловитого в особенности.

Последняя осталась музыкой, написанной «в стол»: редчайший случай в биографии Игоря Федоровича. Разумеется — учитывая авторитет и популярность Стравинского — ее исполняли бы многократно в последующие годы, если бы чистовая рукопись не была утрачена. Однако о судьбе манускрипта (как и партитуры Заключительного хора) после 1913 года доподлинно ничего не известно.

---

для хора и фортепиано» (с. 686), что не совсем корректно. Во-первых, это не переложение, а исходный композиторский клавир с оркестровыми пометами. Во-вторых, он предназначен не только для хора и условного фортепиано, но и для солистов.

<sup>100</sup> В советском издании крамольная характеристика сглажена: вместо «банальной» ария названа «запетою» [55, 96].

<sup>101</sup> «Фрагмент Арии Шакловитого (“Хованщина” Мусоргского), которую я оркестровал для спектаклей С. Дягилева в “Елисейских полях” весной 1913 ИСтр[авинский]».

Все, что сохранилось от этой работы Стравинского, — шесть страниц эскизов, хранящихся в Фонде Пауля Захера в Базеле<sup>102</sup>. До сих пор не существует ни одного музыковедческого анализа этих рукописей. С. И. Савенко посвящает им один абзац [47, 234], В. П. Варунц — два предложения [57, II, 27], Э. У. Уайт — три строки [184, 600], Р. Крафт [168, 607] и Р. Тарускин [174, 1068–1069] — по одной сноске. При более детальном рассмотрении, однако, оказывается, что эти скромные эскизы ставят перед исследователем весьма серьезные вопросы и к тому же предлагают несколько поистине детективных загадок — как музыкально-исторических, так и композиционных.

## I. Архивное описание рукописей

Мы говорим «рукописи» — во множественном числе — не случайно. Их две, и в каталоге Фонда Пауля Захера первая названа «черновиком», вторая — «чистовиком» [160, 45]. Основания для таких дефиниций есть: к примеру, название первой рукописи зачеркнуто, и она содержит куда меньший фрагмент арии, чем вторая. Но по большому счету степень «чистоты» и в том, и в другом случае относительна. Оба манускрипта Стравинский начинал писать как чистовики, а в процессе работы они постепенно превращались в черновики («истинный», окончательный чистовик, как уже говорилось, утерян). Такая постепенная модуляция из одного рукописного жанра в другой вообще была свойственна Стравинскому: по мере продвижения к концу белой рукописи он обычно уделял все меньше внимания как формальным признакам чистовика (ровность тактовых линий, точность акколад), так и содержательным (наличие и степень подробности темповых, динамических, артикуляционных указаний)<sup>103</sup>.

Два манускрипта были вложены Стравинским в одну папку, а папка — в конверт.

---

<sup>102</sup> А также два крошечных фрагмента, затесавшиеся в тетрадь эскизов Заключительного хора — о них будет сказано ниже.

<sup>103</sup> Характерным примером может служить рукопись-партичелло Заключительного хора к «Хованщине», проанализированная нами в третьей главе данной работы.

Папка представляет собой двойной лист размером 31,6 x 24,4 см (12,5 x 9,5 дюймов) из тонкого картона серо-сиреневого цвета, в хорошем состоянии. На первой странице черными чернилами, крупными буквами сделана надпись, по вертикали находящаяся посередине с небольшим сдвигом вверх, по горизонтали — посередине со сдвигом вправо. Этот подробный заголовок на французском языке (см. выше), вне всякого сомнения, сделан рукой Стравинского.

Несколько иначе он представил свою работу на лицевой стороне конверта: «Fragment d'un Air de / Chaklovity (de la Khovanstchina / de Moussorgsky) en mon / orchestration / IStr».

Обращает на себя внимание разница в написании слова «Хованщина», причем ни один из вариантов Стравинского не соответствует общепринятой французской транскрипции («Khovantchina»). Впрочем, это немыслимо трудное для европейского уха слово, по преданию изобретенное Петром I, вообще не имеет единственно верной транскрипции: мы сталкивались с более чем десятью вариантами написания только лишь в английском, немецком и французском языках.

Конверт из плотной бумаги серого с оттенком зеленого цвета на оборотной стороне внизу снабжен маркировкой: «The Hubbs Lines. Clasp Envelope / No. 97 – 10 x 13»<sup>104</sup>. На той же стороне сверху находится отгибающаяся алюминиевая полоска (для закрытия конверта) со следами использования. Клеевой слой не нарушен.

Вероятно, конверт был в употреблении ранее, до того как стать местом хранения арии Шакловитого: его состояние заметно хуже, чем у папки. С правого края есть небольшой надрыв.

Нанося на конверт вышеприведенную надпись, Стравинский расположил его в альбомной ориентации. Надпись размещена в центре, по вертикали с небольшим сдвигом вниз, по горизонтали — со сдвигом вправо. В отличие от заголовка на папке, здесь Стравинский использовал не чернила, а простой

---

<sup>104</sup> Размер конверта в дюймах.

карандаш, мягкий и незаостренный, — возможно, потому, что на рыхлой бумаге конверта чернила бы растеклись.

Под заголовком другой рукой (вероятно, Роберта Крафта) простым карандашом (более тонким) добавлена дата, заключенная в скобки: 1913.

В левом верхнем и правом нижнем углах (если принять альбомную ориентацию, избранную Стравинским) зеркально по отношению друг к другу расположены две одинаковые надписи, сделанные очень толстым краснорубиновым карандашом, который со временем немного смазался: «EL-2<sup>Bis</sup>». Обе надписи подчеркнуты тем же карандашом, а в левом верхнем углу им же перечеркнут еще один шифр, обведенный в кружок: «69/27» (шифр вписан простым карандашом, но не тем, которым сделаны иные надписи на конверте).

Красные шифры, как и надписи Стравинского, по всей вероятности, относятся к 1949 году: тогда Стравинский вместе с Крафтом составлял каталог своих рукописей, привезенных ему из Парижа, с целью продажи. Следовательно, шифр «69/27» был нанесен ранее, когда конверт использовался для других целей, и теперь был зачеркнут как более не актуальный.

Сходство почерка и размера букв обеих надписей Стравинского (на конверте и на папке) убеждает в том, что они были сделаны одновременно. А совпадение сгибов на одной из сторон конверта и папки свидетельствует о том, что хранились они в архиве Стравинского вместе.

В январе 1970 года на конверт была нанесена еще одна архивная метка: тогда агент Стравинского Арнольд Вайсбергер (Arnold Weissberger) пригласил знаменитого каталогизатора и оценщика архивов Зигмунда Ротшильда (Sigmund Rothschild) составить новую опись рукописей Стравинского, опять-таки в целях последующей продажи<sup>105</sup>. Метка «Rothschild Nr. 8» находится в самом верху, немного левее центра; она выполнена тонким простым карандашом и обведена в неровный прямоугольник. Тогда же, в 1970 году, в правом верхнем углу простым карандашом была написана цифра 8, обведенная в кружок.

---

<sup>105</sup> Об этом см. [166, III, 513].

Первая рукопись выполнена на половине двойного листа 22-строчной нотной бумаги (34,1 x 25,6 см)<sup>106</sup> — вторая половина листа была оторвана. Бумага бежевая, с небольшим глянецом. У места отрыва есть потемнения, в правом нижнем углу — короткий сгиб. Лист хранился в папке сложенным пополам по горизонтали. Во всю длину первой страницы тянется грязный след, оставленный каким-то длинным, сужающимся к концу предметом — возможно, ножом — уже после нанесения нотного текста.

Второй манускрипт представляет собой два одинарных листа плотной бархатистой светло-бежевой бумаги размером примерно 28,5 x 22,7 см. Листы были вырезаны вручную (вероятно, самим Стравинским), поэтому их края слегка неровны и не совпадают друг с другом.

Изначально это была бумага без нотных станков — они прочерчены стравингором, кое-где довольно неровно. На первой странице 15 строк, на второй и третьей — по 14, на последней — 12. Стравинский работал стравингором с таким нажимом, что на обратных сторонах листов остались рельефные следы.

## II. Тональность арии Шакловитого

Вопрос, почему в работе над арией Стравинскому понадобились два черновика, а не один, ведет нас к самой странной загадке, которую ставят эти манускрипты перед исследователем.

На первой странице первой рукописи сверху рукой Стравинского помещен следующий заголовок: «Арія Шакловитаго, / которую поеть въ Парижской редакціи С. П. / Дягилева Досифей. Инструментовано / мною по оригиналу Мусоргского на 1/2 тона ниже / Игорь Стравинский».

Транспонировать арию на полтона предписал Стравинскому Дягилев. Этот факт известен благодаря дягилевскому рабочему клавиру «Хованщины» в

---

<sup>106</sup> Как и многие рукописи Стравинского 1912–1913 годов (например, двух- и четырехручная фортепианные транскрипции «Весны священной» и партитура Заключительного хора к «Хованщине»), этот черновик выполнен на бумаге братьев Фётиш.

издании Бесселя (Петербург, 1883), хранящемуся ныне в Британской библиотеке, — именно в нем импресарио расписал и разметил все детали своей редакции.

Внизу страницы, предшествующей арии Шакловитого, в этом клавире стоит пометка Дягилева: «Дальше ария Досифея / по Мусоргскому, на  $\frac{1}{2}$  тона / ниже орк. Стравинского»<sup>107</sup>.



Илл. 9

Понять, почему Дягилев, стремившийся к «подлинному Мусоргскому», решил отказаться от столь важной для этого композитора тональной краски ми-бемоль минора, не составляет труда. Дело в Шаляпине: ведь партию Шакловитого в опере поет баритон, а для баса Шаляпина протянутый *соль-бемоль* первой октавы в конце арии был бы рискованным — как прекрасно знал Дягилев, звуки  $g^1$ – $gis^1$  обозначали верхние рубежи шаляпинского диапазона<sup>108</sup>.

<sup>107</sup> Фото сделано куратором музыкальной коллекции Британской библиотеки Николасом Беллом по просьбе автора данной диссертации. Впервые опубликовано в нашей статье [68, 68].

<sup>108</sup> Еще одной причиной для выбора именно ре минора в качестве новой тональности могла стать культурная память Дягилева: многократно петь Шаляпиным ария Сусанина из

На этом историю можно было бы закончить, однако заголовок второй рукописи Стравинского гласит: «Ария Шакловитаго (Въ редакціи С. П. Дягилева / ария Досифея) инструментовано по / рукописи М. П. Мусоргскаго на  $\frac{1}{2}$  / тона выше [sic] И. Ф. Стравинскимъ».

Абсурдность ситуации усугубляется тем, что ни один из эскизов Стравинского не соответствует тональностям, заявленным в его собственных заголовках: первый написан в до-диез миноре, второй — в тональности оригинала, ми-бемоль миноре.

Исследователи, писавшие о тональности арии, оказывались в тупике. Варунц [57, II, 27], не будучи знаком с рукописями, недоумевает по поводу необходимости переносить арию в ре минор (как было указано Дягилевым), куда она в реальности так и не была перенесена. Видевший автографы Тарускин [174, 1069] выдвигает любопытное, но ничем не подкрепленное предположение о том, что существовала еще одна авторская рукопись Мусоргского в ре миноре (при том значении, которое Мусоргский придавал тональностям, подобное едва ли возможно). Эту рукопись, продолжает Тарускин, видел Дягилев, но затем она должна была таинственно исчезнуть из собрания Публичной библиотеки, поскольку Павел Ламм, детально проанализировавший все собрание манускриптов «Хованщины», о ней не

---

«Жизни за царя», написанная в ре миноре, схожа с арией Шакловитаго не только эмоциональным настроением, но и музыкальным тематизмом: первая фраза у Мусоргского почти точно воспроизводит вторую фразу Глинки (пример из арии Шакловитаго приводится в «тональности Дягилева»):

Ах, ты, в судь - би - не зло-счаст-[ная]

-Взгля - ну \_\_\_\_\_ в ли - цо \_\_\_\_\_ тво - е,

Пр. 1

Сходство двух арий подметил в своей статье о «Хованщине» еще Вячеслав Каратыгин [22, 110–111].

упоминает. Крафт и Вера Стравинская [168, 607], доверившись второму заголовку Стравинского и ознакомившись с оперой, очевидно, лишь в редакции Шостаковича, опрометчиво заявляют, что «и у Стравинского, и у Шостаковича музыка транспонирована на полтона выше по отношению к оригиналу Мусоргского».

На наш взгляд, наиболее логичное объяснение тональных «блужданий» арии Шакловитого выглядит так.

Очевидно, что Стравинский, работая над «Хованщиной» в Швейцарии, не имел перед собой оригинала Мусоргского, хранящегося в Петербурге. Он делал свою оркестровку по копии, выполненной либо самим Дягилевым, либо (что более вероятно) переписчиком. Видимо, уже при снятии этой копии было учтено предписание, оставленное Дягилевым в клавире, — транспонировать арию на полтона вниз.

Следовательно, Стравинский получил для работы арию в ре миноре — и только это может объяснить его пометки о полутоновом понижении и повышении в тональности до-диез и ми-бемоль минор соответственно. Перенос арию в до-диез минор, он выполнял все то же требование Дягилева понизить тесситуру на полтона, не зная о том, что оно уже выполнено.

Как было сказано, 9 марта, через четыре дня после предполагаемой даты начала работы Стравинского и Равеля, Дягилев созвал совещание в Петербурге, в ходе которого Шаляпин пообещал спеть арию Шакловитого. Вполне вероятно, что, узнав о намерении Дягилева транспонировать арию ради тесситурного удобства, он воспротивился и потребовал оставить ее в оригинальной тональности — либо ради приверженности исходному тексту (как то было объявлено в газетах), либо из уверенности в своих силах: услышав из уст Дягилева, что долгий соль-бемоль первой октавы может быть опасен, он мог возразить, что справится с ним без труда.

Так или иначе, сразу после этого совещания Дягилев должен был позвонить или телеграфировать Стравинскому, чтобы сообщить о новых договоренностях и, в частности, сказать, что ария Шакловитого теперь будет звучать в ми-бемоль миноре.

Стравинский выполнил указание: оставив первую рукопись, он начал вторую в ми-бемоль миноре, продолжая пребывать в уверенности, что авторская тональность Мусоргского — ре минор, и потому снабдив манускрипт указанием «на 1/2 тона выше» (при этом наверняка возмущаясь «самодурством» Шаляпина).

### III. Первая рукопись

Первая рукопись выполнена черными чернилами; исключение — лишь тактовые черты в первой нотной системе, прочерченные простым карандашом. Также карандашом Стравинский зачеркнул заголовок, темповое обозначение и нотный текст первых двух тактов — очевидно, после того как передумал писать чистовик.

Манускрипт содержит в общей сложности пять фрагментов арии: начало (1<sup>3</sup>/<sub>4</sub> такта); «Прошла дань татарская» (т. 47–52<sup>109</sup>); один аккорд из фрагмента «Ты с высот» (вторая половина т. 53); «[избранни]ка, той бы спас» (т. 66) и «[воз]нес злосчастную Русь» (т. 67 — первая половина т. 68).

Как уже говорилось, Стравинский начинал работать над арией, рассчитывая обойтись без набросков и сразу писать начисто. На это указывают подробный и аккуратно выписанный заголовок (см. выше); почти каллиграфическая, проведенная по линейке начальная акколада, снабженная всеми ключами, ключевыми знаками и тактовым размером (см. илл. 10); тщательно размеченные и проведенные карандашом по линейке тактовые черты первой нотной системы.

---

<sup>109</sup> Номера тактов везде приводятся по автографу Мусоргского (Российская национальная библиотека, ф. 502); их число и порядок сохранены в клавире Ламма (*Мусоргский М. П. Хованщина. Клавир-аусцуг для пения с фортепиано / Полное собрание сочинений. Т. II. Ред. П. Ламм. М.: Музгиз, 1931*) и в наиболее близком к авторскому оригиналу издании Дмитриева и Вульфсона (*Мусоргский М. П. Хованщина. Ред. П. Ламма. Изд. подгот. А. Дмитриевым и А. Вульфсоном. Клавир. Л.: Музыка, 1976. 442 с.*).

*По условиям договора, заключенного с правообладателем, онлайн-публикация изображения запрещена. Полностью диссертация доступна в читальном зале библиотеки Московской консерватории (ул. Большая Никитская, д. 11).*

Илл. 10

Темповое обозначение *Lento lamentoso*, проставленное в начале (единственное в этой рукописи), Стравинский взял из оригинала Мусоргского (у Римского-Корсакова — более сухое и точное *Adagio* четверть=63).

Наименования партий перед первой акколадой выписаны подробно: Corni in F (в следующих фрагментах будут Cor.); Досифей (в начале первого чернового фрагмента — Досиф; далее — Дос.); V-ni (далее — V), V-le, V-C и C-V (все три в дальнейшем Стравинский подписывает аналогично, только без дефисов).

Партии альтов, виолончелей и контрабасов первоначально должны были располагаться на один стан ниже: Стравинский написал V-ni и V-l и затем исправил их на V-le<sup>110</sup> и V-C соответственно<sup>111</sup>.

Была это простая ошибка или изначально композитор оставлял место для каких-то духовых либо ударных инструментов — неясно. Зато с полной уверенностью можно сказать, что в итоге он задумал инструментовать первые шесть тактов только тремя валторнами (первой, третьей и четвертой) и струнной группой: об этом свидетельствует намеченная Стравинским «система координат» (перечисленные инструменты — по вертикали, шесть тактовых черт — по горизонтали). Вторая рукопись арии полностью подтверждает эту догадку.

Чистовик «продержался» меньше двух тактов. Затем Стравинский по какой-то причине передумал, зачеркнул написанное, оторвал вторую, чистую половину двойного листа, а первую использовал в качестве черновика.

Второй фрагмент («Пропала дань татарская») является основным в этом манускрипте: он занимает почти всю первую страницу и изложен на бумаге с большой степенью подробности, хотя отношение к рукописи как к черновику здесь — по контрасту с «чистым» началом — все же очевидно. Акколады и тактовые черты проведены уже без линейки. В первой нотной системе автору не пришлось чертить такты: он использовал карандашные, отведенные еще для

---

<sup>110</sup> Это исправление осуществлялось в два этапа: вначале Игорь Федорович добавил небольшую l, затем, увидев, что буква читается неясно, сделал ее больше.

<sup>111</sup> Публикация осуществляется с личного разрешения правообладателя, внука Игоря Стравинского Джона, и хранителя рукописей Стравинского в Фонде Пауля Захера, доктора Ульриха Моша. Сканированные изображения любезно предоставлены Фондом Пауля Захера.

чистовика — только стер две лишние черты, расширив пространство каждого такта вдвое (см. илл. 10). Во второй системе такты проведены чернилами.

В первой акколадае фаготы и контрафагот, против правил, не объединены общей «скобой»; ключ указан только у одного из трех представителей семейства фаготов; Досифей также лишен ключа; а четвертой валторне Стравинский поначалу ошибочно предписал скрипичный ключ и затем поставил верный басовый (см. илл. 10).

Во второй нотной системе выписаны все ключи, но не все ключевые знаки: у фаготов и струнных последние обозначены лишь одним штрихом, в манере скорописи. Чертя акколаду, Стравинский запутался: у фаготов оказалась лишняя (третья) черта, попавшая туда из семейства валторн (вероятно, путаница была вызвана уже упомянутым первоначальным намерением Стравинского расположить инструменты на один нотный стан ниже).

Когда духовые «отключаются» посреди строки, Стравинский вообще не ставит тактовые черты и паузы; а пустующие станы он использует в последнем такте на странице (т. 52), где уже иной комплект духовых берет один аккорд: оркестровщик вновь выставляет названия инструментов, ключи (везде, кроме строчки кларнетов) и тактовые черты.

В 49-м такте Стравинский не стал выписывать вокальную строчку, дав лишь подтекстовку, причем написанную в одно слово, совсем в древнерусской манере: «[пре]сталавластьбоярская» (илл. 10).

В том же такте партия контрафагота, дублирующая партию второго фагота, не выписана, а заменена ремаркой *Col 2<sup>do</sup>*.

Динамические указания в этом большом фрагменте практически отсутствуют — они есть лишь в последних двух тактах (51–52), где Стравинский тщательно продумал динамическое оформление тембровой модуляции (об этом см. ниже). Артикуляционные указания ограничиваются лигами, которые, однако, как и ремарки *con/senza sord.*, выписаны везде, где нужно.

Остальные три фрагмента, уместающиеся на шести верхних нотных станах второй страницы, — это лишь краткие наброски струнной фактуры (без вокальной строчки), сделанные, вероятно, позднее, чем записи на первой

странице. Суть этих набросков в напряженном поиске оптимального распределения тремолирующей фактуры между инструментами струнной группы. На маленьком участке бумаги можно насчитать в общей сложности шесть отклоненных Стравинским вариантов оркестрового решения разных аккордов.

*По условиям договора, заключенного с правообладателем, онлайн-публикация изображения запрещена. Полностью диссертация доступна в читальном зале библиотеки Московской консерватории (ул. Большая Никитская, д. 11).*

#### Илл. 11

Ни в одном из фрагментов не проставлены ключевые знаки и размер. В третьем есть ключи, но нет названий инструментов; в четвертом — есть названия (и даже подобие акколады), но нет ключей; в пятом нет ни того, ни другого. Тактовые черты проведены чернилами. Первая охватывает четыре нотных стана, вторая — шесть, третья — три. Единственная динамическая ремарка — вилка *diminuendo* на двух последних аккордах.

Таким образом, по мере удаления от начала рукописи степень подробности и аккуратности письма неуклонно снижается.

#### IV. Вторая рукопись

Второй манускрипт при беглом взгляде тоже кажется фрагментарным, хоть и в меньшей степени, чем первый. Однако на самом деле от начала и до конца четвертой страницы, где рукопись обрывается, это цельное повествование. Почему — станет ясно позднее.

Рукопись выполнена черными чернилами. Почти все тактовые черты проведены простым карандашом. Исключение составляют некоторые начальные черты: обе на первой странице, последняя на третьей (также и все тактовые черты этой нотной системы) и первая на четвертой страницах — они нанесены чернилами.

На левом поле второй страницы Стравинский карандашом добавил маргиналию (см. илл. 12)<sup>112</sup>.

Признаки чистовика в этой рукописи очевидны: заголовок, не менее подробный, чем в первом манускрипте; повсеместная опора на авторитет линейки; аккуратно проставленные номера страниц с двумя птрихами по сторонам (любимый Стравинским формат пагинации). Число и расположение нотных станов свидетельствуют о том, что композитор работал стравигором не наугад, а заранее продумав для каждой нотной системы исполнительский состав и количество тактов. Так, в первой системе оставлены зазоры выше и ниже партии Досифея, отделяющие ее от оркестра. Во всей рукописи между системами, располагающимися на одной странице, сделаны отступы.

---

<sup>112</sup> Обилие арифметических подсчетов на полях партитур — специфическая особенность рукописного наследия Стравинского. Эти подсчеты всегда относятся к одной из двух категорий — либо время (хронометраж звучания), либо деньги (гонорары, переводы из одной валюты в другую). Здесь, в арии Шакловитого, речь, скорее всего, о втором. Любопытно, что финансовую выкладку с делением в столбик мы обнаруживаем и на обороте автографа Мусоргского с записью раскольничьей молитвы — темы будущего Заключительного хора Стравинского (РНБ, ф. 502, № 123, лист 45-ж).

