

**Ярослав Тимофеев**

## ЭТЮД В БАСОВЫХ ПОЛУТОНАХ: ОБ ЭСКИЗАХ АРИИ ШАКЛОВИТОГО В ОРКЕСТРОВКЕ СТРАВИНСКОГО

«Я оркестровал знаменитую и банальную арию Шакловитого», — вспоминает Стравинский, повествуя биографу о своей работе над «Хованщиной» в редакции Дягилева [23, 62]. В скептически-небрежном тоне выдержаны все ретроспективные высказывания Игоря Федоровича об уникальной постановке «Русских сезонов» — и в тридцатые годы («Кроме упомянутой работы, я не принимал никакого участия в этой редакции, будучи всегда убежденным противником всякой аранжировки существующего произведения, сделанной не самим автором» [10, 90]), и в пятидесятые («Дягилев, к сожалению, заботился не столько о хорошей инструментовке оперы и избавлении ее от Римского-Корсакова, сколько о том, чтобы наша версия стала новым средством продвижения Шаляпина» [23, 61]).

Однако в 1949 году, составляя каталог своих рукописей, Стравинский 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>1</sup>*.

Анализ этих набросков, коему и посвящена данная статья, 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.

---

*Тимофеев Ярослав Ильич* — аспирант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, музыкальный обозреватель газеты «Известия»

Поздний скептицизм же, несомненно, был обусловлен печальной судьбой всего дягилевского проекта и арии Шакловитого в особенности. И главным виновником развала первоначальной стройной концепции Дягилева<sup>2</sup> Стравинский не без оснований считал гения оперного искусства Федора Шаляпина — исполнителя роли Досифея, которую Дягилев позиционировал как заглавную партию «Хованщины». Чтобы проследить влияние Шаляпина на ход работы Стравинского и дальнейшую судьбу его партитуры, совершим небольшой экскурс в историю парижской постановки.

Хорошо известно, что даже в работе над «реставрационными» проектами (будь то «Спящая красавица» или «Хованщина») Дягилев никогда не гнушался вольными вторжениями в оригинальный текст, если полагал их театрально или музыкально оправданными. При разработке концепции «Хованщины» одной из «лакомых» (и, скорее всего, самых ранних) идей Дягилева была трансплантация арии «Спит стрелецкое гнездо» из баритоновой партии «архиплута» Шакловитого в басовую партию Досифея (что означало дополнительный эффектный выход Шаляпина, с которым Дягилев уже в начале 1910 года заключил договор<sup>3</sup>). При этом новая оркестровка, заказанная Стравинскому, должна была освободить арию от «лихих» правок и сокращений Римского-Корсакова, сделав ее в музыкальном отношении более близкой оригиналу Мусоргского.

Как только в прессу попали первые сообщения о готовящейся премьере, Дягилев обрел неожиданного противника своего проекта в лице Шаляпина<sup>4</sup>. Петербургское «Вечернее время» в конце января 1913 года<sup>5</sup> сообщило, что «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>6</sup>. Отказ этот, точно так же как и вопрос о самой реставрации оперы Мусоргского, крайне волнует наш артистический мир» [16]<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> «Фрагмент Арии Шакловитого (“Хованщина” Мусоргского), которую я оркестровал для спектаклей С. Дягилева в “Елисейских полях” весной 1913 ИСтр[авинский]».

<sup>2</sup> Об этом см. в нашей статье [11].

<sup>3</sup> Документ не опубликован; хранится в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства. Персона Шаляпина вообще возбудила 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», впервые выступив в амплуа балетного солиста [17] (газетная вырезка, принадлежавшая Стравинскому, хранится в Фонде Пауля Захера в Базеле, шифр 093.1/1684–1685).

<sup>4</sup> Подробнее о масштабной газетной полемике вокруг «Хованщины» см. в нашей статье [11].

<sup>5</sup> Даты событий, происходивших за рубежом, приводятся по григорианскому календарю; происходивших в дореволюционной России — по юлианскому.

<sup>6</sup> Постановка Большого театра (12 декабря 1912 года), в которой Шаляпин предстал не только в образе Досифея, но и в качестве художественного руководителя.

<sup>7</sup> Во всех цитатах сохранены авторские орфография и пунктуация; стандарты дореволюционной орфографии не учитываются.

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

Опрошенные журналистом артистки Мариинского театра, участвовавшие в постановке «Хованщины», в один голос поддерживали 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» [16].

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 сызнова делать, а Ф. И., как известно, не любит показывать публике не отделанные, наспех приготовленные, роли» [16].

Неопределенность сохранялась довольно долго — до 22 (9) марта, когда от премьеры новой «Хованщины» коллектив «Русских сезонов» отделило чуть больше двух месяцев. К тому времени Стравинский и Равель уже встретились в Кларане (Равель прибыл к берегам Женевского озера 18 марта), готовые приступить к работе. Дабы не задерживать начало «реставрации», Дягилев вернулся к проблеме и созвал на петербургской квартире Шаляпина совет.

Как уведомляет петербургское «Обозрение театров» от 10 марта 1913 года [14], в итоге переговоров Шаляпин согласился на финальный хор Стравинского, а Дягилев дал обязательство оставить партию Досифея без каких-либо изменений и исполнять ее в оркестровой редакции Римского-Корсакова. Также Шаляпин смирился с включением в свою партию арии Шакловитого<sup>8</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 ошкани музыка того же Стравинского “Весна священная”, Федор Иванович наотрез отказался петь “Хованщину” Мусоргского — Стравинского» [15].