*По условиям договора, заключенного с правообладателем, онлайн-публикация изображения запрещена. Полностью диссертация доступна в читальном зале библиотеки Московской консерватории (ул. Большая Никитская, д. 11).*

Илл. 12

Порядок разлиновки тактовых черт в манускрипте постоянно менялся. Так, в первой системе такты были прочерчены уже после вписывания нотного текста — это видно по их «налезанию» на ноты, которого при обратном порядке работы, учитывая достаточную ширину тактов, Стравинский избежал бы. На второй странице, напротив, предварительно были расставлены равномерные «засечки» — метки, по которым Стравинский чертил такты.

Во второй системе первой страницы он задумал уместить пять тактов (7–11) — до завершения вступительного раздела, после которого инструментовка (а следовательно и комплект нотных станов) изменится. Рассчитывая на малое количество нот, Стравинский провел все черты, включая двойную в конце раздела, но впоследствии обнаружил, что словесный текст в узкие тактовые

рамки не влезает. Три лишние черты, включая разделительную двойную, были стерты.

*По условиям договора, заключенного с правообладателем, онлайн-публикация изображения запрещена. Полностью диссертация доступна в читальном зале библиотеки Московской консерватории (ул. Большая Никитская, д. 11).*

#### Илл. 13

И вновь по мере продвижения к концу черновик в борьбе рукописных жанров отвоевывает позиции у чистовика. Особенно это заметно на третьей странице — уже по тому, что здесь пропадает пагинация. При разлиновке нотных станов на этой странице Стравинский не рассчитывал на тромбоны и тубу. Когда позднее тяжелая медь все же понадобилась, он провел два дополнительных коротких стана сверху от основного текста<sup>113</sup> (т. 22–23, см. илл. 20). Открывающую тактовую черту по случайности протянул аж через две нотных системы; затем стер лишнее. Следующую (после т. 20) провел весьма неровно; затем, вспомнив про существование линейки, остальные черты добавил уже с ее помощью. Однако черта после 25-го такта опять не удалась Стравинскому: здесь карандаш слегка отклонился от заданного линейкой курса.

В первой нотной системе четвертой страницы композитор вновь ошибся в распределении инструментов, но исправил оплошность довольно тщательно —

---

<sup>113</sup> То, что дополнительные станы были добавлены позже, подтверждается следующим фактом: тактовые черты, соединяющие их с основным текстом, наскоро проведены чернилами, тогда как в основном тексте такты размечены карандашом по линейке.

соскоблив (а не зачеркнув) неверные надписи. Первоначально он предусмотрел для скрипок два нотных стана, но затем обнаружил, что нуждается только во вторых скрипках. Тогда Стравинский написал V-пі 2<sup>о</sup> на месте первых скрипок, V-le на месте вторых и V-C. на месте альтов, заодно подчистив лишнюю акколаду, соединявшую первые и вторые скрипки.

*По условиям договора, заключенного с правообладателем, онлайн-публикация изображения запрещена. Полностью диссертация доступна в читальном зале библиотеки Московской консерватории (ул. Большая Никитская, д. 11).*

#### Илл. 14

На этой, последней, странице рукописи, помимо продолжающегося поединка между чернилами и карандашом (первая акколада — чернильная, затем Стравинский возвращается к графиту), появляются лакуны: фрагменты, которые автор манускрипта не выписывает, потому что их содержание для него ясно. Таковы такты 40–43 в партии Досифея, в которых написаны только два слога и одна нота. У гобоев в тактах 38–39 Стравинский просто не ставит паузы — такое встречалось и на всех предыдущих страницах рукописи.

А вот первый такт второй нотной системы (т. 41) заслуживает отдельного внимания. Он пуст, хотя не вызывает сомнений, что Досифей и оркестр (первый гобой и струнные) должны продолжать фразу, начатую в предыдущем

такте. Но инструменты здесь проставлены уже совсем иные: первый кларнет, бас-кларнет, второй фагот, первая, третья и четвертая валторны — состав, рассчитанный на следующие такты. Очевидно, Стравинский предпочел сэкономить нотные станы. Пустой такт, который он уже не смог бы заполнить, остается лишь «держаться в уме».

Эта деталь красноречиво свидетельствует: вторую рукопись Стравинский на данном этапе работы уже и не планировал завершать. Она была переведена в статус черновика вполне осознанно.

Единственное имеющееся в рукописи темповое обозначение перешло из первого манускрипта в неизменном виде — *Lento lamentoso*<sup>114</sup>.

Названия партий выписаны перед каждой акколадой. Имя Досифея всюду приводится целиком; струнные везде обозначаются одинаково: V-ni, V-le, V-C. (V-c.), C-B.; кларнет, бас-кларнет, фаготы и валторны при первом появлении поименованы как Clar, Cl. basso in Si b, Fagotti, Corni F; в дальнейшем — как Cl. in Si b, Cl. basso, Fag., Corni.

Динамические указания и лиги расставлены Стравинским довольно подробно; при этом частота первых снижается к концу рукописи — на четвертой странице их нет вовсе. Штрихи — знаки сильного акцента — выписаны только у начальных четырех нот виолончелей и контрабасов.

---

<sup>114</sup> У Мусоргского темповый рельеф арии отнюдь не равнинный: начало среднего раздела должно звучать *Roco meno lento*, при подходе к репризе стоит *Roco a roco a tempo*  $\Gamma^{\text{mo}}$ , сама реприза начинается *Tempo I*, а коду оркестр должен играть *colla parte*. Встречаются и обозначения не столько скорости, сколько характера (*Energico*, *Appassionato*), и «локальные» темповые указания (*ritard.*, *roco ritard.*). У Стравинского нет ни одной из этих ремарок, что вовсе не указывает на сознательное решение дать арию в одном движении. Просто к тому эпизоду, где должна произойти первая смена темпа, чистовик Стравинского уже превратился в черновик, и оркестровщик, вероятно, пренебрег копированием указаний Мусоргского.

## V. Наброски арии Шапловитого в тетради эскизов Заключительного хора

Во всех исследованиях, книгах и каталогах, где упоминалась оркестровка арии Шапловитого, утверждается, что две рассмотренные рукописи — все, что сохранилось от этой работы Стравинского. Нам удалось обнаружить третий источник — наброски кодовой части арии, сделанные композитором на восьмой странице тетради эскизов Заключительного хора к «Хованщине».

Они начинаются с последнего такта репризы — в точности там, где заканчиваются наброски на второй странице первой рукописи — и выполнены в до-диез миноре, как и вся первая рукопись<sup>115</sup>. Самый любопытный момент здесь — передача от тремолирующих скрипок к флажолетному аккорду пяти виолончелей соло. Автограф Мусоргского предлагает два варианта этого такта: основной (аккорд мажорной субдоминанты длится лишь одну восьмую) и *ossia* (аккорд тремолирует в течение более полутакта). Версия Стравинского ближе ко второму варианту (протянутый аккорд), но в ней отсутствует тремоло.

Инструменты, исполняющие последний такт репризы, не подписаны, но очевидно, что это первые и вторые скрипки *divisi*. Для первого аккорда коды Стравинский указал желаемый состав слева, исправив число солирующих виолончелей с 4 на 5<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> В первой рукописи оставалось достаточно свободного места для размещения этих набросков. Много свободных страниц осталось и в тетради эскизов. То, что Стравинский «втиснул» наброски арии в уже заполненную страницу, свидетельствует о спешной, увлеченной и, возможно, сумбурной работе.

<sup>116</sup> Скорее всего, первоначально Стравинский рассчитывал обойтись четырьмя солирующими виолончелями, что было бы более конвенциональным решением: в этом случае оркестровщик мог бы опереться хотя бы на опыт Россини (увертюра к «Вильгельму Теллю»). Использование Стравинским пяти виолончелей соло — едва ли не единственный пример в классической оркестровой литературе.

*По условиям договора, заключенного с правообладателем, онлайн-публикация изображения запрещена. Полностью диссертация доступна в читальном зале библиотеки Московской консерватории (ул. Большая Никитская, д. 11).*

Илл. 15

Ниже следует продолжение коды, выполненное, в отличие от чернильного предыдущего фрагмента, простым карандашом. Здесь Стравинский лишь переписывает авторский клавир, транспонируя его на нужную высоту («понижая» рукопись копииста на полтона, Стравинский пользуется исключительно бемолями, причем ставит их у нот, поэтому фрагмент оказывается скорее ре-бемоль-минорным, чем до-диез-минорным). Трудно сказать, является ли этот фрагмент не только клавиром, но и оркестровкой. Выставление знаков альтерации при нотах намекает на то, что эти такты могли быть поручены валторнам, однако тесситурно они чересчур низки для валторн. Если же Стравинский хотел отдать их тромбонам и тубе (что наиболее вероятно), неясно, почему он решил выставять «случайные», а не ключевые знаки.

После этого фрагмента Игорь Федорович выставил даже все недостающие паузы — он остановился аккурат перед финальным аккордом арии, который, увы, так и не был зафиксирован в известных на сегодняшний день источниках.

Так или иначе, фрагменты, обнаруженные в тетради эскизов, приближают нас как к завершению арии, так и к осознанию целостности оркестровки Стравинского.

## **VI. Анализ исправлений**

На 51 такт нотного текста в трех рукописях приходится порядка 45 исправлений, лишь незначительная часть которых является следствием случайных ошибок (вроде скрипичного ключа у Досифея внизу третьей страницы второй рукописи, зачищенного и переправленного на басовый). Большинство же поправок несут в себе незаменимую информацию для реконструкции творческого процесса Стравинского-редактора.

Немалую их группу составляют исправления ошибок, сделанных при транспозиции на полтона вниз (в первой рукописи) и вверх (во второй). Они со всей очевидностью доказывают нашу гипотезу о том, что перед Стравинским лежал «оригинал» Мусоргского, уже транспонированный в ре минор. А заодно и

то, что иных предварительных черновиков, кроме имеющихся сегодня, не существовало — иначе транспозиционных ошибок было бы гораздо меньше или не было бы вовсе.

В первой рукописи около аккорда  $cis^1-fis^1-cis^2$  на первой странице (т. 51)

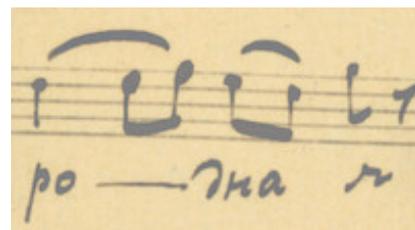


Стравинский поставил три диеза, забыв, что все они в до-диез миноре уже есть при ключе. Такого рода описки возможны только при транспозиции, при постоянном «модулировании» слуха из одной тональности в другую.

Илл. 16

Похожая ошибка — в самом начале второй страницы (т. 53): аккорд  $eis^1-gis^1-gis^2$  сначала записан энгармонически как  $f^1-as^1-as^2$ , затем этот вариант зачеркнут (см. илл. 11).

Исправление на второй странице второй рукописи (т. 14) выдает ре-минорную тональность «оригинала» еще очевиднее: ошибочные  $f$  и  $g$  у Досифея переправлены на  $g$  и  $a$  — Стравинский попросту списал ноты с оригинала, забыв транспонировать их на полтона вверх.

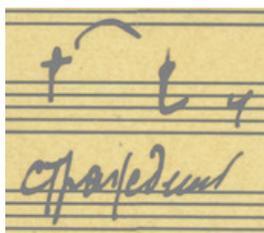


Илл. 17

Одна из ошибок позволяет заключить, что в какие-то моменты оркестровщик отвлекался от оригинала и писал, опираясь на «оперативную память», которая порой его подводила<sup>117</sup>. В первой рукописи в партии Досифея на слог *[стра-]ждешь* (т. 51) Стравинский сначала поставил штиль, ведущий к *фа-диезу* малой октавы — память подсказала ему квинтовый нисходящий мотив, аналогичный следующему такту<sup>118</sup>. У Мусоргского же здесь *си*, и Стравинский, «опомнившись» или сверившись с оригиналом, исправился.

<sup>117</sup> Об иных подобных случаях см. ниже, в списке разночтений текстов Мусоргского и Стравинского.

<sup>118</sup> Штиль проведен на расстояние октавы — примерно от  $f^1$  до  $f$ , что и позволяет угадать ноту, которую намеревался написать Стравинский. Потом нижняя часть штиля была перекрыта другим, правильным штилем, но при внимательном рассмотрении ее все-таки можно увидеть благодаря характерному утолщению (илл. 14).



Несколько существенных исправлений относятся к сфере инструментальных решений и позволяют реконструировать процесс принятия этих решений Стравинским.

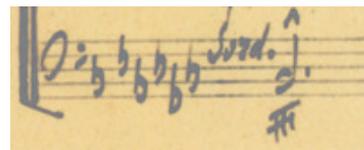
Илл. 18

Наиболее ярко «процессуальность» запечатлена в набросках на второй странице первой рукописи (см. илл. 11). Интересно, что здесь Стравинский следует клавиру Мусоргского с предельной точностью, хотя ясно, что тремолирующая фортепианная фактура, удобная для рук пианиста, является лишь примерным воплощением оркестровой фактуры и вполне может быть подвергнута незначительным изменениям.

При этом Стравинский раскладывает аккорды не формально (отдавая верхнюю ноту первым скрипкам, следующую — вторым и т. д.), а ищет общие тоны, которые можно оставить на месте, добивается звукового баланса в удвоениях (скажем, когда вторые скрипки разделяются на две группы, их верхний тон оказывается усилен частью альтов). Заметно и то, как он заботится о линейности, о том, чтобы превратить аккордовую фортепианную фактуру Мусоргского — не меняя ее — в полифоническую оркестровую ткань. Особенно очевидно стремление к красивым линиям в партии альтов.

Четвертый фрагмент (т. 66) Стравинский начал писать с контрабасов, думая отдать им линию *E–A–e* (по реальному звучанию), но потом счел, что верхняя *ми* будет слишком высокой, и передал ее виолончелям — через общую ноту *ля*, как предписывают правила академической инструментовки.

Весьма существенно крохотное зачеркивание под первой нотой контрабасов во второй рукописи: здесь явно просматриваются косые черты, обозначающие тремоло. Возможно, Стравинскому приходила в голову мысль сопроводить эти играемые *sforzando* ноты еще и контрабасовой дрожью — мысль, впоследствии отклоненная.



Илл. 19

Уникален пример из 15-го такта (вторая страница второй рукописи, илл. 12): в партии фаготов Стравинский серьезно отклоняется от текста

оригинала и сочиняет самостоятельный подголосок ( $c-ces-f$ ). Судя по соскобленным штилям, направленным вверх, и лиге, сначала этот мотив предназначался первому фаготу. Затем Стравинский решил перепоручить его второму, дабы первый мог протянуть ноту  $b$ , образующую вместе с остальными инструментами весьма характерную для минорных сочинений Мусоргского мажорную субдоминанту с добавленной ноной (у самого Мусоргского, напомним, в этом эпизоде ничего подобного нет — лишь скромная субдоминантовая терция  $ces-es$ ).

Тембровые поиски запечатлелись в группе исправлений в т. 19: первый фагот забрал у второго  $ges$ , а четвертая валторна перехватила  $ces$  у контрабасов. В итоге терция, исполняемая духовыми, освобождается от струнного баса и затем «раздувается» до трезвучия.

Наконец, целый комплекс подчисток и исправлений в тактах 22–23 (вторая рукопись) демонстрирует, как Стравинский решился включить в партитуру тяжелую медь — ради всего лишь двух аккордов.

Сначала располагающуюся здесь каденцию Стравинский думал поручить исключительно валторнам, как и весь восьмитакт. Уже написав партию первой валторны, он принял решение переоркестровать каденцию для квартета тяжелой меди и двух низких валторн, второй и четвертой. Партия первой валторны была так основательно зачищена, что пришлось даже второй раз пройтись по нотному стану стравигором (при этом Стравинский забыл поставить половинную паузу в т. 22). Затертый материал Стравинский переписал в партию второй валторны. Очевидно, он счел ноту  $es$  (по реальному звучанию) чересчур низкой для первого валторниста. Тесситурные соображения могли стать и одной из причин всего описываемого «перерешения» — введения низкой меди и отказа от высоких валторн, — хотя технически четыре валторны с этим текстом справились бы. Технически — но не музыкально, и здесь мы подходим к объяснению иных, возможно, более важных причин переоркестровки.

*По условиям договора, заключенного с правообладателем, онлайн-публикация изображения запрещена. Полностью диссертация доступна в читальном зале библиотеки Московской консерватории (ул. Большая Никитская, д. 11).*

Илл. 20

Стравинский мог среагировать на едва заметную «риторическую фигуру» — таящие угрозу квинты на словах «Аль недруг злой наложит руку на судьбу твою». Он не просто изобразил оккупантов тяжелыми медными<sup>119</sup>, но и сделал в самом конце каденции остужающую переокраску: валторны снимают звук после первой восьмой, и квинты буквально в считанные доли секунды погружаются из теплого валторнового тембра в холод низкой меди<sup>120</sup>.

Дополнительным аргументом в пользу введения тромбонов и тубы могло быть желание слегка разнообразить этот восьмитакт, целиком исполняемый одними валторнами. Тем более тонко решение Стравинского не повторять эту грозную каденцию с тромбонами в аналогичном месте четвертого предложения (т. 26–27) — решение, оправданное и логически (из-за более высокой тесситуры), и музыкально: попросту говоря, такую сильную и индивидуальную окраску не стоит использовать дважды.

---

<sup>119</sup> Семантика тромбонов как воплощения рока не нуждается в пояснениях.

<sup>120</sup> Это решение пришло к Стравинскому также не сразу: в партии второй валторны зачищена лига, указывающая на то, что сначала здесь предполагалась четверть, залигованная с восьмой. Затем Стравинский оставил у валторны лишь восьмую, дав тромбонам и тубе звучать без удвоений.

Подобные весьма изысканные, ювелирные тембровые детали, непосредственно связанные с семантикой текста и музыки, говорят о предельной тщательности работы Стравинского над «банальной» арией. Оставив на время опись исправлений, мы перейдем к анализу оркестровых решений Стравинского.

## **VII. Инструментовка**

Инструментовка арии лаконична и красочна одновременно. В ней нет излишней, пышной детализированности, но и предсказуемость некоторых фрагментов партитуры не переходит грань тривиальности. Начало вступления, отданное струнным, обретает тон «внутренней музыки» и лучше настраивает на предстоящие размышления, чем у Римского-Корсакова, пускающего сюда низкую медь. В тактах 8–10 Стравинский буквально двумя-четырьмя нотами намекает на разницу между «русским людом» и «ворогом», персонифицируя первый виолончелью соло, второй — басовым кларнетом (см. илл. 13).

На последнем аккорде вступления (т. 11), как и в рассмотренном выше фрагменте с валторнами и низкой медью, Стравинский осуществляет тембровую модуляцию. Передача этого аккорда от струнных к валторнам (одновременно фагот перенимает линию бас-кларнета) и красочна, и функциональна: она нивелирует шов между вступлением и основным разделом, главная тема которого поручена квартету сурового, но мягкого звучания, включающему представителей всех трех оркестровых групп: два фагота — валторна — контрабасы.

Пр. 2

В 20-м такте, когда в фортепианной фактуре Мусоргского лишь немного усиливается элемент хоральности, Стравинский мгновенно реагирует на это, перепоручая материал четырем валторнам (илл. 20). Таким образом, первый период, состоящий из двух повторенных предложений, поровну поделен Стравинским между двумя квартетами.

Мгновенное и мимолетное появление низкой меди в тт. 22–23, благодаря утонченности вкуса Стравинского или еще по какой-то причине, осталось единственным на всю арию — по крайней мере, на все сохранившиеся ее фрагменты<sup>121</sup>.

<sup>121</sup> Тромбоны и туба были бы идеальны — и по тесситуре, и по тембру — для инструментовки сурового трехтактового хора в самом конце арии, который записан Стравинским в тетради эскизов Заключительного хора, но без указания инструментов. Вполне вероятно, что он припас для финала именно тромбоны и тубу, тем более что их второе появление сделало бы наличие квартета низкой меди в арсенале арии Шакловитого более оправданным.

Весьма любопытно инструментованы полифонические имитации в тактах 36–41. Стравинский начинает с кларнета в предельно низком регистре (до *es*<sup>122</sup>), продолжает альтами *piano*, а в третьем, финальном проведении осуществляет «суммирование» оркестровых групп: ламенто гобоя утешают вторые скрипки (илл. 14)<sup>123</sup>.

Такты 47–49 запечатлены в обеих рукописях (илл. 10 и 14), причем оркестровые решения в них различны: в первом варианте октавные унисоны отданы двум фаготам и контрафаготу, во втором — кларнету, бас-кларнету и фаготу<sup>124</sup>. Возможно, причина в том, что, перенеся арию из до-диез минора в ми-бемоль минор, Стравинский счел верхние ноты (до *b'*) чересчур высокими для фагота.

В следующих двух тактах у Мусоргского напряженные хроматические аккорды резко и стремительно повышают эмоциональный градус повествования. Стравинский тонко улавливает этот сигнал автора и передает фактуру от духовых к струнным *senza sord.* (илл. 10).

На последнем аккорде раздела (т. 52, илл. 10) вновь осуществляется тембровая перекраска: деревянные духовые и валторны подхватывают повисающий в воздухе доминантовый аккорд. «Страждешь и терпишь», — поет о героине своей арии Шакловитый, и, пожалуй, невозможно более точно передать контраст и эмоциональное напряжение между двумя этими словами, чем сделал это Стравинский, сняв «страдающие» струнные и заменив их «терпеливыми» духовыми.

О том, что идея придержать, скрыть эмоциональный порыв была абсолютно осознанной, свидетельствует разногласие между динамическими указаниями автора и оркестровщика: Стравинский снимает стоявшее у

---

<sup>122</sup> Если бы рукопись была закончена в первоначальной тональности до-диез минор, Стравинскому уже пришлось бы использовать кларнет *in A*.

<sup>123</sup> В партии вторых скрипок не выписано ни одной ноты. Однако, учитывая наличие этой строчки в партитуре и тот факт, что Стравинский разлиновывал нотный лист не случайно, а с точным расчетом на его заполнение, можно утверждать, что вторые скрипки он хотел сделать верхним голосом струнной группы, дублируемым гобоем.

<sup>124</sup> В приложении № 4 приведены оба варианта.

Мусоргского на слове «терпишь» *sforzando*, при этом предлагая более сложный и тщательно продуманный комплекс динамических оттенков.

У струнных за полтакта до момента передачи стоит вишка *crescendo*, а духовые подхватывают аккорд *piano* и затем выполняют *diminuendo*. Таким образом, атака духовых оказывается незаметной, осознаваемой лишь постфактум; причем, когда мы понимаем, что звучат духовые, они почти сразу исчезают.

Кроме того, эта перекраска, отделяющая репризу от среднего раздела, образует арку с первой тембровой модуляцией (в т. 11), которая также находилась на стыке разделов арии, между вступлением и экспозицией; тем самым Стравинский делает этот оркестровый прием формообразующим.

Вообще же тембровую модуляцию можно смело назвать лейтприемом оркестровки: помимо двух «пограничных» примеров уже упоминалась перекраска на словах «судьбу свою»; есть в арии и несколько более миниатюрных, незаметных тембровых модуляций — например, плавная передача мелодической линии от второй валторны ко второму фаготу в т. 14 или от контрабасов к четвертой валторне в т. 15 и 19 (в двух последних случаях Стравинский заканчивает фразы, убирая струнный тембр и давая услышать чисто духовые созвучия). В 19-м такте осознанность использования приема подтверждается подчистками: сначала Стравинский предполагал обойтись контрабасами и лишь потом передал их последней ноту валторне.

Реприза арии, увы, не была полностью выписана Стравинским в сохранившихся черновиках. Мы лишь знаем — благодаря наброскам на обороте первой рукописи и в тетради эскизов Заключительного хора, — что он предполагал использовать тремоло струнных, а с помощью последней ремарки на первой странице первой рукописи узнаём и то, что вся струнная группа должна была играть *con sord.*

Первые наброски тремолирующей фактуры относятся к самому началу репризы, последующие — к ее завершающим тактам. Этот факт, как и логика инструментовки, позволяет предположить, что тремоло должно было продолжаться в течение всего репризного раздела — до коды. Возможно,

Стравинский намеревался в какие-то моменты «подкрасить» струнный тембр духовыми соло.

Между тем оркестровое решение на стыке репризы и коды благодаря наброску в тетради эскизов теперь известно, и его можно назвать самым «щегольским» поступком Стравинского-оркестровщика во всей арии: тремоло скрипок прекращается в тот самый момент, когда в вышине начинают звучать флажолеты пяти солирующих виолончелей.

Кодовый раздел в плане инструментовки содержит лишь два вопроса, оставшихся без ответа, поскольку состоит из 2½-тактового хорала и финального аккорда (в остальные моменты оркестр молчит). О хорале, идеально подходящем тембрам низкой меди, уже было сказано выше. А последний аккорд, явно «гуттийного» характера, мог быть отдан Стравинским как всему оркестру, так и его части (к примеру, Шостакович в своей оркестровке поручил его трем фаготам, четырем валторнам, литаврам и струнным).

Даже без недостающих элементов можно увидеть, что Стравинский не просто инструментовал арию такт за тактом, а совершенно осознанно выстраивал оркестровую драматургию. Основой ее должен был стать путь от экспозиции, порученной низким духовым, к репризе, озвученной вибрирующими струнными.

Поразительно, но во всей этой драматической арии Стравинский позволяет струнным снять сурдины лишь в двух с небольшим тактах (50–52, илл. 10). Еще в полутора тактах (8–9, илл. 13) *senza sordino* играет виолончель соло. Причем ее хроматическая мелодия —  $f^1 - f\acute{e}s^1 - e s^1$  — точно воспроизводится на той же высоте в вышеупомянутом фрагменте *senza sord.* в партии вторых скрипок. Стравинский с ювелирной тонкостью выстраивает очередную едва заметную арку в арии, для которой существует некоторая опасность распасться на разделы: «ядовитые» хроматизмы оказываются в ней единственным обоснованием для того, чтобы позволить струнным играть без сурдин.

Сделать из шумной концертной арии «тихую музыку» — еще одно осознанное драматургическое намерение Стравинского. Он не забывает, что ария Шакловитого-Досифея-Шаляпина поется не на авансцене переполненного

театра, а близ лагеря спящих стрельцов, которых проклинает герой оперы Мусоргского. Собственно, стремление Стравинского приглушить звучность является продолжением идеи самого автора: ведь во всей арии Мусоргский предписал играть *forte* лишь один аккорд — последний, который символически как бы пробуждает стрельцов («Поднимайся, молодец» — такие слова следуют за ним в авторском клавире). Есть еще несколько вспышек *sforzando* в окружении *piano* и два такта *mezzo forte*. Все остальное — зона *piano* и *pianissimo*. Стравинский в основном следует указаниям Мусоргского, а в отдельных случаях поворачивает ручку динамика влево даже больше, чем сам автор — например, в 6-м такте, где от валторн требуется *pianissimo* (у Мусоргского — *piano*).

### **VIII. Стравинский между Мусоргским и Римским-Корсаковым**

Возвращаясь теперь к анализу сделанных Стравинским исправлений, мы одновременно можем раскрыть главную интригу манускриптов.

В первой рукописи в начале партии Досифея (т. 48, илл. 10) зачеркнут бекар, стоявший на относительно сильную долю. Очевидно, что Стравинский собирался написать ту ноту, которая на самом деле должна звучать (и звучит — в последней известной нам версии) лишь на четвертую долю такта. И это была не просто описка. Дело в том, что именно так, на относительно сильную долю, вступает Досифей в арии Шакловитого, отредактированной Римским-Корсаковым.

Далее, в этом же фрагменте, в т. 50 на третью долю сначала была написана половинная нота; потом Стравинский закрасил ее, превратив в четвертную (как и должно быть в соответствии с оригиналом Мусоргского). Это тоже едва ли могла быть описка: именно половинная стоит здесь в редакции Римского-Корсакова.



Илл. 21

И если первый из приведенных примеров еще можно объяснить инерцией памяти Стравинского (он мог привыкнуть к звучанию версии Римского), то второй безоговорочно свидетельствует: во время работы над оркестровкой перед Стравинским лежал не только оригинал Мусоргского, но и клави́р редакции Римского-Корсакова.

Пафос этого утверждения отнюдь не в констатации упомянутых ошибок, впоследствии исправленных Стравинским. Они — лишь надводная часть айсберга. Внимательный взгляд на рукописи оркестровки может обескуражить любого защитника дягилевской «Хованщины»: оказывается, ария Шакловитого была инструментована Стравинским не «по оригиналу Мусоргского», как Игорь Федорович прописал в заголовках, а по двум «оригиналам» — Мусоргского и Римского<sup>125</sup>.

Самый крупный из компромиссов касается формы целого: вслед за Римским-Корсаковым, Стравинский купирует два фрагмента арии — местную репризу в экспозиции (т. 28–35) и пять тактов из среднего раздела (т. 42–46)<sup>126</sup>. Причины, по которым удалил эти эпизоды Римский-Корсаков, вполне очевидны: первый из них представлял собой полный и практически точный повтор главной темы почти в начале арии и сильно утяжелял форму; второй одно время хотел выкинуть сам Мусоргский (в автографе этот фрагмент зачеркнут, но затем сделана надпись «следует исполнять») — Римский мог остановиться на первом решении автора. Не исключено, что сыграли свою

---

<sup>125</sup> Предположение о том, что Стравинский «по желанию выбирал между богатствами Мусоргского и Римского-Корсакова», впервые высказал Ричард Тарускин, приведший примеры двух совпадений версий Римского и Стравинского [168, 1069]. Впрочем, для Тарускина это только «альтернативное объяснение»; основная его гипотеза заключается в том, что существовала ныне утраченная авторская рукопись арии Шакловитого, на которую опирались Римский и Стравинский. Однако почти каждое отклонение от известного нам — и все-таки единственного — оригинала выдает руку Римского-Корсакова: достаточно подправленных им нестандартных гармонических последовательностей в т. 38 или 50. Ценивший подобные странности Мусоргский наверняка бы этого не сделал.

<sup>126</sup> Потому мы и говорили, что фрагментарность второй рукописи — лишь кажущаяся. Те лакуны, которые принимались учеными за отсутствующие эпизоды арии, на самом деле являются сознательными купюрами Римского — Стравинского.

роль и сомнительные детали текста («а, ни, ни, ой, нет, ты им, лихим, не поклонься»; «ты “местом” боярским бояр служить понудила»).

Едва ли возможно, что Стравинский обратился к купюрам Римского-Корсакова по собственной воле. Скорее всего, это следствие ультиматума Шаляпина, который на встрече с Дягилевым 9 марта 1913 года, как уже говорилось, согласился петь в «Хованщине» в том случае, если его партия останется неизменной, то есть соответствующей тексту Римского-Корсакова<sup>127</sup>.

Еще более удивительно, что, помимо купюр, как минимум 11 фрагментов арии ориентированы на редакцию Римского-Корсакова. Количественно их несколько меньше, чем тех эпизодов, где Стравинский остается верен Мусоргскому, исправляя «искажения» Римского. Но содержательно — прежде всего за счет купюр — версия Стравинского оказывается едва ли не ближе к Римскому, чем к Мусоргскому. Есть и такие детали, которые в оркестровке Стравинского не соответствуют ни Мусоргскому, ни Римскому-Корсакову — их остается объяснить либо авторским произволом Стравинского, либо работой по памяти, когда оркестровщик отвлекался от обоих источников.

Приводим полный список текстовых расхождений партитуры Стравинского с автографом Мусоргского.

1. Т. 10, струнные (илл. 13): пульсация восьмыми вместо одной целой (у Римского-Корсакова тоже репетиция восьмыми, но унисонная, а не аккордовая).

---

<sup>127</sup> Партию Шакловитого Шаляпин никогда не пел, следовательно «переучивать» арию ему бы не пришлось. Возможно, он проявил упрямство: раз уж вся партия идет по Римскому, то пусть и ария Шакловитого подчиняется этому правилу. Нельзя исключить и тот вариант, что Дягилев не стал углубляться в детали и обсуждать с Шаляпиным судьбу арии Шакловитого отдельно, а просто передал Стравинскому указание инструментовать все предназначенное для Шаляпина по Римскому.

Вообще, сам факт выполнения Стравинским этой оркестровки выглядит в свете шаляпинского ультиматума весьма странно. Ведь, смирившись с требованиями оперной звезды, Дягилев вполне мог обойтись инструментовкой Римского-Корсакова: все равно «оригинального» Мусоргского, ради которого Стравинскому была заказана работа, ждать уже не приходилось. То, что оркестровка все-таки была выполнена заново, можно трактовать как аргумент в пользу вышеприведенной версии: у Дягилева просто не было времени думать об этой арии.

Здесь и Римский, и Стравинский подправляют Мусоргского в соответствии с нормами оркестрового развития: начавшаяся пульсация не может закончиться «просто так», неоправданно — она должна иссякнуть вместе с завершением фразы.

2. Т. 12, оркестр (илл. 13): половинная пауза — по Римскому-Корсакову (возможно, ради красивого вздоха Шаляпина *solo*, а скорее — чтобы не было однообразного повтора этого оборота во втором предложении), но расположение аккорда на третью долю — по Мусоргскому. Первоначально Стравинский все хотел сделать по Мусоргскому (об этом говорит зачеркнутая терция на сильную долю).

3. Т. 13, вокальная партия (илл. 12): подтекстовка «в судьбе» вместо «в судьбине». Такой вариант только у Стравинского.

4. Там же: двухнотный распев на слоге «зло-» (лига отсутствует, но о распеве позволяет говорить группировка восьмых). У Мусоргского и Римского-Корсакова распева нет.

5. Т. 14, оркестр (илл. 12): первый аккорд по Мусоргскому, второй — по Римскому (с единственным отличием: нота *d* сокращена с четверти до восьмой).

6. Т. 15, оркестр (илл. 12): собственный подголосок Стравинского, в котором одна нота совпадает с вариантом Римского-Корсакова.

7. Т. 18, оркестр: аналогично т. 14.

8. Т. 19: оркестр — по Мусоргскому<sup>128</sup>, вокальная партия — по Римскому-Корсакову (единственное отличие — нота *e* на одну восьмую короче, чем у Римского).

9. Т. 21, оркестр (илл. 20): на четвертую долю доминантовый квартсектаккорд вместо удвоенной доминантовой сексты у Мусоргского (у Римского-Корсакова тоже квартсектаккорд, но без удвоения основного тона).

10. Т. 21, вокальная партия (илл. 20): распев слога «-жит» — по Римскому-Корсакову.

---

<sup>128</sup> Здесь и далее под оркестром понимается совокупность инструментальных партий, а не оркестровка.

11. Т. 24, оркестр: аккорд на третью долю близок к варианту Римского-Корсакова, но не полностью совпадает с ним (Стравинский повторил здесь аналогичный фрагмент предыдущей фразы, где именно такой аккорд был у Мусоргского и у самого Стравинского).

12. Т. 25, оркестр: то же, что в т. 21 на четвертую долю.

13. Т. 27, вокальная партия: купирована нота на третью долю (поскольку она относится уже к следующему эпизоду, удаленному Стравинским вслед за Римским-Корсаковым).

14. Т. 28–35 купированы полностью (по Римскому-Корсакову).

15. Т. 38, оркестр (илл. 14): по Римскому-Корсакову. Кардинально отличается от Мусоргского гармонией, ритмом, рисунком.

16. Т. 39, виолончели (илл. 14): нота *B* на четвертую долю добавлена Стравинским.

17. Т. 40, оркестр (илл. 14): полностью по Римскому-Корсакову. Отличается от текста Мусоргского деталями гармонии (доминантсептаккорд вместо доминантового сектаккорда), ритма (нет восьмой паузы на вторую долю), фактуры (нет удвоений, *B* сделан выдержанным педальным звуком).

18. Т. 42–46 купированы полностью (по Римскому-Корсакову).

19. Т. 48, вокальная партия (илл. 10): ровные восьмые — только у Стравинского (у Мусоргского и Римского-Корсакова пунктирный ритм).

20. Т. 50 (илл. 10): полностью по Римскому-Корсакову — иные гармонии, фактура, иная последняя нота в партии Досифея<sup>129</sup>.

21. Т. 69: не соответствует ни одному из двух вариантов Мусоргского, основного и *ossia* — аккорд продолжается пять восьмых (как предписывает *ossia*), но звучит без тремоло.

---

<sup>129</sup> Этот пример из первой, до-диез-минорной рукописи доказывает, что идея точного следования Мусоргскому не была актуальной для Стравинского уже на раннем этапе работы.

## IX. Итоги

Измены подлинному Мусоргскому в пользу Римского-Корсакова, и наоборот, — порой совсем незначительные, так что Шаляпин их попросту бы не заметил, — очень трудно объяснить логически. Напрашивающаяся сама собой версия — что Стравинский хотел оркестровать подлинный текст Мусоргского, но Шаляпин не дал ему этого сделать — не выдерживает критики. Она может объяснить купюры и часть иных отклонений от оригинала, но никак не объясняет выборочность этих отклонений: напомним, в значительной доле разногласий между двумя текстами Стравинский остался на стороне Мусоргского. Не объясняет она и тех фрагментов (например, № 3, 4 и 19 в нашем списке), что отличаются и от оригинала Мусоргского, и от редакции Римского-Корсакова. Наконец, если бы Стравинский, подчинившись требованиям Шаляпина, сознательно делал инструментовку только по клавиру Римского, он вряд ли стал бы апеллировать в заголовках обеих своих рукописей к «оригиналу Мусоргского».

Проанализировав все отличия текста Стравинского от этого оригинала, мы пришли к выводу, что многим «вылазкам в стан врага» не стоит искать других оправданий, кроме личных представлений Стравинского о красоте (в том числе красоте оркестрового воплощения) того или иного эпизода.

Эти маленькие и крупные «бесчинства» совершены Стравинским настолько беззастенчиво, что пропадает всякое желание его осуждать. Если отказаться на время от идеалов подлинного Мусоргского и просто слушать «анонимную» музыку, то придется признать: в варианте Стравинского (и с купюрами Римского-Корсакова — Стравинского) ария едва ли что-то теряет в музыкальных достоинствах, но немало приобретает в стройности формы.

Несмотря на негативное отношение Стравинского к редакторскому труду Римского-Корсакова, в ходе работы ученик приглядывался к тому, как когда-то решал те же задачи его учитель, и в некоторых случаях признавал за ним правоту. Эта противоречащая и идеологии дягилевской «реставрации», и требованиям Шаляпина, и взглядам самого Стравинского компиляция делает его

оркестровку арии Шакловитого уникальным памятником — запечатленным в нотах диалогом между учителем и учеником, оказавшимися на одном игровом поле, вступившими в состязание.

Иных подобных памятников в наследии Римского-Корсакова и Стравинского нет. Пожалуй, единственную рифму к этой работе можно усмотреть в несохранившейся учебной оркестровке полонеза из «Пана Воеводы»: как известно, учитель поручил Стравинскому инструментовать по клавиру, а затем показывал свою, авторскую версию, и объяснял, почему она лучше. Здесь, в арии Шакловитого, история повторилась в зеркальном отражении.

Смирившись с купюрами по Римскому-Корсакову и учтя все, даже самые крошечные фрагменты эскизов, мы можем констатировать: анализируемые манускрипты содержат не просто преобладающую, а подавляющую часть музыкальной ткани арии Шакловитого. Вступление и первый раздел написаны полностью; средний раздел восстановим также целиком из двух рукописей (Стравинский прервал вторую рукопись на том месте, с которого начинается второй фрагмент первой рукописи). На обороте первой рукописи даны наброски репризы, в тетради эскизов «Заключительного хора» — конец репризы и кода, в которой не хватает лишь финального аккорда.

Таким образом, во-первых, оркестровку Стравинского можно рассматривать не как разрозненные наброски<sup>130</sup>, а как опус, и делать соответствующие научные выводы. Во-вторых, представляется возможным реконструировать окончательную партитуру, что мы и сделали в рамках данного диссертационного исследования. При этом мы с неизбежностью повторили путь Игоря Федоровича, пойдя на некоторые компромиссы по отношению к «подлинному Стравинскому» (и может даже — опять в пользу Римского-Корсакова): несколько процентов оркестровой ткани были восстановлены нами гипотетически, и их соответствие конечному решению

---

<sup>130</sup> Очевидно, именно такой взгляд был причиной отсутствия серьезного интереса к арии со стороны исследователей.

композитора не может быть доказано. Но как в ситуации, сложившейся вокруг проекта в 1913 году, компромиссы были необходимы, чтобы Мусоргский зазвучал, так спустя сто лет они нужны, чтобы вернуть неизвестную партитуру Стравинского к жизни.

## ГЛАВА III

### *Триязычная молитва*

#### Заключительный хор «Хованщины»

Заключительный хор Стравинского — единственная часть дягилевской «Хованщины», вокруг которой сложилась уже целая исследовательская традиция: он четырежды становился предметом подробного анализа — у Трелфолла [177], Вершининой [7, 203–214], Тарускина [174, 1052–1068] и Савенко [47, 234–240]. Поэтому мы сконцентрируемся на важнейшем первоисточнике — авторском клавире-партичелло Заключительного хора, — который никогда прежде не подвергался изучению<sup>131</sup>.

#### I. Музыка Мусоргского в хоре Стравинского

Прежде чем перейти к источниковедческому описанию, стоит определить жанр и место Заключительного хора в наследии Стравинского. Ведь прочная и устоявшаяся традиция причислять этот хор к транскрипциям<sup>132</sup> является в корне неверной. Как известно, транскрибировать возможно только цельное законченное произведение. Стравинский же написал *свой* опус на *чужие* темы: по принципу работы с первоисточником его хор ближе всего к жанру вариаций. Следовательно, законное место этого хора — в списке оригинальных сочинений Стравинского, использующих чужой тематический материал (так называемых рекомпозиций), рядом с «Пульчинеллой» и «Поцелуем феи».

И, подобно «Пульчинелле», достоинство этого хора заключается в том, как *мало* в нем музыки, сочиненной Стравинским. Напомним, что по замыслу Дягилева работа «должна была представлять одно целое с остальной

---

<sup>131</sup> В главе принят следующий порядок источниковедческого описания: 1) рукопись в целом; 2) словесные надписи; 3) нотный текст.

<sup>132</sup> К разделу «обработок» («arrangements») этот хор отнесен почти во всех списках сочинений Стравинского, в том числе в словаре Гроува [179], в монографиях Эриха Уальтера Уайта [184, 544–545] и Стивена Уолша [180, 549].

партитурой» [169, 100], поэтому Стравинский совершенно сознательно избегал лишнего вмешательства в чужой музыкальный материал. Все хоровые и вокальные партии почти полностью выращены из второго взвода раскольничьей песни, на котором Мусоргский хотел построить свой Заключительный хор<sup>133</sup>. В выборе звуковысотной позиции также соблюдена

---

<sup>133</sup> Судьба автографа Мусоргского с записью песни (РНБ, ф. 502, № 123) таинственным образом связана с Дягилевым. 29-й лист его «карточных мемуаров», хранящихся в библиотеке «Гранд-опера», гласит: «Н. А. Римский-Корсаков подарил мне продолговатый лист с музыкальными фразами, написанными Мусоргским. На нем находилась длинная мелодия со словами, предназначенная для последнего хора в “Хованщине” и отмеченная Мусоргским как “записанная мною раскольничья песня”, и ниже другая тема с надписью Мусоргского: “Вой ветра в трубе. Царское Село”, ночь на такое-то число такого-то года (теперь не помню). Листок этот остался с моими ценными рукописями <...> в СПбурге. Где все это теперь — не знаю» (Bibliothèque de L’Opéra. Fonds V. Kochno, pièce 121. P. 29. Цит. по: [16, V, 301]).

В этом свидетельстве есть ошибки памяти, но отделить их от правды представляется вполне возможным. Музыкальная тема с пометкой «Вой ветра в Царском Селе» находится на титульном листе II действия оперы (РНБ, ф. 502, № 47), который у Дягилева храниться не мог. А вот автограф раскольничьей песни полностью совпадает с дягилевским описанием — это действительно «продолговатый лист» с «длинной мелодией». Скорее всего, импресарио по ошибке «объединил» принадлежавший ему лист с другим, увиденным в библиотеке и оставившим яркое воспоминание.

12 марта 1913 года, через три дня после совещания на квартире Шаляпина, Дягилев принес в Публичную библиотеку рукописи речитатива Досифея «[А]минь, сестры! Храните завет великий» и хора раскольников «Враг человек» из V акта (ф. 502, № 62). Сохранилась передаточная запись Сергея Павловича, сделанная черными чернилами прямо на автографе (время пиетета перед неприкосновенностью великих манускриптов еще не пришло): «По поручению Надежды Николаевны Римской-Корсаковой приношу эту рукопись в дар Императорской Публичной Библиотеке. Сергей Дягилев / 12 марта 1913. Года. СПб.».

Из карточных записей импресарио мы узнаём предысторию дарения: «<...> От начальной сцены Досифея [в последнем акте] имелась лишь первая половина, вторую же половину я нашел в бумагах у Н. А. Римского-Корсакова и упросил его вдову отдать мне ее для передачи в Публичную библиотеку. Таким образом вся эта первая сцена составила целиком. Передачу мою в библиотеку я сделал без официальных формальностей, заявив лишь об этом заведующему рукописным отделом. Надеюсь, рукопись эта сохранилась и была своевременно занесена в каталог» (Bibliothèque de L’Opéra. Fonds V. Kochno, pièce 121. Цит. по: [16, IV, 37]).

воля Мусоргского, хотя любимый им фригийский *es-moll* Стравинский записал как натуральный *gis-moll*. Дважды — в первой и последней строфе — Стравинский использует и первый взвод песни, который вполне мог пригодиться Мусоргскому, но остался «за кадром» существующего рукописного наброска. В качестве оркестровых контрапунктов к основной теме Стравинский вводит еще две мелодии Мусоргского, относящиеся к музыкальной характеристике раскольников, — тему вступления к V акту («шум леса») и тему хора «Посрамахом» из II и III актов. Обе темы звучали в опере неоднократно и претендовали на лейтмотивное значение — возможно, поэтому Стравинский выбирает именно их, доводя идею лейтмотивности до логического завершения.

Так и складываются «четыре темы Мусоргского», о которых упоминал автор хвалебной заметки в *Comœdia illustré* [180, 211]. Но доля заимствованного у Мусоргского ими вовсе не ограничивается.

Нисходящие аккордовые последовательности в тактах 31–35 и 80–91 явно ориентированы на аналогичные эпизоды хора «Враг человеков», который звучит в опере за несколько минут до финала<sup>134</sup>. Да и замыкающая первую последовательность каденция-опевание (такты 36–38) обнаруживается во «Враге человеков» на том же месте и почти в том же виде (на слове «Спасайтесь!»).