Общеизвестная дата премьеры «Хованщины» — 5 июня. Но Крафт указывает [25, I, 56], что спектакль был назначен на 31 мая, то есть всего двумя днями позже «Весны священной», — это объясняет смысл вышеприведенной заметки<sup>9</sup>. Если «Театр и искусство» и Крафт правы, то премьеры была отложена на пять дней — очевидно, именно из-за демарша Шаляпина. Остается только догадываться, какая выдержка потребовалась Дягилеву, чтобы пережить не только

статьи из «Биржевых ведомостей»: «Реставрация “Хованщины”» с подборкой мнений восьми петербургских музыкальных деятелей (№ 13359, 22 января 1913, шифр в Фонде Пауля Захера 119.1/834) и открытое письмо Дягилева главному редактору, в котором импресарио выступил в защиту Стравинского и себя самого [1] (шифр в Фонде Пауля Захера — 119.1/835).

<sup>8</sup> О последнем факте известно из воспоминаний хормейстера постановки Даниила Похитонова [5, 245]. Вопрос хронологической достоверности его воспоминаний рассмотрен нами в статье: [11, 183].

<sup>9</sup> Ее автор мог ошибиться на один день («Весна священная» была «ошкани» не накануне, а за два дня до представления «Хованщины»), но едва ли на неделю.

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>10</sup>. Но ни арию Шакловитого, ни Заключительный хор Стравинского он не пел.

Сам Стравинский в поздние годы как минимум дважды комментировал поведение Шаляпина — оба раза в весьма экспрессивных выражениях. «Этот идиот со всех точек зрения, кроме вокальных, да и с некоторых из вокальных тоже, не мог понять ценности такой инструментовки» [23, 61–62], — объяснял композитор в беседе с Крафтом. 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>11</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 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

<sup>10</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 изъяс вторую картину IV действия (отъезд Голицына).

<sup>11</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 отношение Стравинского к Шаляпину 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»)» [24, 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» [22]. Статья приведена в [20, 313–315], английский перевод — [21, 369–371].

прямо говорит Александра Гвоздецкая в вышеприведенной реплике)<sup>12</sup>. 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» [13, 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» [6]). Еще одна режиссерская вольность касалась сцены Эммы, Андрея и Марфы, которая была перенесена в будку подъячего.

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 и третья причина — провал «Весны священной», который, очевидно, заставил Шаляпина беспокоиться по поводу своего успеха в спектакле, связанном с именем «ошиканного» Стравинского.

В итоге Шаляпин не выучил даже то небольшое, на что согласился в марте, — ни арию «Спит стрелецкое гнездо», ни партию Досифея в Заключительном хоре Стравинского<sup>13</sup>. 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» [3, 157]<sup>14</sup>. Довести финальный хор до «рабочего состояния» удалось

<sup>12</sup> Проблемы такого рода не были новы для Дягилева. Михаил Кальвокоресси вспоминает разговор с импресарио, во время которого последний уверял, что исполнять «Бориса» в оригинальной версии невозможно, потому что певцы и хористы знают только адаптацию Римского-Корсакова. Кальвокоресси согласился [18, 178].

<sup>13</sup> Еще одной «жертвой» Шаляпина стала, как и в московской постановке, вторая картина IV акта (отъезд Голицына и казнь стрельцов). Рабочий клавир Дягилева (подробнее о нем — в примеч. 21 на с. 67) 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» [16]). Однако в итоге вся вторая картина «пошла под нож», и эта часть оперы приобрела очертания, в точности совпадающие с московской редакцией Шаляпина.

<sup>14</sup> Ситуацию делает особенно комичной тот факт, что вся партия Досифея в Заключительном хоре Стравинского исчерпывается простейшими 25 тактами, в которых звучит знаменитая раскольничья мелодия, использованная в заключительной сцене Римского-Корсакова и хорошо знакомая Шаляпину. Выпускник ДМШ со средними способностями сможет запомнить эти такты за несколько минут.

к четвертому спектаклю — 16 июня. На первых трех Дягилеву пришлось вернуться к финалу Римского-Корсакова, ради отказа от которого была проделана столь серьезная работа.

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» [4].

Ария Шакловитого в оркестровке Стравинского 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 рукопись не была утрачена. Однако о судьбе манускрипта (как и партитуры Заключительного хора) после 1913 года доподлинно ничего не известно. До 2012 года исследователи возлагали надежды на архив Сержа Лифаря, наследника Сергея Дягилева, недоступный из-за сложного характера музы и душеприказчицы Лифаря, шведской графини Лиллан Алефельд-Лаурвиг. Но графиня умерла 27 августа 2008 года, и 13 марта 2012 года на аукционе в Женевском *Hôtel des Ventes* было распродано все оставшееся в архиве. Рукописей «Хованщины» среди лотов не оказалось.

Все, что сохранилось от этой работы Стравинского, — шесть страниц эскизов, хранящихся в Фонде Пауля Захера в Базеле. До сих пор не существует ни одного музыковедческого анализа этих рукописей. С. И. Савенко посвящает им один абзац [8, 234], В. П. Варуц — два предложения [9, II, 27], Э. У. Уайт — три строки [30, 600], Р. Крафт [26, 607] и Р. Тарускин [29, 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.

Мы говорим «рукописи» — во множественном числе — не случайно. Их две, и в каталоге Фонда Пауля Захера первая названа «черновиком», вторая — «чистовиком» [27, 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>15</sup>.

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

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

<sup>15</sup> Характерным примером может служить рукопись-партичелло Заключительного хора к «Хованщине», проанализированная нами в статье [12].

со сдвигом вправо. Этот подробный заголовок на французском языке (см. с. 60), 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 ton / 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 немислимо 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>16</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 Шаковитого: 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 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: (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 красно-бордовым карандашом, который со временем немного смазлся: *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<sup>17</sup>. 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.

<sup>16</sup> Размер конверта в дюймах.

<sup>17</sup> Как пишет Крафт [25, III, 514], уезжая из Франции 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. Часть архива, хранившуюся в подвале, Стравинскому и привезли в Америку в 1949 году.

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>18</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.

Первая рукопись выполнена на половине двойного листа 22-строчной нотной бумаги (34,1 x 25,6 см)<sup>19</sup> — вторая половина листа была оторвана. Бумага бежевая, с небольшим глянцем. 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 станов — они прочерчены стравигором<sup>20</sup>, кое-где довольно неровно. На первой странице 15 строк, на второй и третьей — по 14, на последней — 12. Стравинский работал стравигором с таким нажимом, что на обратных сторонах листов остались рельефные следы.

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: *Ария Шакловитаго, / которую поетъ въ Парижской редакци С. П. / Дягилева Досифей. Инструментовано / мною по оригиналу Мусоргского на  $\frac{1}{2}$  тона ниже / Игорь Стравинский.*

Транспонировать арию на полтона предписал Стравинскому Дягилев. Этот факт известен благодаря дягилевскому рабочему клавиру «Хованщины» в издании Бесселя (Петербург, 1883), хранящемуся ныне в Британской библиотеке, — именно в нем импресарио расписал и разметил все детали своей редакции<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Об этом см.: [25, III, 513].

<sup>19</sup> Как и многие рукописи Стравинского 1912–1913 годов (например, двух- и четырехручная фортепианные транскрипции «Весны священной» и партитуры Заключительного хора к «Хованщине»), этот черновик выполнен на бумаге братьев Фётиш (*Lausanne – Foetisch Frères S. A. – Vevey. A 22*).

<sup>20</sup> Изобретенный и запатентованный Стравинским инструмент для разлиновки бумаги.

<sup>21</sup> В Британскую библиотеку клавиру попал лишь в 2007 году в качестве дара Оливера Нейбора (Oliver Neighbour), библиотекаря и архивариуса. Во время личной встречи с автором данной статьи 6 марта 2013 года Нейбор сообщил, что приобрел клавиру вместе с тетрадью эскизов Заключительного хора Стравинского к «Хованщине» в 1957 году в магазине антиквариата «Кеннет Маммери» (*Kenneth Mummery*). 11-й выпуск музыкального каталога «Кеннет Маммери» подтверждает, что клавиру и тетрадь выставлялись на продажу — сдвоенный лот (№34) стоил 75 фунтов стерлингов [19, 4].

Известно, что тетрадь эскизов 6 июля 1913 года была подарена Стравинским Михаилу Кальвокоресси (1877–1944), музыкальному критику и увлеченному пропагандисту Мусоргско-



Внизу страницы, предшествующей арии Шакловитого, в этом клавире стоит пометка Дягилева: *Дальше ария Досифея / по Мусоргскому, на 1/2 тона / ниже орк. Стравинского*<sup>22</sup>.

ти утшая ее.) (Оба уходят.)  
убила и вся пройденная преи-деть

ppp

*Дальше ария Досифея  
по Мусоргскому, на 1/2 тона  
ниже орк. Стравинского*

Ил. 1

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 *f<sup>l</sup>-ges<sup>l</sup>* обозначали верхние рубежи шаляпинского диапазона<sup>23</sup>.

На этом историю можно было бы закончить, однако заголовок второй рукописи Стравинского гласит: *Ария Шакловитого (В редакции С. П. Дягилева / ария Досифея) инструментовано по / рукописи М. П. Мусоргского на 1/2 / тона выше [sic] И. Ф. Стравинским*.

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.

го. Не исключено, что и клавир «Хованщины» достался Кальвокоресси в подарок от Игоря Федоровича.

<sup>22</sup> Фото сделано куратором музыкальной коллекции Британской библиотеки Николасом Беллом по просьбе автора данной статьи. Публикуется впервые.

<sup>23</sup> Еще одной причиной для выбора именно ре минора в качестве новой тональности могла стать культурная память Дягилева: многократно петая Шаляпиным ария Сусанина из «Жизни за царя», написанная в ре миноре, схожа с арией Шакловитого не только эмоциональным настроением, но и музыкальным тематизмом: первая фраза у Мусоргского почти точно воспроизводит вторую фразу Глинки (пример из арии Шакловитого приводится в «тональности Дягилева»):

Ах, ты, судьба - бв - не зо-сает [нам]

Взгляд - ну - в дн-но... тво - с.