---

Вполне вероятно, что вместе с упомянутыми фрагментами Дягилев принес в библиотеку и лист с раскольничьей молитвой (это подтверждается сравнением двух редакций статьи Каратыгина о «Хованщине»: в первой, опубликованной в 1911 году, Каратыгин о рукописи молитвы не упоминает, а во второй, вышедшей в 1917-м, вставляет отдельную сноску с описанием манускрипта [22, 116; 23, 216]). И столь же вероятно, что Римский-Корсаков незадолго до смерти отдал хранившиеся у него дома автографы Мусоргского Дягилеву, который собирался ставить или уже поставил V акт «Хованщины» в Париже. О том, обсуждали ли они возможность будущей переработки финала оперы, можно только фантазировать. Во всяком случае, Римский-Корсаков, позиционировавший свою редакцию как лишь одну из возможных альтернатив, наверняка не воспротивился бы идее Дягилева создать новую версию оперы. И, независимо от этих предположений, факт передачи раскольничьей молитвы от Римского-Корсакова к Дягилеву и от Дягилева — к Стравинскому добавляет к диалектике преемственности и соперничества ученика с учителем новую краску.

<sup>134</sup> Даже абсолютная высота почти совпадает: во «Враге человеков» гаммы начинаются от  $g^2$  и  $a^2$ , у Стравинского — от  $gis^2$  и  $ais^2$ .

Еще более важно, что форму Заключительного хора Стравинский тоже конструирует по моделям своего «соавтора». Это излюбленная Мусоргским строфическая композиция с почти неизменной мелодией и варьируемым в каждой строфе аккомпанементом — род глинкинских вариаций «по-мусоргски». Образцами для хора Стравинского могли послужить и песня Марфы «Исходила младешенька», и «Рассвет на Москве-реке» (колокольный фрагмент которого Стравинский скопировал в эскизную тетрадь как ориентир для последней строфы своего хора). Но, пожалуй, самая ясно просматриваемая модель — это «Богатырские ворота» из «Картинок с выставки». Дело тут не в копировании всей формы (она в «Богатырских воротах» рондальная: три строфы глинкинских вариаций перемежаются двумя хоральными эпизодами), а в использовании специфических композиционных приемов, таких как: 1) второе проведение главной темы с аккомпанементом-контрапунктом ровных восьмых (вторая строфа у Стравинского); 2) использование колокольной фактуры как кульминационного средства (у Стравинского — «тихая» кульминация в пятой строфе); 3) «вплетение» ранее звучавшего лейтмотива в ткань пьесы (у Мусоргского — тема прогулки, у Стравинского — две темы раскольников); 4) рассечение строфической формы интермедиями (у Мусоргского — хоралы, у Стравинского — антифоны Досифея и хора в третьей строфе); 5) идея сочетания в одной пьесе церковного хорового пения и колокольности; наконец, б) финальная функция обеих композиций.

## II. Архивное описание рукописи. Издательская разметка

Рукопись Заключительного хора представляет собой альбом из шести двойных листов<sup>135</sup> (254x339 мм, альбомной ориентации): пять листов четырнадцатистрочной нотной бумаги вложены один за другим в лист десятистрочной бумаги (того же формата), первая страница которого служит титульным листом. Второй и третий двойные листы четырнадцатистрочной

---

<sup>135</sup> Бумага братьев Фётиш.

бумаги согнуты в обратную сторону по отношению к остальным (это видно по фирменной маркировке на полях). Десятистрочный лист, которым обернута рукопись, на сгибе порван снизу примерно до середины. На всех четырех страницах этого листа, а также на последней странице пятого четырнадцатистрочного листа (без записей) видны желтые пятна. Манускрипт хранили или переносили сложенным вдвое по горизонтали, что видно по сгибу, проходящему посередине. С левой стороны есть еще несколько менее заметных сгибов.

В рукописи оставили следы своей работы как минимум три человека. Стравинскому принадлежат нотный текст и пагинация, словесные надписи на титульном листе и после финальной черты клавира, часть надписей на первой странице нотного текста, большая часть текста хора, а также некоторые исправления и наметки оркестровки. Основная часть записей выполнена тушью, в отдельных случаях Стравинский использовал черные и красно-розовые чернила и простой карандаш.

Французский и английский переводы текста и заголовка внесены соответственно красными и зелеными чернилами, но одной и той же рукой: это особенно отчетливо видно по написанию иноязычных транскрипций слова «Хованщина» на первой странице. Автора этих записей мы условно обозначим как *редактора-переводчика*. Этой же рукой простым карандашом вписан русский<sup>136</sup> текст — там, где отсутствует подтекстовка Стравинского.

На обороте титульного листа и на первой странице имеются многочисленные текстовые записи, сделанные простым карандашом и принадлежащие одному и тому же лицу. В нотном тексте также есть несколько карандашных редакторских пометок, внесенных, вероятно, этим же человеком (назовем его *музыкальным редактором*). Однако доказать единое авторство тех и других записей не представляется возможным, поскольку пометки внутри нотного текста крайне немногочисленны и не содержат слов.

---

<sup>136</sup> В тексте Заключительного хора сочетаются слова на церковнославянском и русском языках (подробнее об этом см. ниже). В данной работе мы будем условно называть этот текст русским.

Нотный текст начинается на втором листе, оттуда же ведет отсчет авторская пагинация. Три последние страницы оставлены пустыми и не пронумерованы. Номера страниц расположены сверху: четные в левом углу, нечетные — в правом. По бокам они окружены тире. Для выставления номеров Стравинскому понадобились четыре порции туши; номера выставлялись в прямой последовательности — это видно по изменению яркости цифр.

Музыкальный редактор оставил в рукописи Стравинского свою нумерацию листов, выписанную сверху по центру. Странице 1 по Стравинскому соответствует редакторский лист 2, последней, девятнадцатой странице — лист 11.

На третьей странице этой же рукой проставлен издательский номер 7396, присвоенный хору.

Рукопись неоднократно проходила процедуру разметки для последующей публикации: страницы и партитурные системы будущего издания нумеровались и разграничивались несколько раз.

Самой ранней была разметка, нанесенная, по всей вероятности, рукой музыкального редактора. На том этапе предполагалось, что издание будет альбомного формата: редактор планировал располагать на одной странице не более 11 нотных станов. На первой странице издания согласно этой разметке должно было быть три партитурных системы, на остальных — по одной системе. Всего у редактора получилось 20 страниц.

В процессе разметки редактор несколько раз менял свои решения — об этом свидетельствуют подчистки. Например, конец 8-й страницы перенесен на такт вперед, конец 4-й — на два такта назад, конец 15-й — на такт назад.

Когда впоследствии рукопись размечал другой редактор и уже с иными издательскими намерениями (рассчитывая на вертикальную ориентацию текста), он либо стирал первоначальную разметку (как это было с обозначением конца 12-й страницы), либо зачеркивал ее карандашом (например, на страницах 4, 7, 8, 9).

После принятия решения издавать Заключительный хор в книжной ориентации разметка нотного текста осуществлялась еще как минимум дважды.

Первая, «рабочая», разметка была осуществлена простым карандашом: конец первой партитурной системы обозначался косой единицей, а конец страницы — дробью, в которой числитель — количество партитурных систем на странице (две<sup>137</sup> или три), знаменатель — номер страницы. Многие надписи зачеркнуты или стерты редактором в поисках оптимальной разметки. Так, на третьей странице будущего издания он первоначально предполагал разместить три партитурных системы, но затем решил ограничиться двумя. На втором этапе окончательная разметка была закреплена синим карандашом: надписи, сделанные простым карандашом, обведены, за исключением знаменателей дробей. На третьей странице, обведя цифры разметки, редактор решил заодно перечеркнуть купированные Стравинским такты тем же синим карандашом — для большей ясности (см. илл. 36)<sup>138</sup>. Цветные пометки заканчиваются на 11-й странице (по пагинации Стравинского), карандашные — продолжают до конца.



Илл. 22

Полностью соответствуя этой разметке, издание Заключительного хора насчитывает 11 страниц нотного текста. Следовательно, можно с полной уверенностью утверждать, что именно эта рукопись служила издательским оригиналом, по которому изготовлялись гравировальные листы.

К окончательной разметке добавлены цифры от 7 до 14, обозначающие количество нотных станов на каждой странице будущего издания. Они проставлены карандашом, в аккуратных кружочках, около каждого знака конца

<sup>137</sup> Цифра 2 у этого редактора выглядит как прописная буква E.

<sup>138</sup> Перечеркивание представляет собой косой (X-образный) крест. Линия каждой «перекладины» проведена дважды. Скорее всего, той же рукой проведен и прямой крест красным карандашом, также перечеркивающий купированные такты (обе линии креста проведены трижды). Под рукой у редактора наверняка находились красный и синий карандаши, необходимые в работе. Стравинский же, перечеркнувший эти такты простым карандашом и дописавший внизу VS (итал. *vedi sotto* — «смотри ниже»), нигде в рукописи не пользовался цветными карандашами.

страницы. Все они также соответствуют результату, известному нам по изданию хора.

### III. Титульный лист, заголовки и трудности перевода

Текст титульного листа занимает по вертикали почти всю страницу; по горизонтали он центрован с небольшим смещением влево. Надпись, сделанная черной тушью, гласит: «Заключительный / хор / для / «Хованщины» / на темы / Мусоргского и под- / линно раскольничьи / Сочинение / Игоря Стравинского / 1913 г.»

Позднее Стравинский добавил на титульном листе несколько записей черными чернилами. Выше основного заголовка он подписал: «Посвящаю / Сергею Павловичу / Дягилеву». Вокруг слова «Хованщина» добавил кавычки (в обратном порядке — »«, как это было принято в немецком и австрийском издательском деле). В правом нижнем углу поверх нечитаемой зачищенной надписи сделал новую: «В этом клавире / девятнадцать страниц / ИСтравинский»<sup>139</sup>. Сходство чернил, а также финально-оформительский характер надписей позволяют предположить, что «опись» страниц, кавычки и посвящение были добавлены Стравинским одновременно — возможно, перед отправкой рукописи Держановскому.

В правой части, чуть выше центра, наискосок размещена надпись краснорозовыми чернилами: «После гравировки / прошу вернуть мне / обратно / Игорь Стравинский / Clarens<sup>12</sup>/<sub>XI</sub>1913», сделанная перед отправкой хора Бесселю.

---

<sup>139</sup> Интересно, что двузначное число Стравинский выписывает словом — в этом жесте чувствуется уважение к собственному труду и его объему. Еще одна причина — аналогия с финансовыми документами, в которых ради затруднения фальсификаций вместо чисел используются числительные. Стравинский нередко производил подсчет страниц рукописи с целью контроля за ее будущей сохранностью. Так, надпись на титульном листе оркестровки «Песни о блохе» Мусоргского гласит: «В этой партитуре шестнадцать страниц / ИСтравинский».

*По условиям договора, заключенного с правообладателем, онлайн-публикация изображения запрещена. Полностью диссертация доступна в читальном зале библиотеки Московской консерватории (ул. Большая Никитская, д. 11).*

Илл. 23

Чуть ниже находится след стравигора. Вероятно, Игорь Федорович просто пробовал свой аппарат на той бумаге, которая была под рукой.

На обороте титульного листа записей Стравинского нет. Зато эту страницу активно использовал музыкальный редактор. Он наметил здесь содержание будущего титульного листа, а также первой страницы издания — на трех языках. Образцом и источником информации для него служил бесселевский франко-английский клавир «Хованщины», выпущенный в Париже в 1913 году<sup>140</sup>. Все надписи сделаны простым карандашом.

В верхней части расположены заголовки на французском (слева) и английском (справа): «Chœur final / de / La Khovanchtchina и Final Chorus /

---

<sup>140</sup> *Moussorgsky M. P. La Khovanchtchina. Drame musical populaire en cinq actes. Terminé et orchestré par N. A. Rimsky-Korsakov. Paris: W. Bessel&C<sup>ie</sup> Editeurs, [1913].*

by / Khovanstchina»<sup>141</sup>. Они будут воспроизведены в печатном издании на первой странице нотного текста с незначительными изменениями: из французской версии исчезнет артикль перед названием оперы, в обеих версиях слово «Хованщина» будет взято в кавычки (см. илл. 7).

Первоначально заголовок задумывался иным. Под английским текстом едва различима стертая надпись «Closing Scene», сделанная той же рукой, что и весь текст страницы (формулировка была взята из бесселевского клавира). Поскольку под французским заголовком никаких стертых надписей нет, можно предположить, что редактор счел название «Closing Scene» неверным сразу и тут же исправил его.

В левом верхнем углу намечено уведомление о защите авторских прав на трех языках: «Все права / Tous droits / All rights reserved for all countries». Английский вариант вначале был написан, как и остальные, двумя словами, но затем редактор решил дописать его — возможно, из-за того, что английский язык довольно редко употреблялся в издательской практике Бесселя, и гравировщик мог в нем ошибиться<sup>142</sup>.

Под двуязычным заголовком перечислен «авторский коллектив» издания: «Traduction française de R. et M. d'Harcourt<sup>143</sup>. / English version by Rosa

---

<sup>141</sup> Можно предположить, что этот редактор знал английский не в совершенстве: предлог *by* в значении *для* не используется (в русском оригинале — именно «для «Хованщины»»). К слову, это единственные две буквы во всем англоязычном тексте, которые нельзя было взять из бесселевского клавира 1913 года.

<sup>142</sup> Стандартом русской нотоиздательской практики тех лет были переводы на немецкий и французский языки. Этот «джентльменский набор» наличествует и в гравировке «Песни о блохе» в оркестровке Стравинского. Но Бессель как чуткий коммерсант решил изменить правилам в случае Заключительного хора. Он прекрасно знал, что «Хованщина» с финалом Стравинского исполнялась в Париже и Лондоне, и рассчитывал на интерес покупателей именно в этих странах (помимо России). Весьма вероятно, что и издание франко-английского клавира «Хованщины» в 1913 году обусловлено осведомленностью Бесселя в гастрольных планах «Русских сезонов».

<sup>143</sup> Супруги Маргарита Беклэр д'Аркур (1884–1964) и Рауль д'Аркур (1879–1969) перевели «Хованщину» для издания Бесселя еще в 1910 году. Маргарита была композитором и фольклористом, училась в парижской *Schola Cantorum*, в том числе у Венсана д'Энди.

Newmarch<sup>144</sup>. / Terminé et orchestré par Igor Strawinsky». Словосочетание «закончен и оркестрован», также взятое из франко-английского клавира Бесселя, где оно относилось к работе Римского-Корсакова, не соответствовало действительности: ведь Стравинский не заканчивал хор Мусоргского, а сочинял на избранные Модестом Петровичем темы. Впоследствии справедливость была восстановлена (об этом см. ниже).

*По условиям договора, заключенного с правообладателем, онлайн-публикация изображения запрещена. Полностью диссертация доступна в читальном зале библиотеки Московской консерватории (ул. Большая Никитская, д. 11).*

#### Илл. 24

Рукой музыкального редактора были зачеркнуты и исправлены также оба предлога в упоминаниях переводчиков: *de* превратилось в *d'après*, а *by* — в *upon*<sup>145</sup>. Причина в том, что издательство решило сэкономить на переводе и

---

В 1908 году она вышла замуж за фольклориста же Рауля д'Аркура. Помимо русофильства (Маргарита, в частности, оркестровала «Женитьбу» Мусоргского), супруги увлекались перуанским и канадским фольклором. Их самый знаменитый труд — «Музыка инков и ее реликты» [110].

<sup>144</sup> Роза Ньюмарч (Rosa Newmarch, 1857–1940), урожденная Роза Харизэтт Джефрсон (Jeaffreson), была одним из первых исследователей русской музыки в Англии. Она многократно ездила в Россию, работала в Публичной библиотеке под руководством Владимира Стасова и выпустила в 1900 году монографию о Чайковском, которая переиздается до сих пор [132].

Розе Ньюмарч довелось делать переводы и специально для сочинений Стравинского: в 1917 году она перевела «Три истории для детей», а в 1918-м — «Историю солдата» (оба издания — J. & W. Chester).

<sup>145</sup> Окончательный вариант, известный нам по изданным экземплярам, стал своего рода компромиссом: во французском — *d'après*, в английском — *by*.

воспользоваться уже имеющимися иноязычными подтекстовками супругов д'Аркур и Розы Ньюмарч. Однако эти переводы были предназначены для хора Римского-Корсакова, в котором используется только текст партитурного наброска Мусоргского<sup>146</sup>. Стравинский же решил скомпилировать слова из обеих рукописей, оставленных Мусоргским: монодийной записи раскольничьей молитвы<sup>147</sup> (ее текст взят Стравинским за основу) и партитурного наброска (используется в качестве своего рода интермедии).

В раскольничьей молитве распевается первая строка 22-го псалма в церковнославянском переводе: «Господь пасет мя / Ничтоже лишит мя». Мусоргский почти без изменений использовал мелодию молитвы, но значительно (до четырех строк) расширил ее текст, создав парафраз на исходный псалмовый стих. Добавленные им слова — как церковнославянские («исповемы», «той»), так и современные русские («защитник», «покровитель»), — в целом, более велеречивы и по-оперному выразительны, чем первоисточник. Этот стилистически неоднородный по языку парафраз псалма в неизменном виде перешел в хор Римского-Корсакова (см. полный текст ниже).

Стравинский вернулся к исходному тексту молитвы, однако в самом эмоционально открытом фрагменте (31–38) задействовал и часть текста Мусоргского, причем стилистическое чутье не изменило ему: использованы были более «аутентичные» строки: «Господа правды исповемы / Ничто же<sup>148</sup> лишит нас».

Однако в окончательном тексте Заключительного хора, реализованном в издании, появились и менее стильные строки Мусоргского. Дело в том, что в тактах 63–72, где Стравинский не стал выписывать текст, редактор-переводчик

---

<sup>146</sup> Автограф № 95 по нумерации Павла Ламма. Хранится в Российской национальной библиотеке (Санкт-Петербург), ф. 502, № 65.

<sup>147</sup> Автограф № 64 по нумерации Ламма. «Раскольничья молитва, петая Просковьей парицей (деревня Кленовки Эриванской губ.). Сообщено Л. И. Кармалиной». Хранится в РНБ, ф. 502, № 123.

<sup>148</sup> В церковнославянском языке «ничтоже» — одно слово, пишущееся слитно. Так же вносит его в рукопись Стравинского и редактор-переводчик. Однако сам Стравинский пишет «ничто же», вероятно, воспринимая текст в правилах современной ему орфографии.

решил применить «методу» Стравинского и вставить оставшуюся неиспользованной первую строчку из наброска Мусоргского, слегка сократив ее в соответствии с требуемым количеством слогов (*Господь мой покровитель*). Стравинский едва ли согласился бы с этим вариантом: с большой долей вероятности можно предположить, что сам он предполагал здесь повторение текста предыдущей, почти идентичной в музыкальном отношении строфы.

Таким образом, по воле редактора-переводчика текст хора приобрел черты своеобразной рондальности: рефреном служит текст раскольниковой молитвы, эпизодами — строки из наброска Мусоргского.

Работу над английским и французским переводами редактор-переводчик вел сходным образом, но с большей долей досочинения. Ведь в его распоряжении были готовые переводы лишь текста партитурного наброска, но не самой раскольниковой песни. Он раскидал скудные фразы имеющихся переводов по 19 страницам клавира, подстраивая их под ритм и протяженность музыкальных фраз и не удержавшись от добавления своих слов (Стравинский этого не делал, придерживаясь принципа максимальной близости к Мусоргскому). Поэтому музыкальный редактор заменил упомянутые выше предлоги *de* и *by* в упоминаниях переводчиков, — это было корректнее по отношению к Ньюмарч и д'Аркурам, которые, скорее всего, и не подозревали о новом издательском проекте Бесселя.

Внизу слева на обороте титульного листа помещено краткое упоминание еще одной издательской формальности: «Соб.[ственность] д[ля] в[сех стран] // Pr[opriété pour] t[ous] p[ays]».

На первой странице (по пагинации Стравинского) нотный текст начинается только с третьего стана. Первые два занимает заголовок: «Заключительный / хор / для / Хованщины».

Справа от заголовка Стравинский разместил пояснительный текст: «На темы Мусоргского и под- / линные<sup>149</sup> раскольничьи, оставленные им / для этого хора Игорь Стравинский 1913 год».

По обеим сторонам от русского заголовка редактор-переводчик добавил иноязычные названия: слева дан французский перевод — «Chœur final / de / “Khovanchtnina”» [sic]<sup>150</sup>, справа английский — «Final Chorus / by / “Khowanstchina”»<sup>151</sup>. Рядом с английским вариантом зелеными чернилами поставлен вопросительный знак в скобках, а еще правее, на краю страницы, красными чернилами сделана надпись: «По моему, английск.[ое] правопис.[ание] другое». Замечание относится к написанию слова «Khowanstchina» — оно подчеркнуто красными чернилами.

*По условиям договора, заключенного с правообладателем, онлайн-публикация изображения запрещена. Полностью диссертация доступна в читальном зале библиотеки Московской консерватории (ул. Большая Никитская, д. 11).*

## Илл. 25

Резонно предположить, что редактор-переводчик списывал эти заголовки откуда-то — вероятно, из не очень надежного источника. Во франко-английском клавире, на который опирался в своей работе музыкальный

---

<sup>149</sup> Любопытно, что различия в орфографии подзаголовка на титульном листе («подлинно») и на первой странице («подлинный») по невнимательности редакторов перешли в издание. Зато слово «раскольничья» (женский род, множественное число) в обоих случаях было исправлено на более современное «раскольничьи».

<sup>150</sup> Редактор-переводчик допустил ошибку. В издании слово «Хованщина» будет транскрибировано так, как написано на обороте титульного листа: «Khovanchtnina». Напомним, современная общепринятая транскрипция выглядит иначе: «Khovanshchina».

<sup>151</sup> Буква *с* в слове «Khowanstchina» больше похожа на *o*, но это, судя по всему, описка.

редактор, приведены иные транскрипции: «Khovanchtchina» (разница в буквах *chi/mi*) для французского языка и «Khovanstchina» (разница в букве *v/w*) — для английского. Именно они появятся в издании хора, они же присутствуют и в пометках музыкального редактора на обороте титульного листа<sup>152</sup>. Любопытно, что на титульном листе издания (см. илл. 5) вообще нет английской транскрипции слова «Хованщина»: вероятно, из-за нехватки места редакторы оставили лишь «Final Chorus», не указывая его принадлежность к конкретной опере.

Музыкальный редактор внес в текст первой страницы свои поправки. Он зачеркнул комментарии редактора-переводчика по поводу правильности английской транскрипции и знак вопроса в скобках, оставленный им. Под заголовками он добавил во всех трех версиях — русской, французской и английской — упоминание М. П. Мусоргского: «de M. P. Moussorgsky. / М. П. Мусоргского / Ву М. Р. Мусоргского»<sup>153</sup>. В левом нижнем углу первой страницы он написал: «Propri[été]» — имея в виду все то же обязательное издательское уведомление о своих правах.

Дальнейшие исправления свидетельствуют о переломе в восприятии Заключительного хора представителями издательства Бесселя. Как нам уже известно из писем самого Бесселя, он считал хор Стравинского оркестровкой хора Мусоргского (что выдает уровень осведомленности эксклюзивного издателя «Хованщины» об уртексте оперы и истории ее создания). Главной целью Бесселя была отнюдь не пропаганда творчества Стравинского: именно Мусоргский и все, что с ним связано, интересовало Бесселя, «отвечавшего» за судьбу сочинений композиторов «Могучей кучки». Напомним, Стравинскому уже приходилось исправлять ошибку Бесселя в передаточном условии (в сноске

---

<sup>152</sup> Этим подтверждается тот факт, что музыкальный редактор приступил к работе с рукописью после редактора-переводчика — иначе переводчик списал бы слово «Khovanstchina» у коллеги и не стал бы письменно задаваться вопросом неправильной транскрипции.