Сходство двух арий подметил в своей статье о «Хованщине» еще Вячеслав Каратыгин [2, 211].

Исследователи, писавшие о тональности арии, оказывались в тупике. Варунц [9, 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 [29, 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 упоминает. Крафт и Вера Стравинская [26, 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 самолюбия: 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 «взбалмошностью» Шаляпина).

Эта гипотеза позволяет осуществить хотя бы предположительную датировку рукописей, в которых сам Стравинский не оставил никаких хронологических пометок.

Первый набросок, скорее всего, появился на свет между 18 и 23 марта<sup>24</sup>. Второй был выполнен 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.

29 марта Стравинский дописал последний фрагмент в партитуру «Весны священной» — 11 тактов (цифры 86–87)<sup>25</sup>. Уже 6 апреля он поставил точку в клавире-партителло Заключительного хора<sup>26</sup> (работа над которым должна была занять едва ли не все время с 29 марта).

6 апреля он, скорее всего, отложил материалы «Хованщины» и переключился на внушительный манускрипт четырехручной транскрипции «Весны священной» (завершен 15 апреля)<sup>27</sup>: ему нужно было срочно отправить ноты в Русское музыкальное издательство, которое таки успело невероятным образом выпустить их в свет до премьеры. Первая часть балета и две страницы из второй части в этой рукописи принадлежат руке копииста, однако весь остальной объем второй части писал лично Стравинский. Работа над одним из главных своих опусов наверняка сохраняла в его сознании приоритет перед необходимостью закончить редакцию «Хованщины».

Уже 21 апреля в 12.55 Дягилев отправил Стравинскому телеграмму:

*Если можешь придатся [придаться] рассрочке платежа и условию права петербурге откажись общей фразой что условия не подходят<sup>28</sup> шакловитый и хор высланы<sup>29</sup>.*

<sup>24</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 и факт «разделения труда» между ним и Равелем по обоюдному согласию заставляет усомниться в таком предположении.

<sup>25</sup> Об этом см.: [25, I, 96].

<sup>26</sup> См. рукопись Заключительного хора в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства, шифр ГИК 17813/2.

<sup>27</sup> Рукопись была обнаружена в архиве нынешнего наследника Игоря Федоровича, Джона Стравинского, Феликсом Майером в ноябре 2009 года. Ее факсимильное издание к 100-летию премьеры «Весны священной» готовит Фонд Пауля Захера.

<sup>28</sup> В первой части телеграммы Дягилев призывает Стравинского прекратить переговоры с московским Свободным театром касательно постановки оперы «Соловей».

<sup>29</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 [25, 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* [26, 98] Крафт перевел текст совсем иначе: «Тебе заплатят рассрочкой из С. Петербурга за арию Шакловитого и хор». У Варунца — вариант, близкий первому (8, 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* [25]). 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, хормейстеру Даниилу Похитонову,

Итак, на «Хованщину» у Стравинского оставались лишь считанные дни. Очевидно, в первую очередь он занимался финалом, поскольку еще 4 апреля в 16.40 Дягилев телеграммой попросил его приехать в Монте-Карло с Заключительным хором во вторник, 8 апреля<sup>30</sup>. К арии же он мог вернуться, вероятно, только между 15 и 20 апреля, уже закончив четырехручное переложение «Весны».

Помимо прочего, эта гипотеза основывается на анализе бумаги, на которой работал в те месяцы Стравинский.

Как уже говорилось, многие рукописи этого периода выполнены на бумаге братьев Фётиш. Однако к марту-апрелю она стала заканчиваться. Вероятно, последние запасы пошли на четырехручную транскрипцию «Весны» 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» [23, 62] Стравинский вспоминает, как в то время они с Равелем поехали в город Варезе около озера Лаго Маджоре с целью заготовить варезской бумагой<sup>31</sup>. Скорее всего, путешествие состоялось сразу после завершения четырехручной «Весны», то есть после 15 апреля; заняло оно не меньше двух дней<sup>32</sup>. То, что вторую рукопись арии Шакловитого Стравинский начал писать на вырезанной им самим, неразлинованной бумаге (используя стравигор), свидетельствует: вся нотная бумага к тому моменту вышла (обычно в те годы композитор использовал стравигор лишь в черновиках<sup>33</sup>). Таким образом, можно с известной мерой условности датировать второй манускрипт арии серединой апреля, а ее окончательный (ныне утерянный) чистовик, который, очевидно, был выполнен уже на варезской бумаге, — временем между 17 и 20 апреля.

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.

---

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

<sup>30</sup> Фонд Пауля Захера, шифр 93.1/1666. У Крафта [25, II, 7], а также в нашей статье [11, 186] фраза Дягилева неверно трактована как «законченный хор». У Варунца [9, II, 54] дан правильный перевод — «Заключительный хор».

Считается (см.: [30, 198; 8, II, 54]), что просьба Дягилева о приезде Стравинского осталась неудовлетворенной, поскольку хор еще не был закончен. Такое мнение основывается преимущественно на неверном переводе телеграмм Дягилева (см., например, предыдущее примечание). Однако дата завершения клавира-партителло (6 апреля), ставшая известной после обнаружения рукописи, свидетельствует об обратном: вероятно, именно среагировав на телеграмму Дягилева, Стравинский срочно принялся за завершение хора. Ничто не мешало ему приехать в Монте-Карло 8 апреля с готовым манускриптом, хотя никаких документальных подтверждений этой поездки пока нет.