<sup>153</sup> Здесь из-за нехватки места редактор подчеркнул волнистой линией оказавшееся рядом имя Мусоргского, написанное по-русски Стравинским.

к пункту о Заключительном хоре он дописал: «Моего сочинения на темы Мусоргского и подлинно раскольничьи»). И все же даже после получения рукописи Заключительного хора заблуждение не развеялось. Когда музыкальный редактор намечал будущий титульный лист, справа перед его глазами находилась первая страница хора, на которой Стравинский недвусмысленно прокомментировал свое авторство. Тем не менее, музыкальный редактор пишет «*terminé et orchestré par Igor Strawinsky*», а непосредственно на первой странице добавляет имя Мусоргского на трех языках.

Впоследствии в издательстве все-таки выяснили авторство хора. Установить, как это произошло, не представляется возможным. То мог быть телефонный разговор Стравинского с Бесселем, либо устный комментарий Дягилева, либо осознание своей ошибки самим музыкальным редактором. Так или иначе, в результате этого переосмысления весь корпус выходных данных претерпел серьезные изменения. Имя Мусоргского на всех трех языках было зачеркнуто<sup>154</sup>. Около слов «Игорь Стравинский» на первой странице появились крест (обозначающий конец строки) и подчеркивание, а от самого имени в левый край страницы протянулась длинная стрелка: редактор предполагал разместить имя композитора там<sup>155</sup>. Слова «*terminé et orchestré par*» на обороте титульного листа также были зачеркнуты, а после «*Igor Strawinsky*» здесь же появился еще один крест, фиксирующий конец фразы.

На титульном листе редактор также поставил звездочку у французской версии названия и две звездочки — у английской. Заглянув в издание, можно выяснить, что звездочки подразумевали комментарий об истинном происхождении Заключительного хора. Первоисточник этого комментария обнаруживается все в том же франко-английском клавире «Хованщины»<sup>156</sup>.

---

<sup>154</sup> Одновременно около фамилии Мусоргского, входящей в примечание Стравинского в правой части страницы, были поставлены инициалы на русском языке.

<sup>155</sup> Это намерение не было воплощено в издании; фамилия Стравинского на первой странице осталась справа.

<sup>156</sup> Французский текст в издании хора таков: «Заключительный хор был не сочинен М. П. Мусоргским, а написан Игорем Стравинским на найденную среди набросков

#### IV. Подтекстовка

Подтекстовку хора Стравинский выполнял письменными буквами, довольно аккуратно соотнося ее по вертикали с нотным текстом<sup>157</sup>. Но композитор внес текст далеко не везде. Вероятно, он не стал выписывать слова в некоторых случаях повтора мелодических фраз. Однако эти повторы не везде точны, и потому редактору-переводчику пришлось кое-где досочинять текст.

Сам факт невыписывания части текста, а также некоторые странности в подтекстовке Стравинского (о которых — ниже) свидетельствуют: словесная часть этой композиции явно интересовала автора в гораздо меньшей степени, чем музыкальные ее стороны.

На первой странице весьма странно выглядит текст в тактах 7–9. Весь этот довольно продолжительный фрагмент Стравинский сопровождал одним слогом *Гас* [подь], причем длинные вокальные тире подтверждают, что ничего более автор здесь не предполагал.

Весь второй взвод раскольничьей песни, сохранившийся в черновиках Мусоргского, подтекстован как раз в такой более чем размеренной манере: в частности, первый слог *и* растянут на три такта. Стравинский, взяв мелодию второго взвода почти без изменений, перетекстовал ее по-своему. В первых шести тактах он в основном ориентировался на соотношение «один слог = один такт». В тактах 7–9 логичнее всего было бы разместить «ничто же лишит

---

«Хованщины» тему [sic], основанную на подлинных старинных напевах секты «староверов», присутствующей в драме Мусоргского».

До слова «Хованщины» этот текст полностью взят из бесселевского клавира, остальное досочинено. Английская версия вновь выдает слабое знание языка музыкальным редактором: он не смог или не захотел перевести конец фразы, дописанный по-французски, ограничившись тем, что было в клавири. Подставляя имя Стравинского вместо Римского-Корсакова, редактор не подумал о возникающем искажении смысла: в клавири оперы *тема* упоминается в единственном числе, что было верно для редакции Римского-Корсакова, но напрямую противоречит замыслу Стравинского. Незамеченным «проскочил» в издание и французский артикль *la* перед словом «*Khovanchtchina*», от которого во всех остальных местах (на титульном листе и на первой странице) редакторы отказались.

<sup>157</sup> Полный текст хора см. ниже.

мя», но, не желая учащать ритм текста вдвое (шесть слогов на три такта), Стравинский предпочел растянуть его втрое. Редактор-переводчик подписал слог *Гос* под партией вторых альтов — там, где сам Стравинский этого не сделал.

В такты 10–15 укладываются обе первые фразы текста. Соответственно, слогоритм учащен примерно вдвое.

Следующие десять тактов Стравинский довольно опрометчиво оставил без выписанного текста: ведь если такты 16–21 повторяют начало хора, и редактор, разумеется, перенес сюда подтекстовку из начала, то музыкальный материал тактов 22–25 является отчасти новым, и здесь редактору пришлось опираться лишь на собственное мнение.

Текст для тактов 31–38<sup>158</sup> на страницах 5–6, как уже говорилось, взят из партитурного наброска Мусоргского: «Господа правду<sup>159</sup> исповемя / ничто же лишит нас».

Следующий раздел хора, построенный антифонно, возвращает нас к началу текста, но в варьированном виде: «И<sup>160</sup> Гос- / подь мой пасет мя / И Господь мой пасет / мя Ничто же лишит мя».

В тактах 58–62 (хоровой ответ на фразу Досифея) Стравинский не стал выписывать текст еще раз; это сделал редактор.

Следующая строфа (такты 63–72) также оставлена Стравинским без подтекстовки, и именно здесь, напомним, редактор позволил себе наибольшую вольность: взял текст из партитурного наброска Мусоргского, который Стравинским вообще не использовался.

Далее текст выписан Стравинским до конца — тот же самый, что и в тактах 39–62. Поскольку в этой, финальной, строфе происходит своего рода суммирование — мелодия раскольничьей песни сочетается с нисходящей

---

<sup>158</sup> Два последних такта на 3-й странице, купированные Стравинским, в нашей нумерации не учитываются.

<sup>159</sup> Буква *y* — описка Стравинского. Позднее музыкальный редактор исправил ее карандашом, зачеркнув *y* и написав *ы*.

<sup>160</sup> Союз *и* изначально был в тексте раскольничьей песни, но Стравинский рассудительно решил использовать его не в начале хора, а здесь — по принципу русских протяжных песен, где *и* также добавлялось при повторе.

аккордовой последовательностью, впервые прозвучавшей в тактах 31–35 на странице 5, — то и текст произносится полиритмически. На странице 14, где начинается строфа, Стравинский сперва выписал только подтекстовку основной мелодии (четырежды на разных уровнях — для альтов, басов и солистов), забыв про альтернативный текст сопрано и теноров. Позднее он добавил эту более разреженную подтекстовку красно-розовыми чернилами — теми же, которыми на титульном листе сделана надпись «После гравировки прошу вернуть», и т.д. Следовательно, недостачу текста на 14-й странице Стравинский обнаружил уже перед отсылкой нот Бесселю, когда бегло просматривал рукопись<sup>161</sup>.

Несмотря на то что текст вписан печатными буквами, руку Стравинского можно узнать, сравнив эти надписи с аналогичными в тетради эскизов Заключительного хора.

*По условиям договора, заключенного с правообладателем, онлайн-публикация изображения запрещена. Полностью диссертация доступна в читальном зале библиотеки Московской консерватории (ул. Большая Никитская, д. 11).*

Илл. 26

---

<sup>161</sup> О беглости позволяет говорить то, что на других страницах текстовые лакуны так и остались незаполненными. Вероятно, Стравинский заглянул в ноты непосредственно перед отправкой. На странице 14 заодно с добавлением текста он исправил ошибочную ноту в партии Досифея (*ля-диез* вместо *соль-диеза* в 86-м такте), а в партии Андрея Хованского в такте 80 по ошибке поставил лигу, которую сам же и перечеркнул (эта ошибка и тот факт, что Стравинский не стал зачищать чернильную надпись лезвием, а просто зачеркнул ее, также свидетельствуют о спешке).

*По условиям договора, заключенного с правообладателем, онлайн-публикация изображения запрещена. Полностью диссертация доступна в читальном зале библиотеки Московской консерватории (ул. Большая Никитская, д. 11).*

Илл. 27

Редактор-переводчик вписал французский и английский текст красными и зелеными чернилами соответственно. Судя по расположению надписей, особенно в местах зачеркиваний, французский текст был внесен первым. Как уже говорилось, слова были взяты из иноязычного издания «Хованщины» и приспособлены под ритм и фразировку хора Стравинского. Видно, что редактор вписывал подтекстовку в рукопись Стравинского, «подстраивая» ее на ходу, — без предварительного черновика. В процессе работы он шесть раз зачеркивал и исправлял отдельные фрагменты, находя в некоторых случаях более удачные решения. Приводим полный текст Заключительного хора на трех языках в сравнении со словами хора Римского-Корсакова, послужившими для него основой<sup>162</sup>.

---

<sup>162</sup> Стравинский явно не рассчитывал, что его Заключительный хор, создаваемый в противовес существующему хору Римского-Корсакова, окажется производным от своего «соперника» в отношении текста.

| <b>Русский</b> <sup>163</sup>               | <b>Французский</b>                           | <b>Английский</b>                             |
|---|--|---|
| <b>Римский-Корсаков</b>                     | <b>Римский-Корсаков</b>                      | <b>Римский-Корсаков</b>                       |
| <i>Господь мой, защитник и покровитель!</i> | <i>O Maître, Toi mon aide et ma défense!</i> | <i>O Lord God, Thou our protector,</i>        |
| <i>Пасет той мя.</i>                        | <i>Viens me prendre!</i>                     | <i>Thou our help and shield!</i>              |
| <i>Господа правды исповемя</i>              | <i>Dieu de justice, absous nos fautes!</i>   | <i>Take us to Thy care,</i>                   |
| <i>ничто же лишит нас.</i>                  | <i>Délivre nos âmes!</i>                     | <i>O God of justice, pardon all our sins!</i> |
|   | <i>Amen!</i>                                 | <i>Withdraw not Thy spirit from us!</i>       |
|   |  | <i>Amen!</i>                                  |

| <b>Стравинский</b>       | <b>Стравинский</b>                  | <b>Стравинский</b>                      |
|--------------------------|-------------------------------------|---|
| <b>Господь пасет мя</b>  | <b>Dieu est ma garde</b>            | <b>God<sup>164</sup> our Protector,</b> |
| <b>Господь пасет мя</b>  | <b>Dieu est ma garde,</b>           | <b>God, our Protector,</b>              |
| <b>ничто же лишит мя</b> | <b>Dieu me préserve</b>             | <b>Thou our help and shield!</b>        |
| <b>Господь пасет мя</b>  | <b>Ons le mal ne m'atteind plus</b> | <b>God is my Saver,</b>                 |
| <b>ничтоже лишит мя.</b> | <b>Dieu est ma garde,</b>           | <b>Rescue me, my God!</b>               |

<sup>163</sup> Сохранены орфография и пунктуация первоисточника; приводятся зачеркивания, сделанные редактором-переводчиком.

<sup>164</sup> Все заглавные G написаны как строчные, но крупнее.

|                                |   |  |
|--------------------------------|---|--|
| Господа правду [sic] исповѣмся | Onc le mal ne m'atteind plus!   | God, our protector,  |
| Ничто же лишитъ насъ           | <del>Dieu vrais</del> <del>vrai Dieu</del> <del>juste</del> Ob mon vrais Dieu, je | Thou our help <del>and</del> in our need!                    |
| II Господь мой пасеть мя       | te confesse dis ta gloire!  | Oh God of justice to thee aye true!                          |
| III Господь мой пасеть мя      | Mon secour contre tous!   | God, our help and our shield!                                |
| Ничто же лишитъ мя             | Car mon Dieu est ma garde!  | God, my Lord, our protector!                                 |
| Ничтоже лишитъ мя.             | Car mon Dieu est ma garde!  | God our shield our protector!                                |
| Господь мой покровитель,       | Ob, sois ma defense, Dieu!  | Oh, rescue me, my God!                                       |
| ничтоже лишитъ мя!             | Dieu, sois ma defense,  | <del>Rescue me</del> My God, our protector,                  |
| II Господь пасеть мя           | Ob Dieu qui me protège, sois ma défense!  | Oh God, my shield my Saver, rescue <del>me</del> me, my God! |
| ничто же лишитъ мя             | Car Dieu est ma garde, onc nul mal ne m'atteind plus!                             | Oh our God, our Saver, rescue me, our protector!             |
|                                | Dieu, sois ma défense!  | Rescue me, our Protector                                     |

Как видно, иноязычные тексты весьма отдаленно соответствуют русскому оригиналу по смыслу и далеко не везде совпадают с ним по ритму.

Приведем два наиболее любопытных исправления, сделанных редактором.

1. третья страница, т. 22–25: редактор по инерции хотел вписать «Thou our help and shield!» (как было в первой строфе), но заметил, что после «help» впереди еще три слога, и добавил от себя новое окончание строки: «in our need!» (в оригинале Розы Ньюмарч таких слов не было).

2. пятая страница, т. 31–33: увидев, что перевод д'Аркуров не подходит по количеству слогов, редактор решил предложить свой вариант. Этапы его творческого процесса остались зафиксированными в клавише Стравинского: написав «Dieu vrais — vrai Dieu juste», затем зачеркнув тавтологичное «vrai», в итоге он отказался от всей фразы, зачеркнул ее и надписал выше: «Oh mon vrais Dieu, je <...>».

*По условиям договора, заключенного с правообладателем, онлайн-публикация изображения запрещена. Полностью диссертация доступна в читальном зале библиотеки Московской консерватории (ул. Большая Никитская, д. 11).*

Илл. 28

На последней странице нотного текста, справа от финальной акколады, примерно на уровне 11–12-го нотных станов по диагонали размещена надпись Стравинского: «Игорь Стравинский // Clarens  $\frac{24 \text{ III}}{6 \text{ IV}}$  1913». Это единственное указание во всех известных на сегодняшний день источниках, позволяющее точно датировать работу Стравинского над Заключительным хором.

## V. Нотный текст

Нотный текст занимает 19 страниц. В соответствии с нормами оформления чистовика, ключи и ключевые знаки выписаны на каждом нотоносце. Тактовый размер проставлен в начале и нигде не меняется. На первой странице размещены две партитурные системы, на всех остальных страницах — по одной.

Общая начальная черта на всех страницах одинарная, заключительная черта на странице 19 — двойная (обе линии жирные). Прямые акколады, отделяющие группы хора и оркестр<sup>165</sup> друг от друга, есть на всех страницах, кроме 15-й. Эти акколады снабжены «усиками» на страницах 2–5, 8, 12–14 и 18. На страницах 1, 7, 11, 16, 17, 19 Стравинский забывает ставить «усики». На страницах 6, 9, 10 встречаются оба варианта акколад. Это графическое разнообразие выдает относительную небрежность, проявленную Стравинским по отношению к данному аспекту нотной графики<sup>166</sup>.

Зато весьма щепетилен он в разметке страниц клавира. На страницах 2–4 и 7–18 сохранилась карандашная разметка тактовых черт, которую Стравинский так и не стал обводить тушью. На страницах 2–3 он сначала провел сплошные черты с очень легким нажимом, а затем обвел их только там, где присутствовал нотный текст, соблюдая тем самым правило дискретности тактовых черт между разными исполнительскими группами. На странице 4 это правило нарушено: черты проведены сплошную и с довольно сильным нажимом. На остальных страницах, размеченных карандашом (7–18), Стравинский изначально проводит тактовые черты с пробелами (довольно часто линии выходят за пределы нотных станов; здесь автор не стремится к предельной аккуратности). На странице 8 тактовые черты на восьмом нотном стане сверху стерты: Стравинский думал,

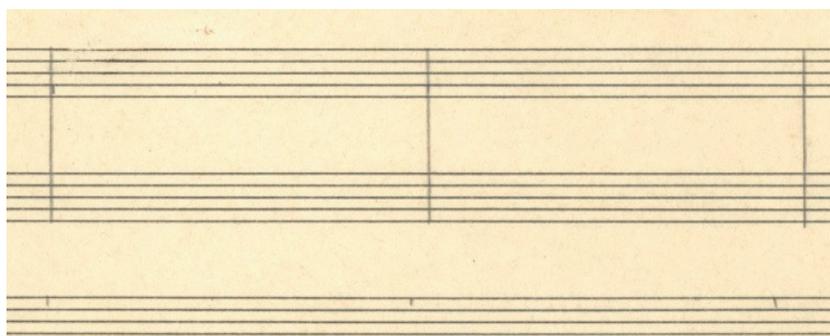
---

<sup>165</sup> Напомним, везде в Заключительном хоре Стравинский обозначает партию инструментального сопровождения как «Orch[estra]». Это доказывает, что автор мыслил ее не как партию, специально написанную для фортепиано в две руки, но как конспект оркестра. Поэтому в нашей работе мы будем называть ее партией оркестра.

<sup>166</sup> Обычно Стравинский относится к акколадам педантично, даже в композиторских эскизах (см., к примеру, рукописи Арии Шакловитого).

что запишет здесь партию Досифея, но затем увидел, что начало его соло приходится на следующую страницу.

Перед тем как провести по линейке тактовые черты, Стравинский делал предварительную разметку: ставил черточки на одном из нотных станов, откладывая нужное количество тактов и соблюдая примерно равную дистанцию между метками. Высота меток равна расстоянию между двумя нотными линейками. Стравинский располагал их и между двумя верхними линейками, и между двумя нижними, и между второй и третьей снизу — на уровне ноты *ля* (в скрипичном ключе). Почти на всех страницах эти черточки едва можно разглядеть, поскольку они покрыты проведенными по ним тактовыми чертами. Но на 15-й и 18-й страницах черточки оказались на тех станах, что в итоге остались пустыми, поэтому здесь их хорошо видно. На странице 15 окончательная разметка точно следует предварительной, на странице 18 — слегка нарушает ее. Здесь Стравинский проложил еще один пунктир черточками на шестом стане сверху, возможно, не будучи удовлетворен ровностью первоначального пунктира (на восьмом стане).



Илл. 29

Единственная страница, на которой автор не пользовался предварительной разметкой, — первая. И именно здесь ему пришлось исправлять ошибки в расстановке тактовых черт. Две первые черты на второй системе, нанесенные тушью, были зачищены: Стравинский сделал эти два такта очень узкими, рассчитывая на небольшое количество нот, но затем исправил материал предшествующих тактов 6–7, и уже нанесенные черты пришлось зачищать.

Начальную тактовую черту карандашом Стравинский провел на страницах 2–4, 7–10, 13–18. Впоследствии на всех этих страницах, кроме 13, 15 и 18,

начальная черта была проведена и тушью. Всюду две черты не совпадают; визуально они воспринимаются как двойные черты в начале нотного стана.

Максимальное количество нотных строк, понадобившееся Стравинскому на одной странице, — 11 из 14 (на 14-й странице). Размещая нотные строки, он заботился о симметрии: на всех страницах сверху и снизу от заполненных нотных станом находится равное количество пустых станом — в основном либо по два, либо по одному. Он также оставлял пустые станы между мужской и женской группами хора (один пустой стан, кроме первой страницы, где поют альты и тенора), между хором и солистами (один пустой стан), между хором/солистами и оркестром (один, два или три пустых стана, в зависимости от их общего количества на странице).

Партия оркестра в первой нотной системе отсутствует (хор поет *a cappella*). Во второй системе на первой странице, а также на страницах 6–7, 9 и 12 она занимает две строки. На страницах 2–5, 8, 10 и 11 — три строки, а на 15–19 — четыре. Налицо тенденция к регистровому расширению оркестра и к усилению полипластовости. Звучание оркестра в Заключительном хоре начинается с тишины, из одной точки (*си* второй октавы) и разрастается до космической регистровой всеохватности в конце. Очевидно, что оркестровая фактура здесь символизирует стихию огня, рождающегося от одной свечки и в итоге сжигающего всех раскольников. Образы раскольников статичны, их музыка не меняется под воздействием огня и не имеет к огню отношения, тогда как оркестр отвечает за действенность и звукоизобразительность одновременно; он *сжигает*.

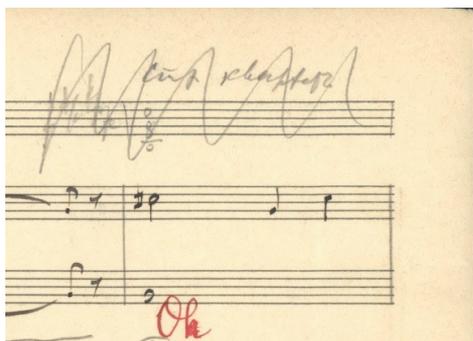
Любопытно, что «действенная» функция оркестра лежит в основе глинкинских вариаций, особенно в трактовке Мусоргского: скажем, в Песне Варлаама вокальная партия реагирует на сюжет песни в минимальной степени, а оркестр выступает истинным рассказчиком и звукописует происходящее.

На каждую из четырех хоровых партий всюду в Заключительном хоре отводится один нотный стан, за исключением первой страницы: здесь *divisi* альтов было первоначально размещено на двух станах.

Со второй страницы до конца рукописи Стравинский отводит четыре строки для хора, независимо от того, должен ли хор петь на каждой конкретной странице. Это обычное свойство авторских манускриптов в данном случае выглядит несколько странно: ведь размещение сольных партий и изменение числа строк в партии оркестра убеждает, что Стравинский отнюдь не формально разлиновывал рукопись — он просчитывал ее структуру. Поэтому неизменные четыре строки для хора стоит отнести скорее на долю инерции.

При этом только на странице 4 все пустые такты заполнены паузами; в остальных случаях (на страницах 1, 6–13, 16–19) Стравинский не тратит время на проставление пауз.

Дополнительные строки, не запланированные композитором изначально, появляются в двух фрагментах — на страницах 11–12 и 13. В первом случае это



карандашный набросок партии струнных, выполненный выше хоровых партий. Стравинский разместил его именно здесь, а не на свободной строке около партии оркестра, из-за удобства «считывания»: партия струнных в основном дублирует хоровые голоса.

Илл. 31

Второй подобный случай также относится к партии оркестра: на странице 13 Стравинскому не хватило отведенных для нее двух строк, а в последнем такте — не хватило и трех. Две «запасные» строчки, оставленные снизу, спасли ситуацию. Со следующей страницы на партию оркестра отводится уже по четыре строки.

*По условиям договора, заключенного с правообладателем, онлайн-публикация изображения запрещена. Полностью диссертация доступна в читальном зале библиотеки Московской консерватории (ул. Большая Никитская, д. 11).*

Илл. 32

## VI. Оформление нотного текста и оркестровые пометки

Имена героев оперы, названия хоровых партий и партии оркестра присутствуют в начале большинства страниц клавира. При этом партия Марфы обозначается как полностью, так и довольно странным сокращением Марф. (на второй системе первой страницы); партия Андрея — как Кн. Андрей Хованский, Кн. Андрей Хов. и даже Кн. Андрей Х.; партия Досифея — целиком и сокращением Дос. На страницах 7, 9 и 15 имена героев-солистов сопровождаются небольшими чертами снизу.