<sup>31</sup> Факт совершения вояжа подтверждается и письмом Равеля Стравинскому от 28 апреля 1913 года [31, 594; 24, III, 16].

<sup>32</sup> «Город был переполнен, найти две комнаты в отеле и даже две кровати было невозможно, так что мы спали вместе на одной» [23, 62].

<sup>33</sup> На чистой бумаге с использованием стравигора выполнена и тетрадь эскизов Заключительного хора, что тоже может свидетельствовать о недостатке разлинованной бумаги.

Манускрипт содержит в общей сложности пять фрагментов арии: начало (1¾ такта); «Пропала дань татарская» (т. 47–52<sup>34</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. с. 67 манускрипта); почти каллиграфическая, проведенная по линейке начальная акколада, снабженная всеми ключами, ключевыми знаками и тактовым размером (см. ил. 2); тщательно размеченные и проведенные карандашом по линейке тактовые черты первой нотной системы.

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

Наименования партий перед первой акколадой выписаны подробно: *Corni in F* (в следующих фрагментах будут *Cor.*); Досифей (в начале первого черного фрагмента — *Досиф.*; далее — *Дос.*); *V-ni* (далее — *V*), *V-le*, *V-C* и *C-B* (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>35</sup> и *V-C* соответственно<sup>36</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>34</sup> Номера тактов везде приводятся по автографу Мусоргского (Российская национальная библиотека, ф. 502, оп. 1, ед. хр. 49); их число и порядок сохранены в клавире Ламма (*Мусоргский М. П. Хованщина. Клавираусцуг для пения с фортепиано / Полное собрание сочинений: в 8 т. 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.*).

<sup>35</sup> Это исправление осуществлялось в два этапа: вначале Игорь Федорович добавил небольшую *l*, затем, увидев, что буква читается неясно, сделал ее больше.

<sup>36</sup> Все факсимиле, приводимые в этой статье, публикуются впервые. 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.

*Allegro Moderato*

*Alia Markobassos,*  
 которую можно бы перевести так: С. П.  
 Давидовича Давидовича, который сам по себе  
 много не опирается на себя, а на  
 и мера духа, духа Давидовича.

Flute  
 Clarinet  
 Bassoon  
 Trumpet  
 Trombone  
 Cymbals

Странная история А ты не знаешь, что такое и не знаешь!

*Igor Stravinsky*

Ил. 2

чистовика — только стер две лишние черты, расширив пространство каждого такта вдвое (см. ил. 2). Во второй системе такты проведены чернилами.

В первой акколада фэготы и контрафэгот, против правил, не объединены общей «скобой»; ключ указан только у одного из трех представителей семейства фэготов; Досифей также лишен ключа; а четвертой валторне Стравинский поначалу ошибочно предписал скрипичный ключ и затем поставил верный басовый (см. ил. 2).

Во второй нотной системе выписаны все ключи, но не все ключевые знаки: у фэготов и струнных последние обозначены лишь одним штрихом, в манере скорописи. Чертя акколаду, Стравинский запутался: у фэготов 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* (ил. 2).

В том же такте партия контрафэгота, дублирующая партию второго фэгота, 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.



Ил. 3

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.

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<sup>37</sup>:

The image shows a handwritten musical score for a string quartet. The staves are labeled on the left: Cl. basso (Clarinet Bass), Fagotti (Bassoons), 1. 2. (Violins I and II), Corini (Cor Anglais), Stradivari (Violoncello), V. I. (Violin I), V. II. (Violin II), V. C. (Viola), and C. B. (Cello/Double Bass). The score is written in a mix of black ink and pencil. There are several handwritten annotations and a marginal note in Russian: "примечание" (note) and "Ах, ты вилка-то злокопная ро-та и дура-". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *p*.

Ил. 4

<sup>37</sup> Арифметические подсчеты 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.



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 штрихами по сторонам (любимый Стравинский 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.

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.

Ил. 5

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>38</sup> (т. 22–23, см. ил. 11). Открывающую тактовую черту по случайности протянул аж через две нотных системы; затем стер

<sup>38</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.

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 — 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-ni 2<sup>o</sup>* на месте первых скрипок, *V-la* на месте вторых и *V-C.* на месте альтов, заодно подчистив лишнюю акколаду, соединявшую первые и вторые скрипки.

Оле. 1<sup>o</sup>

Скрипки

на-на ты лодь л-решонь на тарскимъ

V-ni 2.º

V-la

V-C.

C-б.

Cl. 1<sup>mo</sup>  
in Sib

Cl. Bass

Fag. 2<sup>o</sup>

1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup>

Скрипки

4<sup>o</sup>

Скрипки

Про па

Ил. 6

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 «держать 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>39</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 Sib*, *Fagotti*, *Corni F*; в дальнейшем — как *Cl. in Sib*, *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 нот виолончелей и контрабасов.

На 46 тактов нотного текста в обеих рукописях приходится более 40 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

<sup>39</sup> У Мусоргского темповый рельеф арии отнюдь не равнинный: начало среднего раздела должно звучать *Poco meno lento*, при подходе к репризе стоит *Poco a poco a tempo lmo*, 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.*, *poco 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.