На страницах, расположенных слева, хоровые партии в большинстве случаев поименованы целиком, а на страницах справа — с некоторыми сокращениями, что, вероятно, объясняется меньшим размером полей. На первой странице появляются *Alti div. a 2*<sup>167</sup> и *Tenori*. На второй странице поют все группы хора, а в скобках около указания партии альтов добавлено *upis* (впоследствии зачеркнутое редактором). Целиком названия всех партий выписаны также на страницах 4, 6, 10 и 14. С единственным сокращением *Sopr.* — на страницах 9, 11, 15 и 17; с сокращениями *Sopr.* и *Ten.* — на страницах 3, 5 и 7; а на страницах 12, 13, 16, 18 и 19 указания хоровых партий отсутствуют вовсе (как и вообще указания исполнителей).

Обозначение партии *Orch.[estra]* есть на страницах 1–4, 6–8, 10, 14; причем на страницах 1, 6 и 7 оно дано горизонтально, в остальных случаях — вертикально. На второй странице это слово зачеркнуто карандашом со слабым нажимом.

Кроме того, в отдельных местах есть обозначения конкретных инструментов — как то свойственно *particello*, наброску партитуры, записанному в форме расширенного клавира.

В тактах 34–35 (страница 5) Стравинский карандашом «прикинул» инструментовку двух аккордов, причем первого — даже в двух вариантах.

---

<sup>167</sup> Указание *div. a 2* тщательно зачеркнуто, даже заштриховано, вероятно, музыкальным редактором. В издании хора оно отсутствует.



Илл. 33

Первый аккорд сначала оркестрован для трех труб и двух гобоев (ноту *ля*<sup>2</sup> первому гобою передает флейта). Затем Стравинский расписал нижнюю часть аккорда для трех тромбонов, из-за чего верхнюю часть пришлось перекомпоновать между все теми же трубами, гобоями и флейтой. Во втором, протянутом аккорде подключаются четыре валторны. Следовательно, в этом наброске Стравинскому нужно было отработать «передачу» аккордовой последовательности между разными семействами духовых.

В такте 62 тушью по диагонали сделана надпись Corni (подчеркнута Стравинским). Она относится к октавам, начинающимся в следующем такте. В том же, 63-м такте над верхним станом карандашом сделана единственная русскоязычная надпись, касающаяся оркестровки: «стр квартет» (см. илл. 31). В течение десяти тактов (до 72-го) продолжается карандашный нотный набросок партии струнных (кроме контрабасов), выполненный на верхнем стане.

В такте 67 — надпись Tr-boni, аналогичная вышеприведенной Corni (также сделана тушью по диагонали и относится к следующему такту).

Три оркестровых обозначения есть в тактах 73–75: Cor., Tr. e Tr-boni и Fl. Все три нанесены тушью.

*По условиям договора, заключенного с правообладателем, онлайн-публикация изображения запрещена. Полностью диссертация доступна в читальном зале библиотеки Московской консерватории (ул. Большая Никитская, д. 11).*

Илл. 34

На следующей, 13-й странице аккорд в 77-м такте инструментован для трех флейт, трех кларнетов, скрипок и альтов. Часть его, предназначенную струнным, первоначально должны были исполнять только скрипки (надпись *V ni*); затем Стравинский решил добавить альты: пометку *V ni* он исправил на *V le*<sup>168</sup>, а *V ni* написал чуть выше. Все эти пометки выполнены тушью<sup>169</sup> (см. илл. 32).

В печатное издание перешли все оркестровые указания Стравинского, сделанные тушью.

На странице 8 слева от восьмой и девятой строк имеются подчистки. Вероятно, сначала Стравинский отвел эти строки для партий Андрея Хованского и Досифея соответственно. Затем он увидел, что в строке для Досифея необходимости нет (он вступит лишь на следующей странице), и зачистил имя вместе с ключом и ключевыми знаками. Имя Андрея Хованского тоже было зачищено — либо по ошибке, либо в момент сомнений в

---

<sup>168</sup> Хотя тушь, которой делалось исправление, гораздо более блеклая, все же можно утверждать, что вариант *V le* был окончательным: это понятно из непривычно большого размера букв *le*, который был обусловлен желанием Стравинского «заслонить» первоначальную надпись.

<sup>169</sup> Проанализировав все оркестровые пометки Стравинского в тетради эскизов, партитулы Заключительного хора, а также в рукописях Арии Шакловитого, мы реконструировали состав оркестра дягилевской «Хованщины»: 3 флейты (1-я флейта / флейта пикколо), 3 гобоя, 3 кларнета (3-й кларнет / бас-кларнет in B), 3 фагота (3-й фагот / контрафагот), 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба (не упоминается в рукописях), литавры, большой барабан, там-там, арфа, фортепиано, струнные.

необходимости этой партии в данном фрагменте. Но затем Стравинский решил вернуть партию и вновь написал имя персонажа на зачищенной поверхности.

Темповое обозначение (*Largo* половинная = 69) указано Стравинским в начале и на протяжении хора ни разу не меняется.

Динамические указания для хора есть только на странице 5: *ff* (такт 31) и *decrescendo poco a poco* (такты 32–34). У оркестра их ненамного больше: *p* при вступлении (такты 14–15); *crescendo* на странице 3 (такт 25<sup>170</sup>); три динамические вилки и *f* на 4-ой странице (такты 28–30); *ff*, вилка и *p* на 5-ой (такты 31–35), *p* на 6-ой (перед 39-м тактом) и *perdendosi* в последних трех тактах (114–116).

Фразировка у хора отсутствует, за исключением одной лиги в тактах 10–11 на первой странице. Из терминов артикуляции — лишь указание *a bouche fermée*<sup>171</sup> в такте 104 на 17-й странице. В партии оркестра фразировка и артикуляция кратко указаны в первой половине клавира: лиги, ремарка *legato* etc., тремоло с акцентом. На страницах 8 и 10–19 имеются лишь «голые» ноты и знаки тремоло.

Уровень концентрации нюансов со всей очевидностью показывает, что по ходу работы внимание к этой стороне рукописи постепенно ослабевало.

## VII. Жанр рукописи

В манускрипте Заключительного хора преобладают черты *беловой рукописи*, или *чистовика*. Об этом свидетельствуют полнота и законченность нотного текста, тщательные разметка и проведение тактовых черт, наличие качественно оформленного титульного листа, применение подчисток лезвием (вместо простого зачеркивания). При этом вполне различимы черты и других типов рукописного текста.

---

<sup>170</sup> Еще одно *crescendo* и две вилки *diminuendo* — в зачеркнутых тактах на третьей странице.

<sup>171</sup> Закрытым ртом (фр.).

Прежде всего, это признаки *черновика*: исправления, в том числе связанные с переменной композиторского решения, активно применяемые знаки сокращения нотной записи<sup>172</sup>, непредусмотренное добавление нотных строк (страница 13), карандашные «прикидки» будущей оркестровки, неравномерное снабжение нотного текста нюансировкой, знаками динамики и артикуляции, неполное выписывание Стравинским словесного текста.

Кроме того, использование рукописи в издательском деле обусловило появление в ней многочисленных записей, не принадлежащих руке Стравинского: это и издательская разметка, и подтекстовка на трех языках, и редакторские исправления. Подобные детали придают документу черты *издательского оригинала*.

Таким образом, манускрипт Заключительного хора — это чистовик с элементами черновика, использованный как рабочая издательская рукопись.

## VIII. Исправления

В нотном тексте содержится более 50 исправлений, внесенных как Стравинским, так и сотрудниками издательства.

Атрибутировать разнообразные пометки не всегда просто: теоретически они могут принадлежать как Стравинскому, так и любому редактору из коллектива Бесселя. Однако авторство большинства указаний можно установить по аналогии с другими рукописями Стравинского.

Ряд пометок с полной определенностью можно отнести на счет музыкального редактора. Таковы нисходящие штили в тактах 1–5 в партии альтов и надпись справа: «в одну стро[ку]» (см. илл. 26). Таков ошибочно поставленный на странице 13 внизу басовый ключ (редактор неправильно понял или не разглядел намерения Стравинского: его аккорд должен звучать в

---

<sup>172</sup> К ним относятся: указания *etc sol* при дублировании одной партии в другой без выписывания нотного текста; знак повторения материала предыдущего такта (например, на странице 14); октавы, в которых выписан только верхний звук и добавлен нисходящий штиль (на странице 8).

скрипичном ключе; см. илл. 32). Таков бекар с вопросительным знаком на странице 6 вверху (впоследствии редактор убедился в правильности своей поправки и поставил бекар непосредственно перед нотой).



Илл. 35

Около полутора десятков исправлений принадлежат руке редактора-переводчика, и атрибутируются они довольно легко, поскольку почерк их автора узнаваем без труда. Вокальный пунктир, заполняющий пустоты между слогами распеваемого слова, редактор-переводчик в большинстве случаев наносит с небольшим прогибом. Благодаря этой детали его руку можно узнать даже там, где словесный текст отсутствует.

Большинство правок, принадлежащих Стравинскому, — это подчистки, вписки, зачеркивания, исправляющие несущественные ошибки, которые он допустил в спешке или по невнимательности.

Есть и несколько крайне существенных правок, относящихся к сфере не корректуры, а творческого процесса. Таковы купированные последние такты на третьей странице. Композитор, всегда следовавший идеалам лаконизма, нашел что сократить и в этой пятиминутной композиции.

По условиям договора, заключенного с правообладателем, онлайн-публикация изображения запрещена. Полностью диссертация доступна в читальном зале библиотеки Московской консерватории (ул. Большая Никитская, д. 11).

Илл. 36

Таковы метроритмические поправки, внесенные в тактах 75 и 77–78 на страницах 12–13 и преследующие ту же цель: аккорды, изначально записанные целыми нотами, Стравинский решил ускорить вдвое, прибавив к ним штили



(см. илл. 34 и 32). Такова и маленькая, но важная правка в такте 59 на странице 10: зачистив ноту *си* у альтов, Стравинский сделал звучащий в этот момент септаккорд с уменьшенной квинтой неполным и избежал открыто романсового «завывания» терциями.

Илл. 37

Любопытны карандашные наброски инструментовки, которые Стравинский сделал на страницах 5 и 10–12, и тушевые — на страницах 10–13. Часть из них, вероятно, была внесена просто в мнемонических целях, в других же случаях Стравинский решал технические композиторские задачи: ему нужно

было «прикинуть», как распределить задуманные аккорды и созвучия на конкретный инструментальный состав.

Наконец, самое интересное и значимое исправление, внесенное Стравинским, — это полное исключение партии Марфы в начале хора: все 15 тактов, на протяжении которых она должна была петь в сопровождении альтов, зачеркнуты.

При этом тетрадь эскизов хора недвусмысленно дает понять, что изначально солирование Марфы в первой строфе и не предполагалось. Вероятно, на завершающем этапе работы с эскизами Стравинский обнаружил, что три солиста находятся в неравных условиях. Все трио целиком поет (вместе с хором) лишь в продолжение 13-ти тактов в коде. Досифей и Андрей Хованский участвуют еще и в довольно длительных антифонах в середине хора (при этом Досифей поет соло, а Андрей лишь вторит тенорам, повторяющим реплики своего духовного отца). У Марфы же нет более ничего. Очевидно, Стравинский намеревался уравнивать солистов в правах и добавил Марфу к поющим в начале хора альтам. Но потом все же передумал и вернулся к исходному варианту. Причину установить нетрудно, если прислушаться к голосам, начинающим хор (запись из Венской государственной оперы позволяет это сделать). Ни одна — даже самая скромная и мудрая — оперная дива не сможет спрятать свое драматическое меццо за легкой дымкой альтов, начинающих петь «из тишины». Именно этот эффект начала из тишины нужен был Стравинскому. Ради него композитор решил пренебречь равноправием оперных звезд<sup>173</sup>.

---

<sup>173</sup> С унисонного пения Марфы и женского хора начинается Заключительный хор Римского-Корсакова. Нежелание в чем-либо совпадать со своим учителем, с которым Стравинский в данном случае вступил в конкуренцию, могло стать для Игоря Федоровича дополнительным доводом против партии Марфы в начале.

## IX. Итоги

По количеству и разнообразию правок, а также по интенсивности творческого (и издательского) процесса, запечатленного в нотном тексте, рукопись Заключительного хора можно отнести к самым интересным манускриптам в наследии Стравинского. Разумеется, при этом интерес, который клавири вызывает как «вещь в себе», не лишает его и пользы для науки о Стравинском.

Во-первых, рукопись дает ответы на несколько хронологических и исторических вопросов. Только благодаря ей выясняются точные даты завершения Заключительного хора (6 апреля 1913 г.) и его отправки из Кларана в издательство Бесселя (12 ноября).

Во-вторых, манускрипт проливает свет на замысел Заключительного хора и его развитие во времени (в частности, введение и снятие партии Марфы в начале хора).

В-третьих, он содержит много любопытных деталей, касающихся привычек, особенностей и «слабостей» Стравинского в работе с нотной графикой.

В-четвертых, рассказывает об особенностях редакторской и корректорской работы в одном из крупных российских музыкальных издательств начала XX века.

Наконец, в-пятых, манускрипт содержит важнейшие «коды» оркестровки, часть из которых уже была известна благодаря изданию Бесселя и тетради эскизов, часть — открывается впервые. До тех пор, пока оркестровая рукопись хора будет считаться пропавшей, этот манускрипт остается одним из двух необходимых ключей — наряду с тетрадью эскизов — к реконструкции Заключительного хора в его полном виде.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключении работы мы попытаемся ответить на вопрос, чем была «Хованщина» 1913 года для Сергея Дягилева и для Игоря Стравинского и в чем состоит историческая и художественная неповторимость этого проекта.

Газетная полемика вокруг «Хованщины» давно завершена, но неоднородность и непоследовательность редакции Дягилева ставят ему в укор и современные музыковеды. Ричард Тарускин указывает на то, что изъятые Дягилевым фрагменты оперы по совокупному объему превзошли сокращения Римского-Корсакова, и что новый вариант «Хованщины» ушел еще дальше от идеалов аутентичности, чем старый [174, II, 1042]. По словам Ирины Вершининой, «замысел Дягилева изначально таил в себе противоречия, которые только усугублялись в процессе практической подготовки спектакля» [7, 202]. Да и сам Стравинский в «Хронике моей жизни» называет новую редакцию «еще более пестрой композицией, чем предыдущая» [60, 40].

Все эти упреки справедливы с точки зрения защитников подлинного Мусоргского (и «подлинной» редакции Римского-Корсакова<sup>174</sup>). Однако упрекающие забывают, что Дягилев был не музыкальным текстологом и источниковедом, а импресарио. И по роду деятельности публичный успех постановки должен был волновать его не меньше, а больше, чем следование авторскому замыслу кого бы то ни было. Потому закономерно, что участие Шаляпина перевесило на чашах дягилевских весов верность оригинальной партии Досифея.

Кроме того, при всей своей любви к сенсациям, Дягилев никогда не заявлял о том, что представит «Хованщину» в абсолютно полном и подлинном виде. Его комментарий был точен и скромн: «я позволил себе восстановить в партитуре оперы некоторые сцены, которые не вошли в издание Римского-Корсакова» [62–64]. Пафос и посыл его проекта были в том, чтобы представить

---

<sup>174</sup> Хотя едва ли убедительна позиция Андрея Римского-Корсакова, защищающего неприкосновенность *редакции* оперы больше, чем неприкосновенность самой *оперы*.

публике ту музыку Мусоргского, которую до тех пор услышать было невозможно. Этой цели Дягилев добился. Другой цели — чтобы в его «Хованщине» не было музыки, *существенно* искаженной Римским-Корсаковым — он достиг лишь на 80–90% (по милости Шаляпина), и все же *почти все* фрагменты, значительно деформированные в прежней редакции, были переоркестрованы.

Полное восстановление купированных сцен и полная же переоркестровка всей оперы кажутся столь естественным решением лишь с нашей, «постламмовской» точки зрения. С позиции Дягилева это был бы чересчур дорогостоящий и долговременный проект, притом малооправданный, поскольку целью Сергея Павловича было не следование «букве» Мусоргского, а художественный эффект. Дягилев был практиком, а переоркестровка сцен, не слишком искаженных Римским-Корсаковым, была бы малосущественна в практическом смысле.

Что же касается сокращений, то нельзя не признать — Дягилев любил купюры, и необходимость завоевывать купюры парижан иногда заставляла его делать купюры в великой русской музыке. Он прекрасно понимал, что Париж — не Байройт, и даже горячая любовь к подлинному Мусоргскому не заставит французскую публику отсидеть пять часов «Хованщины» с начала и до конца. Дягилев всегда высчитывал хронометраж спектакля с таким расчетом, чтобы в четверть двенадцатого отпустить публику в гардероб.

Так или иначе, но своей главной цели Дягилев-импресарио добился: оперу ждал триумф. С другой стороны, он все же оказался первым, кто поднял вопрос самоценности подлинной «Хованщины» и по-своему этот вопрос разрешил. Спустя два десятилетия Павел Ламм — текстолог и источниковед, но не импресарио — доведет дягилевскую идею до логического завершения на бумаге, но пройдет еще 28 лет, прежде чем Дмитрий Шостакович и коллектив Кировского театра воплотят эту идею в реальный художественный результат<sup>175</sup>.

---

<sup>175</sup> 25 ноября 1960 года на сцене ленинградского Театра имени Кирова была осуществлена премьера «Хованщины» в редакции Шостаковича, ориентированной на авторский текст Мусоргского.

Сопоставляя две премьеры лета 1913 года — «Хованщину» и «Весну священную», — следует отметить, что для Стравинского они имели отчасти сходное значение. Общеизвестно, что премьера «Весны» с предельной резкостью обозначила разрыв Стравинского с музыкой XIX века и прорыв в век XX. Однако для самого Игоря Федоровича работа над «Хованщиной» знаменовала разрыв с прошлым не в меньшей степени, чем «Весна». Она была символическим «прощанием с Петербургом» и в частности — с кругом Римского-Корсакова, который еще недавно был кругом самого Стравинского<sup>176</sup>.

Разумеется, это был лишь этап, хоть и решающий, длительного процесса. Художественные взгляды Стравинского и его петербургских друзей расходились постепенно, начиная с «Жар-Птицы» и «Петрушки». Непонимание, а затем и неприязнь были обусловлены не только новациями музыкального языка Стравинского, они имели еще и национально-эстетическую основу: Андрей Римский-Корсаков называл «Петрушку» «русской сивухой, слишком явно сдобренной французскими духами», «сознательным и утонченным псевдонационализмом».

В 1913 году у Стравинского была возможность заявить о себе на родине как о театральном композиторе: Свободный театр предлагал ему осуществить премьеру «Соловья». Постановка сорвалась, во многом благодаря Дягилеву, который не терпел «измен» членов своей труппы с другими агентами или компаниями.

Затем была «Хованщина», гневная реакция на которую была легко предсказуема: сам Стравинский, берясь за эту работу, наверняка осознавал, что его ждет.

Пятью и даже тремя годами ранее такой поступок был бы абсолютно невозможен, поскольку пиетет и благоговение перед Римским-Корсаковым жили в Стравинском и поддерживались средой его общения. Несомненно,

---

<sup>176</sup> О том, что «Хованщина» повлияла на решение Стравинского остаться на Западе, вероятно, первым написал Вольфганг Дёмлинг [113, 42].

причинами перемены были «дурное влияние» парижских триумфов и в особенности Дягилева<sup>177</sup>. С одной стороны, Стравинский перестал ощущать себя учеником. С другой стороны, резко изменились взгляды Стравинского на дихотомию «Мусоргский — Римский-Корсаков». В «Диалогах» Стравинский сам рассказывает об этой перемене: «В то время [в годы учения у Римского-Корсакова], находясь под влиянием учителя, который заново пересочинил почти все творения Мусоргского, я повторял то, что обычно говорилось о его “большом таланте” и “бедной технике” и о “значительных услугах”, оказанных Римским его “запутанным” и “непрезентабельным” партитурам. Довольно скоро, однако, я понял пристрастность подобных суждений и изменил свое отношение к Мусоргскому. Это было еще до того, как я вступил в контакт с французскими композиторами, которые, конечно, были горячими противниками корсаковских “транскрипций”. Даже предубежденным умам становилось ясно, что произведенная Римским мейерберизация “технически несовершенной” музыки Мусоргского не могла быть долее терпимой.

Что касается моих личных чувств (хотя сейчас я мало соприкасаюсь с музыкой Мусоргского), думаю, что несмотря на ограниченные технические средства и “неуклюжее письмо”, его подлинные партитуры повсюду обнаруживают бесконечно бóльшую музыкальную ценность и гениальную интуицию, чем “совершенные” аранжировки Римского» [162, 44–45; 55, 51–52]<sup>178</sup>.

Датировка этой локальной революции, произошедшей в голове Стравинского, представляет особый интерес, поскольку его «отказ» от влияния французов весьма сомнителен. Письмо Стравинского к А. Н. Римскому-Корсакову от 26 ноября 1910 года позволяет предположить, что «переворот» еще не произошел («Исполняли гениального «Полководца» Мусоргского тоже.

---

<sup>177</sup> Который, впервые услышав имя Стравинского в разговоре с Асафьевым в 1909 году, якобы ответил: «Так он из корсаковцев? Но они же все на одно лицо» [4, 242].

<sup>178</sup> Даже в преклонном возрасте Стравинский не устал «прохаживаться» по осуществленной Римским-Корсаковым редакции «Бориса Годунова». Многократно отзываясь об этом труде, он использовал как минимум три ярких метафоры: «псевдо-“Борис”», «“мейерберизация” музыки Мусоргского» и «Борис Глазунов».

В инструментовке Николая Андреевича чудно выходит» [46, 451]), тогда как премьеры Жар-птицы и многочисленные встречи с французскими композиторами были уже позади. В том числе, позади была и беседа с Дебюсси о Мусоргском и о Римском-Корсакове, которого Дебюсси тогда называл «сознательным академистом самого плохого сорта» [55, 146]. Но даже если французы не повлияли на мнение Стравинского, ничто не мешает заподозрить влияние Дягилева, давно убежденного в превосходстве подлинного Мусоргского и умевшего внушить свои убеждения. Так или иначе, «переворот» произошел, по всей вероятности, между осенью 1910 и началом 1913 года, когда Стравинский уже был согласен заняться «Хованщиной».

Столкновение с первой в его жизни массивной атакой со стороны прессы было весьма болезненно для Стравинского. Он вообще, как известно, придавал большое значение отражению своей деятельности в средствах массовой информации, а здесь все усугублялось «мотивом Иуды»: поведением Андрея Римского-Корсакова, с одной стороны, и самого Стравинского — с другой.

Еще недавно ближайший друг Стравинского (ему — со словами «дорогому другу» — посвящена «Жар-Птица», как и несколько сочинений малой формы), Андрей Николаевич ссорился как будто нехотя: в его «атакующей» статье имя Стравинского не упоминается вплоть до самого конца, тогда как в остальных газетных текстах о «Хованщине» именно Стравинский был главным объектом обсуждения. Но в письмах матери с премьеры «Весны священной» он уже открыто злорадствует: «гнуснейшая чепуха», «чудовищная мерзость», «я ужасно доволен провалом этой вещи» [57, II, 89]. Надежда Николаевна, в свою очередь, «ужасно довольна таким отзывом Андрея» [57, II, 90]. На следующий день после встречи со Стравинским в 1914 году в Лондоне Андрей Римский-Корсаков пишет ей: «Между прочим, он по-прежнему на словах преклоняется перед памятью Римского-Корсакова и не желает (на словах, по крайней мере) понять,

как может вязаться это преклонение с его же действием («Хованщина») [57, II, 264]<sup>179</sup>.