ключе. Такого рода описки возможны только при транспозиции, при постоянном «модулировании» слуха из одной тональности в другую.



Ил. 7

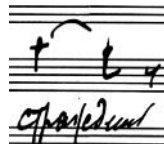
Похожая ошибка — в самом начале второй страницы (т. 53): аккорд  $eis^1-gis^1-gis^2$  сначала записан энгармонически как  $f^1-as^1-as^2$ , затем этот вариант зачеркнут (см. ил. 3).

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.



Ил. 8

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>40</sup>. В первой рукописи в партии Досифея на слогe [стра-] ждешь (т. 51) Стравинский сначала поставил штиль, ведущий к фа-диезу малой октавы — память подсказала ему квинтовый нисходящий мотив, аналогичный следующему такту<sup>41</sup>. У Мусоргского же здесь си, и Стравинский, «опомнившись» или сверившись с оригиналом, исправился.



Ил. 9

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

Наиболее ярко «процессуальность» запечатлена в набросках на второй странице первой рукописи (см. ил. 3). Интересно, что здесь Стравинский следует клавиру Мусоргского с предельной точностью, хотя ясно, что тремолирующая

<sup>40</sup> Об иных подобных случаях см. с. 86–87 — список разночтений текстов Мусоргского и Стравинского.

<sup>41</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 (ил. 9).

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.



Ил. 10

Уникален пример из 15-го такта (вторая страница второй рукописи, ил. 4): в партии фаготов Стравинский серьезно отклоняется от текста оригинала и сочиняет самостоятельный подголосок (*c-cēs-f*). Судя по соскобленным штилям, направленным вверх, и лиге, сначала этот мотив предназначался первому фаготу. Затем Стравинский решил порекомендовать 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 *cēs-es*).

Тембровые поиски запечатлелись в группе исправлений в т. 19: первый фагот забрал у второго *ges*, а четвертая валторна перехватила *cēs* 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 пройти по нотному стану стравигоном (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.

The image shows a page of a musical score. At the top, there are two staves for Trombones 1st and 2nd, and Trombones 3rd and Tuba. Below these are two staves for Cori (Horns). At the bottom is a staff for Trombones. The music is written in a key with two flats and a 2/4 time signature. The lyrics at the bottom are: 'не друг злой на ло окити ру ку на суде-ру тво-ю? для нас'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'dim'.

Ил. 11

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>42</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>43</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.

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.

Инструментовка арии лаконична и красочна одновременно. В ней нет излишней, пышной детализированности, но и предсказуемость некоторых фрагментов

<sup>42</sup> Семантика тромбонов как воплощения рока не нуждается в пояснениях.

<sup>43</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.

партитуры не переходит грань банальности. 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. ил. 6).

На последнем аккорде вступления (т. 11), как и в рассмотренном выше фрагменте с валторнами и тяжелой 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.

В 20-м такте, когда в фортепианной фактуре Мусоргского лишь немного усиливается элемент хоральности, Стравинский мгновенно реагирует на это, поручая материал четырем валторнам (ил. 11). 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>44</sup>.

<sup>44</sup> Тромбоны и туба были бы идеальны — и по тесситуре, и по тембру — для инструментовки сурового трехтактового хора в самом конце арии, который в рассматриваемых рукописях не

Весьма любопытно инструментированы полифонические имитации в тактах 36–41. Стравинский начинает с кларнета в предельно низком регистре<sup>45</sup> (*до es*), продолжает альтами, а в третьем, финальном проведении осуществляет «суммирование» оркестровых групп: ламенто гобоя утешают вторые скрипки (ил. 7)<sup>46</sup>.

Такты 47–49 запечатлены в обеих рукописях (ил. 2 и 6), причем оркестровые решения в них различны: в первом варианте октавные унисоны отданы двум фаготам и контрафаготу, во втором — кларнету, бас-кларнету и фаготу. 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.* (ил. 2).

На последнем аккорде раздела (т. 52, ил. 2) 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 Мусоргского на слове «терпишь» *sforzando*, при этом предлагая более сложный и тщательно продуманный комплекс динамических оттенков.

У струнных за полтакта до момента передачи стоит вилка *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<sup>47</sup>.

---

запечатлен. Вполне вероятно, что именно эти инструменты припас для финала Стравинский, тем более что их второе появление сделало бы наличие квартета низкой меди в арсенале арии Шакловитого более оправданным.

<sup>45</sup> Если бы рукопись была закончена в первоначальной тональности до-диез минор, Стравинскому уже пришлось бы использовать кларнет *in A*.

<sup>46</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>47</sup> Тембровую модуляцию можно назвать лейтприемом этой инструментовки: 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 последнюю ноту валторне.



Реприза арии, увы, не была выписана Стравинским в сохранившихся черновиках. Мы лишь знаем — благодаря наброскам на обороте первой рукописи, — 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. Вероятно, Стравинский намеревался в какие-то моменты «подкрасить» струнный тембр духовыми соло, но об этом можно лишь гадать, как и об оркестровке финальных пяти тактов<sup>48</sup>.

Однако даже без недостающих элементов можно увидеть, что он 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, ил. 2). Еще в полутора тактах (8–9, ил. 5) *senza sordino* играет виолончель соло. Причем ее хроматическая мелодия — *fi-fesl-esl* — 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, молодцы» — такие слова следуют за ним в авторском клавире). Есть еще несколько всплесков *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*).

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

В первой рукописи в начале партии Досифея (т. 48, ил. 2) зачеркнут бекар, стоявший на относительно сильную долю. Очевидно, что Стравинский собирался написать ту ноту, которая на самом деле должна звучать (и звучит — в последней

<sup>48</sup> В плане инструментовки эти такты содержат лишь две загадки, требующие решения, поскольку состоят из 2½-тактового хорала и финального аккорда (в остальные моменты оркестр молчит). О хорале, идеально подходящем тембру низкой меди, уже было сказано (см. примеч. 44 на с. 82). А последний аккорд, явно «туттийного» 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).

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.



Ил. 12

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.

Самый крупный из компромиссов касается формы целого: вслед за Римским-Корсаковым, Стравинский копирует два фрагмента арии — местную репризу в экспозиции (т. 28–35) и пять тактов из среднего раздела (т. 42–46)<sup>49</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 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>50</sup>.

<sup>49</sup> Потому мы и говорили, что фрагментарность второй рукописи — лишь кажущаяся. Те лакуны, которые можно было принять за отсутствующие эпизоды арии, на самом деле являются сознательными купюрами Римского — Стравинского.

<sup>50</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

Еще более удивительно, что, помимо купюр, как минимум 11 фрагментов арии ориентированы на редакцию Римского-Корсакова<sup>51</sup>. 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 (ил. 5). Пульсация восьмьюми вместо одной целой (у Римского-Корсакова тоже репетиция восьмьюми, но унисонная, а не аккордовая). 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 (ил. 5). 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 (ил. 4). 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 (ил. 4). Первый аккорд по Мусоргскому, второй — по Римскому (с единственным отличием: нота *d* сокращена с четверти до восьмой);

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.

<sup>51</sup> Именно из-за этих фрагментов Ричард Тарускин [29, 1069] выдвинул гипотезу о существовании второго оригинала арии. Он не мог даже допустить мысль о том, что это — измены Стравинского подлинному Мусоргскому в пользу Римского-Корсакова, и потому трактовал их как след ныне утраченной рукописи Мусоргского, на которую Стравинский (как в свое время и Римский) якобы опирался.

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.

- 6) т. 15, оркестр (ил. 4). 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>52</sup>, вокальная партия — по Римскому-Корсакову (единственное отличие — нота *es* на одну восьмую короче, чем у Римского);
- 9) т. 21, оркестр (ил. 11). На четвертую долю доминантовый квартсекстаккорд вместо удвоенной доминантовой сексты у Мусоргского (у Римского-Корсакова тоже квартсекстаккорд, но без удвоения основного тона);
- 10) т. 21, вокальная партия (ил. 11). Распев слога «-жит» — по Римскому-Корсакову;
- 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 (ил. 6). По Римскому-Корсакову. Кардинально отличается от Мусоргского гармонией, ритмом, рисунком;
- 16) т. 39, виолончели (ил. 6). Нота *B* на четвертую долю добавлена Стравинским;
- 17) т. 40, оркестр (ил. 6). Полностью по Римскому-Корсакову. Отличается от текста Мусоргского деталями гармонии (доминантсептаккорд вместо доминантового секстаккорда), 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 (ил. 2). Ровные восьмые — только у Стравинского (у Мусоргского и Римского-Корсакова пунктирный ритм);
- 20) т. 50 (ил. 2). Полностью по Римскому-Корсакову — иные гармонии, фактура, иная последняя нота в партии Досифея<sup>53</sup>.

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

<sup>52</sup> Здесь и далее под оркестром понимается совокупность инструментальных партий, а не оркестровка.

<sup>53</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.

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<sup>54</sup>, 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 сохранившейся 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.

Поразительно, насколько прав в свете представленных нами фактов оказывается Андрей Римский-Корсаков, истово доказывавший, что дягилевский проект — не реставрация подлинной «Хованщины», а лишь деформация партитуры его отца. Ровно настолько же в проигрышной позиции (с точки зрения достоверности аргументации) оказываются Равель<sup>55</sup>, и Дягилев<sup>56</sup>, и сам Стравинский<sup>57</sup>.

<sup>54</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».

<sup>55</sup> «Мы также обязаны месяе Стравинскому появлением оркестровки арии Шакловитого, возвращенной к ее первоначальному виду» [7, 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”» [7, 342].

<sup>56</sup> «Работу Римского-Корсакова, Стравинский не переделывать, ни переоркестровать не собирается» [1].

<sup>57</sup> «Наша работа, по замыслу Дягилева, должна была составить одно целое с остальной партитурой» [28, 100]. В русском издании «Хроники моей жизни» здесь ошибка, делающая перевод абсурдным: «одно целое с авторской партитурой» [10, 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

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 заявлениях о редакции 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-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>58</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. Так же, как в случае с Дягилевым<sup>59</sup>, по отношению к Стравинскому здесь нужно говорить об «очаровании произвола», который едва ли возможно аргументировать — можно лишь оценить или не оценить.