В том же году дружба Стравинского и Андрея Римского-Корсакова прекратилась. В 1932-м Андрей со словами «дорогой мэтр» обратился Стравинскому с просьбой написать мемуарную статью для книги-биографии Николая Андреевича. Стравинский не ответил.

Еще одной «потерей» Стравинского стала дружба с Максимилианом Штейнбергом, который, обсуждая с Игорем Федоровичем «Хованщину», писал: «Я лично совершенно не верю вздорным слухам будто бы там поручено “исправить” оркестровку Николая Андреевича» [57, II, 21].

Эти и другие разрывы стали лишь внешним проявлением внутреннего отдаления Стравинского от композиторских правил, традиций, мышления Римского-Корсакова<sup>180</sup>. И если «Весна священная» доказала это своим музыкальным языком, то дягилевская «Хованщина» — самим фактом своего появления.

Так Стравинский совершил художественную, интеллектуальную эмиграцию за год до географической.

\* \* \*

Разумеется, споря с друзьями по поводу своей работы над «Хованщиной», Стравинский не мог признаться им в том, что далеко не всегда отказывался от

---

<sup>179</sup> Наверняка думая как-то воздействовать на петербургское общественное мнение, Игорь Федорович писал Борису Юргенсону 8 ноября 1913 года: «Я думаю, что моя Симфония скоро выйдет в свет, и потому прошу Вас не забыть поставить посвящение Н. А. Римскому-Корсакову. Лучше всего поместить это на отдельной странице крупными буквами, так, как это было в рукописи: «Дорогому учителю моему Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову», en toutes lettres [зд.: слово в слово]» [57, II, 172–173].

<sup>180</sup> Напряженный внутренний диалог с учителем, безусловно, продолжался до конца жизни Стравинского — не только на уровне мыслей и взглядов, но и на уровне партитур. См., например, исследование Романа Насонова об антитетической связи «Свадебки» со «Сказанием о невидимом граде Китеже» в статье [32].

редакции Римского-Корсакова, что оркеструя арию Шакловитого, он ювелирно переплетал подлинный текст Мусоргского с понравившимися ему находками Римского. Открытие этого единственного в своем роде феномена мы считаем главным итогом анализа рукописных источников арии.

Андрей Римский-Корсаков, узнай он об этом, восторжествовал бы: ведь он истово доказывал, что дягилевский проект — не реставрация подлинной «Хованщины», а лишь деформация партитуры его отца, и по-своему был прав. Ровно настолько же в проигрышной позиции (с точки зрения достоверности аргументации) оказываются и Равель<sup>181</sup>, и Дягилев<sup>182</sup>, и сам Стравинский<sup>183</sup>.

Но была ли эта схватка на страницах арии Шакловитого «проигрышем» Стравинского — проигрышем учителю, против которого он посмел пойти, проигрышем в шумной газетной полемике вокруг «Хованщины», проигрышем Шаляпину? Да, но лишь в спортивном смысле. В сущности же в работе над арией Стравинский оказался мудрее, чем в собственных (более поздних) заявлениях о редакторской работе Римского. Его измена идеологии в пользу красоты — убедительное подтверждение тому, что в приложении к реальности, к жизни любая идеология оказывается ущербной. Как в живой природе не бывает прямых линий или предельных температур, так редакция Римского-

---

<sup>181</sup> «Мы также обязаны месье Стравинскому появлением оркестровки арии Шакловитого, возвращенной к ее первоначальному виду» [38, 339]. «Оркеструя их [отрывки оперы] так, что не изменяется ни единая нота рукописного оригинала, ни я, ни Стравинский не думали, что этим мы совершаем акт “вандализма”» [38, 342].

<sup>182</sup> «Работу Римского-Корсакова, Стравинский не переделывать, ни переоркестровать не собирается» [19].

<sup>183</sup> «Наша работа, по замыслу Дягилева, должна была составить одно целое с остальной партитурой» [169, 100]. В русском издании «Хроники моей жизни» здесь ошибка, делающая перевод абсурдным: «одно целое с авторской партитурой» [60, 40] (как известно, авторской партитуры «Хованщины» не существует). Однако и французский оригинальный текст выглядит как «оговорка по Фрейду», ведь из него следует, что задачей Стравинского и Равеля было встроиться в стиль партитуры Римского-Корсакова. Трактовать эту фразу можно следующим образом: как известно, Дягилев отобрал для переоркестровки наиболее искаженные Римским фрагменты, следовательно остальные воспринимались соавторами новой версии как более-менее аутентичные. В их контекст и нужно было встроить вновь оркеструемые эпизоды.

Корсакова не может быть только плохой, а «верность подлинному Мусоргскому» не может быть абсолютной. В этом смысле ария Мусоргского — Римского-Корсакова — Стравинского представляется истинно живым, естественным и по-естественному «неправильным» творением.

Любой редактор прекрасно знает, о чем идет речь: в его профессии невозможны безоговорочный успех и дистиллированная точность. По большому счету, это профессия компромиссов. В лучшем случае — компромиссов, обусловленных эстетическими причинами, в худшем — давлением внешних обстоятельств: амбиций автора, идеологии, качественных или количественных ограничений. В работе над арией Шакловитого Стравинский познал и худшие (давление Шаляпина), и лучшие (свободный эстетический выбор) стороны профессии, которую с тех пор искренне недолюбливал на протяжении большей части своей жизни<sup>184</sup>.

В итоге же, как ни парадоксально, работа Стравинского над арией Шакловитого оказывается точным выражением всей эстетики «Хованщины» Дягилева в миниатюре: опираясь порой больше на текст Римского-Корсакова, чем Мусоргского, исправлять его там, где он слишком далеко отходит от оригинала, и «заштукатуривать» образовавшиеся трещины на сложно скроенном фасаде с помощью современного оркестрового мастерства высочайшего уровня.

Такой вольный подход будет характерен для Стравинского всегда — в бесчисленных случаях его работы с чужими текстами: красота и *верность* звучания для него всегда будут важнее верности букве чьего-либо текста или чьему-либо авторскому замыслу.

---

<sup>184</sup> «Кроме упомянутой работы, я не принимал никакого участия в этой редакции [«Хованщины»], будучи всегда убежденным противником всякой аранжировки существующего произведения, сделанной не самим автором, а кем-то другим, в особенности же, когда дело касалось такого мудрого и уверенного в себе художника, как Мусоргский» [60, 90].

\* \* \*

Закончив с темой редактуры, мы можем перейти к оригинальному сочинению Стравинского, появлением которого мы обязаны дягилевской «Хованщине». Место Заключительного хора в наследии Игоря Федоровича уникально: это единственная работа на чужие темы, в которой Стравинский не преследовал цель остранения оригинала, не смотрел на первоисточник сквозь «кривое зеркало» собственного стиля. Другие опусы этой категории — «Пульчинелла» и «Поцелуй феи» — создавались в неоклассицистский период творчества и не были вписаны в ограничивающий авторство Стравинского контекст. В «Хованщине» же ему единственный раз в жизни было предложено написать *свою* пьесу в рамках *чужого* опуса. Заключительный хор нельзя назвать в полном смысле слова стилизацией под Мусоргского, но от стиля самого Стравинского тех лет он находится еще дальше. В этих специфических обстоятельствах Стравинскому удалось создать яркую, запоминающуюся и убедительную партитуру. Она в одно и то же время и глубоко вплетена в интонационный мир «Хованщины», и хранит черты индивидуальности автора.

Интересно, что топос трагичного, мерного, predeterminedного ухода станет определяющим свойством многих финалов в сочинениях Стравинского. Музыка «судьбы», понимаемой Стравинским как объективная, безэмоциональная сила, звучит в третьей части «Симфонии псалмов», апофеозе «Аполлона Мусагета», хоре прощания с Эдипом. Все эти финалы близки по духу Заключительному хору — с той лишь разницей, что созданы в антиромантической эстетике. Хор к «Хованщине» — пожалуй, единственное романтическое прощание в наследии Стравинского.

\* \* \*

После 11 триумфальных и одновременно убыточных спектаклей «Хованщина» Дягилева канула в лету — и в этом нет ничего огорчительного или предосудительного. Сущность и ценность подобных проектов, так же как

ледяных скульптур или кондитерских шедевров, именно в их разовости и уязвимости перед временем. Дягилев обладал даром создавать искусство *здесь и сейчас*, не думая «о вечности» и не рассчитывая на весьма сомнительное понимание со стороны следующих поколений. В этом он был абсолютным антиподом Мусоргского, сумевшего завершить и поставить лишь одну из пяти своих опер.

И хотя усилившаяся в России в последние годы ностальгия по «Русским сезонам» не позволяет исключить возможность возобновления дягилевской «Хованщины», подобный проект вряд ли будет удачным. Современная образованная публика попросту не поймет, почему одни куски музыки выкинуты, а другие транспонированы на полтона. В 1913 году единственным и достаточным основанием для этих действий была личная воля Дягилева — и Стравинского, который тихо опровергал все газетные заявления своих коллег, смешивая в арии Шакловитого разные источники с увлеченностью алхимика. Во многом парижская «Хованщина» — результат *произвола*, и почувствовать очарование этого произвола может исследователь, но не посетитель театральной ложи.

Тем более невозможно поведать на сцене сюжеты из закулисной жизни дягилевской «Хованщины», подчас более изощренные, чем оперное действие. Даже самое чуткое исполнение арии Шакловитого/Досифея не сможет рассказать слушателю о том сложном и извилистом пути, который прошла ее тональность, прежде чем вернуться в авторский ми-бемоль минор.

В этом причина бесконечной привлекательности дягилевской «Хованщины» для музыковеда. Как ни парадоксально, на страницах историко-аналитического исследования она способна жить гораздо более яркой жизнью, чем на самой роскошной сцене.

Впрочем, пока никто и не собирается ее ставить.

Что не столь мимолетно — так это музыка, которая своим рождением обязана идеям русского импресарио. В бесчисленный раз доказать эту простую истину призвана и данная работа.

К арии Шакловитого в оркестровке Стравинского и его Заключительному хору к «Хованщине» время было особенно жестоко: они входят в весьма краткий список утраченных произведений Стравинского, причем хронологически замыкают его: после 1913 года Игорь Федорович уже ничего из своей музыки не «терял». Даже партитурам Равеля, созданным для «Хованщины», повезло больше: они известны музыковедению уже несколько десятилетий.

Произведенная нами реконструкция не возместит авторских партитур (надежда обрести которые, впрочем, еще не умерла). Но она способна перевести арию Шакловитого и Заключительный хор из разряда архивных материалов в разряд музыки — в этом и заключалась главная цель реконструкции. Теперь каждый, кто заинтересуется дягилевской «Хованщиной» и будет обладать навыками чтения партитур (или же компьютером с функцией распознавания midi-файлов), сможет оценить оркестровые идеи и находки Стравинского. Сверхзадача реконструкции, разумеется, в том, чтобы восстановленные нами партитуры прозвучали вживую. Услышав эти работы, созданные Стравинским в кульминационной точке первого (и, возможно, высшего) творческого расцвета, некоторые обнаружат, что дягилевская «Хованщина» — это не только спорный проект с удивительной историей, но, прежде всего, это прекрасная музыка.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Альшванг А.* Идеинный путь Стравинского // Советская музыка. 1933. № 5.
2. *Андриссен Л., Шёнбергер Э.* Часы Аполлона. О Стравинском.  
Пер. с нидерландского И. Лесковской. СПб.: Институт Про Арте.  
Академический проект, 2003. 300 с.
3. *Асафьев Б. В.* Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 279 с.
4. *Асафьев Б. В.* О себе // Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л.: Музыка, 1974.  
С. 317–508.
5. *Баева А. А.* Оперный театр И. Ф. Стравинского. М.: Красанд, 2009. 304 с.
6. *Блажков И. И.* Стравинский на Родине // Стравинский в контексте времени  
и места. Материалы науч. конф. Ред.-сост. С. И. Савенко.  
М.: Московская государственная консерватория, 2006. С. 204–215.
7. *Вершинина И. Я.* Комментарии // *Стравинский И. Ф.* Вокальная музыка.  
Вып. 1. М.: Советский композитор, 1982. С. 191–197.
8. *Вершинина И. Я.* Мусоргский и Стравинский (О дягилевской постановке  
«Хованщины») // М. П. Мусоргский и музыка XX века. М.: Музыка, 1990.  
С. 192–217.
9. *Витол Я.* Воспоминания. Статьи. Письма. Л.: Музыка, 1969. 336 с.
10. *Вязкова Е. В.* «Искусство фуги» И. С. Баха. М.: РАМ имени Гнесиных, 2006.  
482 с.
11. *Гозенбуд А. А.* «Борис Годунов» М. П. Мусоргского во Франции (1876–  
1908) // Восприятие русской культуры на Западе. Л.: Наука, 1975. С. 225–248.
12. *Григорьев С. А.* Балет Дягилева, 1909–1929. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993.  
382 с.
13. *Двинский М.* Реставрация «Хованщины» // Биржевые ведомости, № 13359.  
22 января 1913 (веч. вып.).
14. *Деклерк Ю.* Как поссорился Игорь Федорович с Владимиром  
Владимировичем, не успев подружиться с Николаем Яковлевичем //  
Музыкальная академия. 1998. № 2. С. 202–211.
15. [*Держановский В. В.*] Стравинский и критика // Музыка. 1913. № 146.

16. «Dernier cri», или Последний крик моды в искусстве начала XX века: Москва, Париж, Петербург. В 5 кн. Автор-сост. Ю. Де-Клерк. М.: П. Юргенсон, 2012. Кн. 1. 104 с. Кн. 2. 152 с. Кн. 3. 228 с. Кн. 4. 236 с. Кн. 5. 480 с.
17. *Друскин М. С.* Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Л.: Советский композитор, 1974. 221 с.
18. *Дягилев С. П.* Ответ Н. Н. Римской-Корсаковой // Речь. № 248. 10 сентября 1910.
19. *Дягилев С.* [Открытое письмо редактору газеты «Биржевые ведомости»] // Биржевые ведомости. 4 февраля 1913. С. 3.
20. *Жерар М., Шалю Р.* Равель в зеркале своих писем. Ред. Г. Филенко. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1962. 244 с.
21. *Кальвокоресси М. Д.* Новая редакция «Хованщины» // Русская музыкальная газета. 1913. № 39. Стлб. 827–833.
22. *Каратыгин В. Г.* «Хованщина» и ее авторы // Ежегодник Императорских театров. 1911. Вып. VII. С. 86–117.
23. *Каратыгин В. Г.* «Хованщина» и ее авторы // Музыкальный современник. Январь–февраль 1917. № 5–6. С. 192–218.
24. *Климовицкий А.* Две «Песни о блохе» — Бетховена и Мусоргского — в инструментовке Стравинского (к изучению творческого наследия и творческой биографии Стравинского) // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1984. Л.: Наука, 1986. С. 196–216.
25. *Климовицкий А. П.* Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. Бетховена. СПб.: Музыкальная школа. 2003. 392 с.
26. Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 гг. Исследование и расшифровка Н.Л.Фишмана. М.: Музгиз, 1962. 342с.
27. *Косачева Р. М.* Равель и его русские контакты // Из истории зарубежной музыки. Ред.-сост. С. Н. Питина. М.: Музыка, 1971. С. 50–73.
28. *Купер Э.* Статьи. Воспоминания. Материалы. Сост. А. М. Кузнецов. М.: Советский композитор, 1988. 272 с.

29. *Ламм П.* От редактора // М. Мусоргский. Полное собрание сочинений: в 8 т. (неоконч.). Т. V. Вып. 8. М.: Музгиз, 1939. С. VI–VIII.
30. *Луначарский А. В.* Русские спектакли в Париже // Театр и искусство. 9 июня 1913. № 23. С. 486.
31. *Набоков Н.* Багаж. Мемуары русского космополита. Пер. с англ. Е. Большелавовой и М. Шерешевской. СПб.: Звезда, 2003. 368 с.
32. *Насонов Р. А.* По следам «народной веры» («Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н. А. Римского-Корсакова и «Свадебка» И. Ф. Стравинского) // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 3. С. 121–135.
33. Письма М. Равеля И. Стравинскому. Пер. А. Афонинной // Советская музыка. 1966. № 8. С. 64–67.
34. *Похитонов Д.* Из прошлого русской оперы. Л.: ВТО, 1949. 262 с.
35. *Прокофьев Г.* Московская опера. «Хованщина» (Большой театр) и «Купец Калашников» (опера Зимина) // Русская музыкальная газета. 20 января 1913. № 3. С. 91–94.
36. *Прокофьев С.* Дневник (1907–1933). В 2-х ч. Paris: Sprkfv, 2002. 1708 с.
37. Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. Сост., ред., примеч. и вступ. ст. С. И. Шлифштейна. 2-е изд. М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. 707 с.
38. *Равель М.* О «парижской» редакции «Хованщины» // Музыка. 14 мая 1913. № 129. С. 338–342.
39. *Римский-Корсаков А.* «Хованщина» М. П. Мусоргского и С. П. Дягилева // Русская молва. 23 марта 1913. № 101.
40. *Римский-Корсаков А.* «Хованщина» М. П. Мусоргского и С. П. Дягилева // Музыка. 30 марта 1913. № 123. С. 230–232.
41. *Римский-Корсаков А.* Еще о дягилевской «Хованщине» // Музыка. 1913. № 139. С. 473–475.
42. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. М.: Музыка, 1982. 440 с.

43. *Римский-Корсаков Н. А.* Основы оркестровки. В 2-х т. 2-е изд. М.: Музгиз, 1946.
44. *Римский-Корсаков Н. А.* [Предисловие] // *Мусоргский М. П.* Хованщина. Народная музыкальная драма в 5-ти действиях. СПб.: Бессель и К°, 1896.
45. *Савенко С. И.* Игорь Стравинский. Челябинск: Аркаим, 2004. 284 с.
46. *Савенко С. И.* К вопросу о единстве стиля Стравинского // *И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы.* Сост. Л. С. Дьячкова. М.: Советский композитор, 1973. С. 276–301.
47. *Савенко С. И.* Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
48. [*Савенко С. И.*] Я был рожден для музыки. Беседа с К. С. Хачатуряном // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 220–222.
49. Сергей Дягилев и русское искусство. В 2-х тт. Авт.-сост. *И. С. Зильберштейн, В. А. Самков.* М.: Изобразительное искусство, 1982. Т. I. 492 с. Т. II. 576 с.
50. *Смирнов В. В.* Творческое формирование И. Ф. Стравинского. Л.: Музыка, 1970. 151 с.
51. *Смирнов В. В.* Мусоргский и Стравинский // Мусоргский и музыка XX века. Ред.-сост. Г. Некрасова. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория, 1996. С. 145–165.
52. *Смирнов В. В.* Стравинский: вслед за Мусоргским // Советская музыка. 1989. № 3. С. 86–91.
53. *Стравинская К. Ю.* О И. Ф. Стравинском и его близких. Л.: Музыка, 1978. 230 с.
54. Стравинский в контексте времени и места: Материалы науч. конф. Ред.-сост. *С. И. Савенко.* М.: Московская государственная консерватория, 2006. 222 с.
55. *Стравинский И. Ф.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Пер. с англ. *В. А. Линник.* Л.: Музыка, 1971. 415 с.
56. *Стравинский И. Ф.* Из диалогов с Р. Крафтом: Предварительные замечания // Музыка и современность. Вып. 5. М.: Музыка, 1967. С. 262–318.

57. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. В 3-х тт. Сост., текстологическая ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1998–2003. Т. I. 552 с. Т. II. 800 с. Т. III. 944 с.
58. Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. Сост. Л. С. Дьячкова. М.: Советский композитор, 1973. 528 с.
59. Стравинский — публицист и собеседник. Сост. и коммент. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. 504 с.
60. *Стравинский И. Ф.* Хроника. Поэтика. М.: Росспэн, 2004. 368 с.
61. *Ступель А. М.* Беседа И. Ф. Стравинского. Рукопись.
62. *Театрал [псевдоним]*. Предстоящие гастроли русской оперы и балета в Париже, Брюсселе, Лондоне // Новости сезона. 13–14 февраля 1910. № 1926.
63. *Театрал [псевдоним]*. Предстоящие гастроли русской оперы и балета в Париже, Брюсселе, Лондоне // Петербургская газета. 11 февраля 1910. № 41.
64. *Театрал [псевдоним]*. Предстоящие гастроли русской оперы и балета в Париже, Брюсселе, Лондоне // Театр. 13 февраля 1910. № 597.
65. *Тимофеев Я. И.* Между реставрацией и вандализмом: «Хованщина» в редакции Дягилева // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 177–193.
66. *Тимофеев Я. И.* О рукописи Заключительного хора Стравинского к «Хованщине» Мусоргского // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 1. С. 54–91.
67. *Тимофеев Я. И.* Пародии Игоря Стравинского: транскрипции чужих сочинений. Дипломная работа. Рукопись. М., 2010. 255 с.
68. *Тимофеев Я. И.* Этюд в басовых полутонах: об эскизах арии Шапловитого в оркестровке Стравинского // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 1. С. 60–91.
69. Ф. [*Финдейзен Н.?*] Заключительный хор для *Хованщины* // Русская музыкальная газета. Библиографический листок. 1914. № 7. Стлб. 51–52.

70. Федоровский Ф. Заграничная поездка 1912 г. в Париж на «Русский сезон» (рукопись) // Отдел рукописей ГЦТМ. Фонд 467. Ед. хр. 2.
71. Цодоков Е. Хованщина // Цодоков Е. Опера. Энциклопедический словарь. М.: Композитор, 1999. С. 441–442.
72. Шабалина Т. В. Рукописи И.С.Баха: ключи к тайнам творчества. СПб.: Логос, 1999. 440 с.
73. Шаляпин Ф. И. В 3-х тт. Т. 1. Литературное наследство. Письма. Т. 2. Воспоминания о Ф. И. Шаляпине. Т. 3. Статьи и высказывания. Приложения. М.: Искусство, 1976–1979. 760, 600, 392 с.
74. *Charly [Шарли]*. Около театра // Голос Москвы. 5 июня 1913.
75. Шнитке А. Г. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. Сост. Л. С. Дьячкова. М.: Советский композитор, 1973. С. 383–434.
76. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. М.: Советский композитор, 1969.
77. Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. В 2 т. Л.: Музгиз, 1959–1960. Т. I. 527 с. Т. II. 634 с.
78. [Без автора] За рубежом // Музыка. 1914. № 175. С. 274–275.
79. [Без автора] Конфликт Шаляпин — Дягилев // Вечернее время. 25 января 1913.
80. [Без автора] Конфликт Шаляпин — Дягилев // Обозрение театров. 20 января 1913. С. 18. № 1974.
81. [Без автора] Русская опера для Европы // Русское слово. 12 января 1913. № 10.
82. [Без автора] С. П. Дягилев в Москве // Утро России. 12 января 1913.
83. [Без автора] С. П. Дягилев сообщает свою программу // Петербургская газета. 28 ноября 1913 г.
84. [Без автора. Без названия] // Обозрение театров. 10 марта 1913. № 2021. С. 13.
85. [Без автора. Без названия] // Театр и искусство. 1913. № 22. С. 465.
86. [Без автора. Без названия] // Театр и искусство. 1914. С. 474.
87. Adorno T. Philosophie der neuen Musik. 3 Aufl. Frankfurt: Ullstein, 1972. 191 S.