Такой «вольный» подход будет крайне характерен для Стравинского и позднее — 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.

Смирившись с купюрами по Римскому-Корсакову и учтя все, даже самые крошечные фрагменты эскизов, мы можем констатировать: два анализируемых манускрипта 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). Наконец, на обороте первой рукописи даны эскизы репризы. Полностью отсутствуют лишь кодовые такты.

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 или менее аутентичные. В их контекст и нужно было встроить вновь оркеструемые эпизоды.

<sup>58</sup> См. цитату на с. 60.

<sup>59</sup> См. нашу статью [11, 192].

Таким образом, во-первых, оркестровку Стравинского можно рассматривать не как разрозненные наброски<sup>60</sup>, а как опус, и делать соответствующие научные выводы. Во-вторых, представляется возможным реконструировать окончательную партитуру. При этом мы неизбежно повторим путь Игоря Федоровича, пойдя на некоторые компромиссы по отношению к «подлинному Стравинскому» (и может даже — опять в пользу Римского-Корсакова). 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.

#### Использованная литература

1. Дягилев С. [Открытое письмо редактору газеты «Биржевые ведомости»] // Биржевые ведомости. 4 февраля 1913. С. 3.
2. Каратыгин В. Г. «Хованщина» и ее авторы // Музыкальный современник. №5–6. 1917. Январь-февраль. С. 192–218.
3. Купер Э. Статьи. Воспоминания. Материалы. Сост. А. М. Кузнецов. М.: Советский композитор, 1988. 272 с.
4. Луначарский А. В. Русские спектакли в Париже // Театр и искусство. 1913. №23. С. 486.
5. Похитонов Д. Из прошлого русской оперы. Л.: ВТО, 1949. 262 с.
6. Прокофьев Г. Московская опера. «Хованщина» (Большой театр) и «Купец Калашников» (опера Зимина) // Русская музыкальная газета. №3. 20 января 1913. С. 91–94.
7. Равель М. О «парижской» редакции «Хованщины» // Музыка. №129. 14 мая 1913. С. 338–342.
8. Савенко С. И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
9. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. В 3-х т. / сост., текстологическая ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1998–2003. 552, 800, 944 с.
10. Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. М.: РОССПЭН, 2004. 368 с.
11. Тимофеев Я. И. Между реставрацией и вандализмом: «Хованщина» в редакции Дягилева // Научный вестник Московской консерватории. 2010. №2. С. 177–193.
12. Тимофеев Я. И. О рукописи Заключительного хора Стравинского к «Хованщине» Мусоргского // Научный вестник Московской консерватории. 2012. №1. С. 54–91.
13. Федор Иванович Шалапин. В 3-х т. Т. I. Литературное наследство. Письма. Т. II. Воспоминания о Ф. И. Шалапине. Т. III. Статьи и высказывания. Приложения. М.: Искусство, 1976–1979. 760, 600, 392 с.
14. [Без автора. Без названия] // Обзорение театров. №2021. 10 марта 1913. С. 13.
15. [Без автора. Без названия] // Театр и искусство. №22. 1913. С. 465.
16. [Без автора] Конфликт Шалапин — Дягилев // Вечернее время. №1974. 20 января 1913. С. 18.
17. [Без автора] С. П. Дягилев сообщает свою программу // Петербургская газета. 28 ноября 1913 г.
18. Calvocoressi M. D. Musicians Gallery. L.: Faber & Faber, 1933. 320 p.
19. A Catalogue of Music. N. S. 11. Bournemouth: Kenneth Mummary, 1957. 32 p.
20. Orenstein A. (ed.) Maurice Ravel. Lettres, Ecrits, Entretiens. P.: Flammarion, 1989. 626 p.
21. Orenstein A. (ed.) A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews. N. Y.: Columbia UP, 1990. 653 p.
22. Ravel M. Boris Godounov // Comoedia illustré. 5 June 1913.

<sup>60</sup> Очевидно, именно такой взгляд был причиной отсутствия серьезного интереса к арии со стороны исследователей.

23. *Stravinsky I., Craft R.* Conversations with Igor Stravinsky. L.: Faber & Faber, 1958. 140 p.
24. *Stravinsky I., Craft R.* Expositions and Developments. L.: Faber & Faber, 1962. 168 p.
25. *Stravinsky I., Craft R.* Stravinsky. Selected Correspondence. In 3 vols. L.: Faber & Faber, 1982–1985. 471, 544, 543 p.
26. *Stravinsky V., Craft R.* Stravinsky in Pictures and Documents. N. Y.: Simon & Schuster, 1979. 688 p.
27. Igor Stravinsky. Musikmanuskripte. Inventare der Paul Sacher Stiftung-5. Bearbeitet von H. J. Jans und L. Handschin. Winterthur: Amadeus, 1989. 62 S.
28. *Stravinsky I.* Chroniques de ma vie. I tome. Paris: Denoël et Steele, 1935. 187 p.
29. *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra. In 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1996. 1757 p.
30. *Walsh S.* Stravinsky: A Creative Spring : Russia and France, 1882–1934. Berkeley and L. A.: University of California Press, 2002. 715 p.
31. *White E. W.* Stravinsky: The Composer and His Works. 2<sup>nd</sup> ed. L.; Boston: Faber & Faber, 1985. 656 p.