88. *Ansermet E.* Les fondements de la musique dans la consciens humaine. Neuchâtel: Editions de la Baconniere, 1961. 291 p.
89. *Astruc G.* Le Pavillon des fantômes. Souvenirs. Paris: Bernard Grasset, 1929.
90. *Austin W. W.* Music in the 20<sup>th</sup> Century from Debussy through Stravinsky. New York: W. W. Norton, 1966. 708 p.
91. Avatar of Modernity: The Rite of Spring Reconsidered. Ed. by H. Danuser and H. Zimmermann. London: Boosey & Hawkes, 2013. 501 p.
92. Ballet Material and Manuscripts from the Serge Lifar Collection. Catalogue of Sotheby's auction, London, 9<sup>th</sup> May 1984. London: Sotheby Parke Bernet & Co., 1984. No pagination.
93. *Bellaigue C.* La saison russe du Châtelet // Revue de deux mondes, 1909. 15 July. P. 450.
94. *Berger A.* Problems of Pitch Organisation in Stravinsky // Perspectives on Schoenberg and Stravinsky. Ed. B. Boretz and E. T. Cone. New York: Princeton, 1968. P. 123–154.
95. *Bezát C.* Musorgsky's Nationalism and Stravinsky's Russian Style. Master of Musical Arts Thesis. Peabody Conservatory of Music. 1984. IX. 300 p.
96. *Bruce D.* Source and Sorcery // Musical Times. 1996. № 137. P. 11–15.
97. *Bruyr J.* Maurice Ravel ou Le Lyrisme et les Sortilèges. Paris: Le Bon Plaisir, 1950. 241 p.
98. *Buckle R.* Nijinsky. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Simon & Schuster, 1971. 482 p.
99. *Burde W.* Reclam Musikführer Igor Strawinsky. Stuttgart: Reclam, 1995. 337 p.
100. *Burde W.* Strawinsky. Leben. Werke. Documente. 2. Auflage. Mainz: Schott, und München: Piper, 1992. 485 s.
101. *Caesar C.* Igor Stravinsky. A Complete Catalogue. San Francisco: San Francisco Press, 1982. 66 p.
102. *Calvocoressi M. D.* Musicians Gallery. London: Faber & Faber, 1933. 320 p.
103. *Carr M. A.* Multiple Masks. Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2002. 368 p.
104. A Catalogue of Music. N. S. 11. Bournemouth: Kenneth Mummary, 1957. 32 p.

105. Correspondance Ernest Ansermet — Igor Strawinsky (1914–1967). Ed. par Tappolet C. In 3 vols. Vol. I: 209 p. Vol. II: 263 p. Vol. III: 218 p. Genève: Georg Éditeur, 1990–1992.
106. *Craft R.* A Stravinsky Scrapbook 1940–1971. London: Thames & Hudson, 1983. 179 p.
107. *Craft R.* Stravinsky. Chronicle of a Friendship. Rev. and expanded ed. Nashville and London: Vanderbilt University Press, 1994. 488 p.
108. *Cross J.* The Cambridge companion to Stravinsky. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 327 p.
109. *Cyr L.* Le Sacre du printemps: Petite histoire d'une grande partition // Stravinsky: Études et témoignages. Ed. F. Lesure. Paris: Lattès, 1982. P. 82–147.
110. *D'Harcourt M., D'Harcourt R.* La Musique des Incas et ses survivances. Paris: P. Geuthner, 1925. 575 p.
111. Dearest Bubushkin. The Correspondence of Vera and Igor Stravinsky, 1921–1954, with Excerpts from Vera Stravinsky's Diaries, 1922–1971. Ed. by Craft R. Trans. by Davydova L. London: Thames and Hudson, 1985. 239 p.
112. *Delabaye M.* La gestation des Trois Mallarmé (printemps-été 1913) // Cahiers Maurice Ravel. 1998. № 6. P. 67–80.
113. *Dömling W.* Igor Strawinsky. Hamburg: Rowohlt, 1982. 158 s.
114. *Fubini E.* L'estetica di Stravinskij // Stravinskij oggi. A cura di A. M. Marozzoni. Milano: Edizioni Unicopli, 1986. P. 32–45.
115. *Goubault C.* Igor Stravinsky. Paris: Champion, 1991. 424 p.
116. *Grigoriev S. L.* The Diaghilev ballet, 1909–1929. London: Constable, 1953. 217 p.
117. *Heintze J. R.* Igor Stravinsky. An International Bibliography of Theses and Dissertations, 1925–2000. 2<sup>nd</sup> ed. Warren: Harmonie Park Press, 2001. 277 p.
118. *Ingelbrecht D.-E.* Mouvement contraire. Souvenirs d'un musicien. Paris: Domat, 1947. 337 p.
119. *James B.* Ravel. His Life and Times. New York: Hippocrene Books, 1983. 144 p.
120. *Kirchmeyer H.* Kommentiertes Verzeichnis der Werke und Werkausgaben Igor Strawinskys bis 1971. Stuttgart, Leipzig: Hirzel, 2002. 602 S.

121. *Kowalewski A.* [Блажков И.] Strawińskiego w domu // Ruch muzyczny. 1963. № 1. S. 14–16.
122. *Kuster A.* Stravinsky's Topology. Ann Arbor: Andrew Thomas Kuster, 2005. 216 p.
123. *Lerma D.-R. de, Abrens T. J.* Igor Fedorovitch Stravinsky, 1882–1971; A Practical Guide to Publications of His Music. Kent: Kent State University Press, 1974. 158 p.
124. *Lessem A.* Schönberg, Stravinskij e il neoclassicismo: un riesame della questione // Stravinskij. A cura di Gianfranco Vinay. Bologna: Società editrice il Mulino, 1992. P. 289–309.
125. *Lischke A.* Les versions de la Khovanstchina // L'Avant-Scène / Opéra, novembre-décembre 1983. № 57–58. P. 111.
126. *McDonald N.* Diaghilev Observed by Critics in England and the United States, 1911–1929. Princeton: Princeton Book Company Publishers, 1975. 400 p.
127. *Marnat M.* Ravel et Stravinsky // Cahiers Maurice Ravel. 1990–1992. № 5. P. 35–53.
128. *Marnat M.* Maurice Ravel. Paris: Fayard, 1986. 828 p.
129. *Milner A.* Melody in Stravinsky's Music // The Musical Times. July 1957. P. 370–371.
130. *Morton L.* Stravinsky at Home // Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist. Ed. J. Pasler. Los Angeles: University of California Press, 1986. P. 332–348.
131. *Myers R. H.* Ravel. Live & Works. Westport: Greenwood Press, 1960. 239 p.
132. *Newmarch R.* Tchaikovsky; His Life and Works, With Extracts from His Writings, and the Diary of His Tour Abroad in 1888. London: G. Richards, 1900. 232 p.
133. *Nichols R.* Ravel. New Heaven and London: Yale University Press, 2011. 430 p.
134. *Oliver M.* Igor Stravinsky. London: Phaidon, 1995. 240 p.
135. *Orenstein A.* Ravel: Man and Musician. New York: Columbia University Press, 1968. 291 p.
136. *Pestalozza L.* Trascrizione e comunicazione nell'opera di Stravinskij // Stravinskij oggi. A cura di A. M. Marozzoni. Milano: Edizioni Unicopli, 1986. P. 76–87.

137. *Ravel M.* Boris Godunov // Comœdia illustré. 5 Juin 1913. Vol. 5. № 17.  
No pagination.
138. Maurice Ravel. Lettres, Écrits, Entretiens. Ed. A. Orenstein. Trans. by D. Collins.  
Paris: Flammarion, 1989. 626 p.
139. A Ravel Reader. Correspondence. Articles. Interviews. Compiled and ed. by  
A. Orenstein. New York: Columbia University Press, 1990. 653 p.
140. *Redlich H. F.* Strawinsky // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von  
F. Blume. Band 12. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1965. Sp. 1511.
141. [*Rimsky-Korsakov A.*] Lettre de M. André Rimsky-Korsakow // Comœdia illustré.  
22 Août 1913. № 22. P. 999.
142. *Rimsky-Korsakov N. A.* My musical life. Ed. by C. Van Vechten. 2<sup>nd</sup> ed. New  
York: Tudor Publishing Company, 1935. 390 p.
143. *Rosenfeld P.* The Evolution of Strawinsky // *Rosenfeld P.* Discoveries of a Music  
Critic. New York, 1936. P. 170–187.
144. *Routh F.* Stravinsky. London: J. M. Dent & Sons, 1975. 202 p.
145. *Rueger C.* Igor Stravinsky für Sie portätiiert. Leipzig: VEB Deutscher Verlag  
für Musik, 1988. 96 S.
146. *Ruppel K. H.* Strawinsky, der Meister des Neoklassizismus // Igor Strawinsky.  
Herausgegeben von O. Tomek. Köln: Westdeutscher Rundfunk, 1963. S. 38–45.
147. *Schaeffner A.* Variations sur la musique. Paris: Fayard, 1998. 425 p.
148. *Schneider H.* Die Parodieverfahren Igor Strawinskys // Acta Musicologica. 1982.  
Vol. 54. P. 280–293.
149. *Schneider H.* Stravinskij e la parodia // Stravinskij. A cura di Gianfranco Vinay.  
Bologna: Società editrice il Mulino, 1992. P. 133–150.
150. *Shepard J.* The Stravinsky Nachlass: A Provisional Checklist of Music Manuscripts  
// Notes. 1984. Vol. 40. № 4. P. 719–750.
151. *Smirnov V. V.* ...c'est du Tchaïkowsky à travers Stravinsky // Mitteilungen der  
Paul Sacher Stiftung. 1994. № 7. S. 27–29.
152. *Spies C.* Conundrums, Conjectures, Construals; or, 5 vs 3: The Influence of  
Russian Composers on Stravinsky // Stravinsky Retrospectives. Ed. by E. Haimo

- and P. Johnson. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1987. P. 76–140.
153. *Stephan R.* Interpretazione del neoclassicismo stravinskiano // Stravinskij oggi. A cura di A. M. Marozzoni. Milano: Edizioni Unicopli, 1986. P. 205–216.
154. *Stravinsky F.* Catherina & Igor Stravinsky. A Family Album. London: Boosey and Hawkes, 1973.
155. *Stravinsky T. and D.* Stravinsky. A Family Chronicle. Trans. by Walsh S. Ed. and with introduction by Wenborn N. Norfolk: Schirmer, 2004. 162 p.
156. *Stravinsky I.* Diaghilev I Knew // Atlantic Monthly. Boston, November 1953. P. 33–36.
157. Stravinsky's "Histoire du soldat". A Facsimile of the Sketches. Ed. by Carr M. Middleton: A-R Editions, 2005. 362 p.
158. Igor Stravinsky. Le Sacre du printemps: Facsimile of the Autograph Full Score. Ed. by U. Mosch. London: Boosey & Hawkes, 2013. 146 p.
159. Igor Stravinsky. Le Sacre du printemps: Manuscript of the Version for Piano Four Hands: Facsimile. Ed. by F. Meyer. London: Boosey & Hawkes, 2013. 118 p.
160. Igor Stravinsky. Musikmanuskripte. Inventare der Paul Sacher Stiftung-5. Bearbeitet von H. J. Jans und L. Handschin. Winterthur: Amadeus, 1989. 62 S.
161. Stravinsky: a New Appraisal of his Work. Ed. P. H. Lang. New York, 1962. P. 47–60.
162. *Stravinsky I., Craft R.* Conversations with Igor Stravinsky. London: Faber & Faber, 1958. 140 p.
163. *Stravinsky I., Craft R.* Dialogues and a Diary. New York: Doubleday & Company, 1963. 280 p.
164. *Stravinsky I., Craft R.* Expositions and Developments. London: Faber & Faber, 1962. 168 p.
165. *Stravinsky I., Craft R.* Memories and Commentaries. London: Faber & Faber, 1960. 183 p.
166. *Stravinsky I., Craft R.* Stravinsky. Selected Correspondence. In 3 vols. London: Faber & Faber, 1982–1985. Vol. I. 471 p. Vol. II. 544 p. Vol. III. 543 p.

167. *Stravinsky I., Craft R.* Themes and Conclusions. London: Faber & Faber, 1972. 328 p.
168. *Stravinsky V., Craft R.* Stravinsky in Pictures and Documents. New York: Simon & Schuster, 1979. 688 p.
169. *Stravinsky I.* Chroniques de ma vie. En 2 vols. Paris: Denoël et Steele, 1935. Vol. I. 189 p. Vol. II. 191 p.
170. *Stravinsky I.* Poétique musicale sous forme de six leçons. Ed. par M. Soumagnac. Paris: Harmonique Flammarion, 2000. 192 p.
171. *Stuart P.* Igor Stravinsky — The Composer in the Recording Studio. A Comprehensive Discography. Westport: Greenwood Press, 1991. 99 p.
172. *Stuckenschmidt H. H.* Maurice Ravel: Variations on His Life and Work. Trans. Samuel R. Rosenmaum. London: Calder and Boyars, 1969. P. 131.
173. *Taruskin R.* Stravinsky's "Rejoicing Discovery" and What It Meant: In Defence of His Notorious Text Setting // Stravinsky Retrospectives. Ed. by E. Haimo and P. Johnson. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1987. P. 162–199.
174. *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra. In 2 volumes. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996. 1757 p.
175. The Diaghilev-Lifar Library. Catalogue of Sotheby's auction, Monaco, November 28<sup>th</sup> — December 1<sup>st</sup>. London: Sotheby Parke Bernet Monaco S. A., 1975. 217 p.
176. *Threlfall R.* Stravinsky, Khovanshchina and Ravel: A Postscript // Studies in Music. 1983. № 17. P. 112–114.
177. *Threlfall R.* The Stravinsky Version of «Khovanshchina» // Studies in Music. 1981. № 15. P. 106–115.
178. *Vinay G.* Stravinsky Neoclassico. L'invenzione della memoria nel '900 musicale. Venezia: Marsilio Editori, 1987. 296 p.
179. *Walsh S.* Stravinsky, Igor // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by S. Sadie. In 29 vols. London: Macmillan Publishers, 2001. Vol. 24. P. 528–567.
180. *Walsh S.* Stravinsky: A Creative Spring: Russia and France, 1882–1934. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002. 715 p.

181. *Walsh S.* Stravinsky: The Second Exile: France and America, 1934-1971. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2008. 738 p.
182. *Walsh S.* The Music of Stravinsky. London and New York: Routledge, 1988. 317 p.
183. *White E. W., Noble J.* Stravinsky, Igor // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by S. Sadie. In 20 vols. London: Macmillan Publishers, 1980. Vol. 18. P. 240–265.
184. *White E. W.* *Stravinsky: The Composer and His Works*. 2<sup>nd</sup> ed. London and Boston: Faber & Faber, 1985. 656 p.
185. *Xavier L.* La saison russe // *Musica* 12. 1913. № 131. P. 153–154.
186. *Zank S.* Maurice Ravel. A Guide to Research // New York: Routledge, 2005. 413 p.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### I. Факсимиле рукописей арии Шакловитого

*По условиям договора, заключенного с правообладателем, онлайн-публикация изображений запрещена. Полностью диссертация доступна в читальном зале библиотеки Московской консерватории (ул. Большая Никитская, д. 11).*











## II. Факсимиле тетради эскизов Заключительного хора







































### Ш. Факсимиле клавира Заключение хора









































# IV. Реконструкция партитуры арии Шакловитого

1. 2. *ppp*

3. 4. *ppp*

Досифей

Спит стре - лец - ко-е-не-до

*sord* *p* *poco cresc. dim.*

Violini I

*sord* *p* *poco cresc. dim.*

Violini II

*sord* *p* *poco cresc. dim.*

Viole

*sord* *p* *poco cresc. dim.*

Violoncelli

*sord* *sfz* *sord* *sempre dim* *sm.*

Contrabassi

**Lento lamentoso**  
ШАКЛОВИТЫЙ

Спит стре - лец - ко-е-не-до —

*sfz* *poco cresc.* *dim.* *p* *ppp*

Piano

3

Cl. basso

2 Fag.

1. 2.  
Cor.

3. 4.

Досифей

Спи, рус - ский люд: во - рог не дрем - лет Ах ты, в судь - бе - зло - счаст - на - я,

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.  
V-c. solo  
senza sord.

Tutti v-c.  
(con sord.)

C-b.

Шакловитый

Спи, рус - ский люд — во - рог не дрем - лет Ах ты, в судь - би - незло - счаст - на - я.

Piano

14

2 Fag.

1. 2.  
Cor.

3. 4.

Досифей

род на я Русь, — ктож, кто те бя, — печаль ну ю, от бе ды лихой спа сет? — Аль

C-b.

Шакловитый

род - на - я Русь, — ктож, кто те - бя, — печаль - ну ю, от бе - ды лихой спа - сет? — Аль

Piano

20

1. 2.  
Cor.

3. 4.

3 Tr-ni  
e  
Tuba

Досифей

Шакловитый

Piano

*mf* *dim.* *p*

*dim.* *сгесс.* *dim.* *сгесс.*

не - друг злой на - ло - жит ру - ку на судь - бу тво - ю? Аль нем - чин зло - рад - ный от судь - бы... тво -

не - друг злой на - ло - жит ру - ку на судь - бу тво - ю? Аль нем - чин зло - рад - ный от судь - бы... тво -

26

1. 2.  
Cor.

3. 4.

Досифей

Шакловитый

Piano

*dim.* *f*

*сгесс.* *p* *сгесс.*

ей по - жи - вы... ждет?

ей по - жи - вы ждет? Ах, род - на - я! а... ни, ни, ой, нет, тым, ли - хим, не по - клонь - ся,

31

Шакловитый

Piano

*mf* *сгесс.* *dim.*

*sf* *p* *сгесс.* *dim.*

во - рогам тво - им! Вспом - ни, по - мя - ни... ты де - тей тво - их, кте - бе... ведь

35

2 Cl. in B

Досифей

Сто - на - ла ты под я - ре - мом та - тар - ским,

V-le

V-c.

C-b.

Росо meno lento

Шакловитый

лас - ковык и бо - лезньк! Сто - на - ла ты под я - ре - мом та - тар - ским,

Рiано

35

40

2 Ob.

Досифей

шла, бре - ла за у - мом бо - яр - ским,

V-le

V-c.

C-b.

Шакловитый

шла, бре - ла за у - мом бо - яр - ским, ты данью та - та - рам вражду князей спо - ко - ила, ты

Рiано

40

Energico

*f* *p* *f*

*mf* *p* *pp* *mf*

45

2 Fag.

C-fag.

2 Cl. in B

Cl. basso

2 Fag.

1. 2.  
Cor.

3. 4.

Досифей

Шаковитый

Piано

Про - па - ла дань та - тар - ска - я, пре - ста - ла власть бо - ар - ска - я, -

росо а росо а tempo I

"местом" боар-ским бо - ар слу - жить по - ну - дила! Про - па - ла дань та - тар - ская, пре - ста - ла власть бо - ар - ская, -

*p*

2 Cl. in B

2 Fag.

1. 2. Cor.

3. 4.

Досифей

а ты, печальница, страж - дешь и тер - пишь! Гос - по - ди! ты евы - сог бес - пре - дель - ных наш греш - ный мир обь -

V-ni I

senza sord. *à 3*

V-ni II

senza sord. *à 3*

V-le

senza sord. *div. à 2*

V-c.

senza sord.

C-b.

Шакловитый

слезс. *ritard.* **Темпо I**

а ты, печальница, страж - дешь и тер - пишь! Гос - по - ди! ты евы - сог бес - пре - дель - ных наш греш - ный мир обь -

Piano

*ff* *pp*

Досифей

ем - ло - щий, Ты, ве - дый вся тай - ная сер - дец, бо - ля - щих, из - му - чен - ных,

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

Шакловитый

ем - ло - щий, Ты, ве - дый вся тай - ная сер - дец, бо - ля - щих, из - му - чен - ных,

Piano

61

Досифей

нис - по - шли ты ра - зу - ма свет бла - го - дат - ный на Русь! да - руй ей из - бран - ни

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

*p*

Шакловитый

нис - по - шли ты ра - зу - ма свет бла - го - дат - ный на Русь! да - руй ей из - бран - ни

Piano

*p*

66

Досифей

ка, той бы спас, воз - нес зло - счаст - ну - ю Русь, стра - да - - - ли - цу! Ей,

*ritard.*

*p*

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

*ritard.*

5 v.-c. soli

Шакловитый

ка, той бы спас, воз - нес зло - счаст - ну - ю Русь, стра - да - - - ли - цу! Ей,

*ritard.*

*dim.*

*p*

Piano

*p*

*pp*



# V. Реконструкция партитуры Заключительного хора

Largo J-69

3 Flauti  
(1 = Fl piccolo)

2 Oboe

3 Clarinetti in A

2 Fagotti

4 Corni in F

3 Trombe in B

Tromboni

Timpani

Gran Cassa

Tam-tam

Trumpet

Piano

Maracas

Князь Андрей  
Хованский

Донской

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violini I

Violini II

Viola

Cello

Contrabbassi

Orchestra

Гос - подь па - сет мя, Гос - подь па - сет мя, что же ян - шег

This page of a musical score covers measures 22 through 25. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and a vocal quartet. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet in A, Bassoon) and strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabasso) play a complex, rhythmic accompaniment. The vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) has a melodic line with lyrics in Italian. The conductor's score (Orch.) is at the bottom, showing the overall orchestration. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *crescendo*.

22  
Fl.  
Ob.  
Cl. in A  
Fg.  
23  
Cor.  
S.  
A.  
T.  
B.  
V. ra II  
V. le  
V. c.  
C. b.  
24  
Orch.  
25

*mf*  
*crescendo*  
*crescendo*  
*mf*  
*crescendo*  
*crescendo*



37 203.

Fl.

Ob.

Cl in A

Fg.

Cor.

Клепа Андрей  
Хованский

Досифей

S.

A.

T.

B.

V-ra I

V-ra II

V-le

V-c.

C-b.

Orch.

И Гос - поль мой па -

И Гос - поль мой па - сет их

что же ли - шит нас. И Гос - поль мой па -







This page of a musical score features the following parts and markings:

- Fl.** (Flute): Measures 100-104, marked *mf*.
- Cl. in A** (Clarinet in A): Measures 100-104, marked *mf*.
- T.T.** (Trumpet in C): Measures 100-104, marked *mf*.
- Arpa** (Harp): Measures 100-104, marked *mf*.
- Piano**: Measures 100-104, marked *mf*.
- S.** (Soprano): Measures 100-104, marked *mf*, with the instruction *à bouche fermée*.
- A.** (Alto): Measures 100-104, marked *mf*, with the instruction *à bouche fermée*. Includes dynamic markings *ppp*, *pp*, *div. a 4*, and *a 2*.
- T.** (Tenor): Measures 100-104, marked *mf*, with the instruction *à bouche fermée*.
- V.-ri I** (Violin I): Measures 100-104, marked *mf*.
- V.-ri II** (Violin II): Measures 100-104, marked *mf*.
- V.-le** (Viola): Measures 100-104, marked *mf*.
- V.-c.** (Violoncello): Measures 100-104, marked *mf*.
- C.-b.** (Contrabasso): Measures 100-104, marked *mf*.
- Orch.** (Orchestra): Measures 100-104, marked *mf*.

Measure numbers 100, 101, 102, 103, and 104 are indicated at the beginning of their respective staves. A dashed line at the bottom of the page is labeled 104.