

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

На правах рукописи



ВИНОГРАДОВА АННА СЕРГЕЕВНА

**Ф. И. СТРАВИНСКИЙ И РУССКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР
ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА:
РЕПЕРТУАР, ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО**

Специальность 17.00.02 — музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
доктор искусствоведения, профессор
Сусидко И. П.

Москва — 2019

Работа выполнена на Секторе истории музыки Отдела исполнительских искусств Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации

Научный руководитель:

СУСИДКО Ирина Петровна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры аналитического музыкознания ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных», ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания Министерства культуры Российской Федерации

Официальные оппоненты:

ОГАРКОВА Наталия Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор, старший научный сотрудник ФГБНИУ «Российский институт истории искусств»

ЗАДНЕПРОВСКАЯ Галина Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова»

Ведущая организация

ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки».

Защита состоится 27 сентября в 15.00 на заседании диссертационного совета Д 210.004.03 по специальности 17.00.02 — музыкальное искусство при Государственном институте искусствознания Министерства культуры Российской Федерации по адресу: 125009, г. Москва, Козицкий пер., 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания и на сайте института <http://sias.ru/upload/ds-vinogradova/Диссертация%20сжат.pdf>.

Автореферат разослан «__»_____2019 года

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор искусствоведения



Собакина Ольга Валерьевна

Общая характеристика работы

Анализ творческой деятельности российского певца Ф. И. Стравинского на основании комплекса материалов об его партиях в репертуаре Санкт-Петербургской Русской оперы, главной оперной труппы российских Императорских театров, представляет собой интересную исследовательскую задачу. Труды, посвященные исполнительской интерпретации в исторической перспективе, все чаще привлекают внимание исследователей. В художественной практике оперного театра баланс исполнитель/постановщик был подвижен и изучался в зависимости от предпочтений того или иного времени. Сегодня в качестве дополнения или противовеса длительному доминированию темы режиссерских интерпретаций наблюдается особенный интерес к проблеме исполнительского творчества артистов, в том числе оперных певцов.

С одной стороны, интерпретация постановщиков продолжает занимать все новые высоты в музыкально-театральном искусстве, часто становится самодостаточной и даже довлеющей над композиторским творчеством (в условиях меньшей потребности современного репертуара в премьерных авторских текстах; их создается в разы меньше, чем, скажем в XIX веке). С другой стороны, сегодня заново оценивается то обстоятельство, что воля режиссера доминирует над певцом в деле создания вокального и сценического образа немногим более столетия. До этого певцы при возможности ориентировались на указания автора музыки, в том числе по трактовке партии или мизансцены. Более того, сама специфика режиссерского дела в музыкальном театре формировалась на основе опыта певцов и часто ими же самими.

Искусство исполнительской интерпретации в современном музыкальном театре требует новых данных об его предыстории; в этом заключается **актуальность** нашего исследования, рассматривающего певческую и актерскую индивидуальность Федора Игнатьевича Стравинского (1843–1902). Он одним из первых в истории труппы Русской оперы ставил и решал задачи создания вокального и сценического образа своего персонажа.

По свидетельству его первого и лучшего биографа, Э. А. Старка, «прекрасные певцы были до Стравинского, существовали бок-о-бок с ним, появлялись после него, чаровали и покоряли слушателей, но спев все свои песни,

тихо уходили в тень забвения, не оставив после себя никакого художественного наследия, поскольку последнее вообще доступно артисту»¹.

И далее он же утверждал: «Память его драгоценна именно тем, что не ограничиваясь только своим вокальным мастерством, он первый <...> в своем искусстве достиг слияния драмы с музыкой, одного из идеалов, о котором мечтал Рихард Вагнер»². Стремление собрать и проанализировать в максимально полном объеме документы, позволяющие аргументировать оценку, данную Старком, и побудили написать данную диссертацию.

Оперно-исполнительское творчество Ф. И. Стравинского рассматривается в диссертации в ракурсе ключевого для артиста и всего театрального организма понятия репертуара. Именно репертуар становится главным звеном, соединяющим искусство исполнителя, композитора — с одной стороны, и устройство театрального дела, особенности музыкальной культуры того или иного исторического периода — с другой. Не случайно все исследования, связанные с оперой, начинаются с прояснения, систематизации исполнявшегося репертуара. Нередко именно репертуар становится самой сложной частью исторической реконструкции деятельности оперного театра. Труппа санкт-петербургской Русской Императорской оперы в рассматриваемый период проживала кульминационную стадию развития, своего рода «парада премьер» опер отечественной музыкальной школы. Несмотря на то что сохранилось немало документальных свидетельств, настоящая история этой труппы фактически еще не написана, причем в ряду лакун, которые нужно заполнить, — полновесная реконструкция репертуара и его критическая рецепция. Таким образом, тема диссертации актуальна еще и потому что дает возможность пополнить наши знания в этом вопросе.

Проблематика диссертации лежит в сфере пересечения и взаимовлияний певческо-актерского и композиторского творчества в оперном жанре. **Основная проблема** диссертации — создание целостного представления о деятельности Ф. И. Стравинского в контексте музыкально-театральной культуры его времени.

Цель исследования — анализ творчества Стравинского в корреляции с репертуарными тенденциями Императорской Русской оперы.

Достижение поставленной цели предполагает решение ряда **задач**:

¹ Старк Э. А. Ф. И. Стравинский. Опыт характеристики // Приложение к 14-му выпуску Ежегодника Императорских театров сезона 1903–1904. СПб., 1905. С. 131.

² Там же.

— показать специфику премьерных и репертуарных постановок отечественных и иностранных опер на главной музыкальной сцене Российской Империи, дать представление об их балансе, об ожиданиях публики и критики;

— проследить на материале биографии Стравинского развитие тех творческих устремлений, которые повлияли на формирование его исполнительского искусства;

— охарактеризовать весь спектр подходов певца к созданию партии и роли;

— выявить взаимосвязи Стравинского с отечественными и западно-европейскими композиторами, оперы которых составляли репертуар Императорской русской труппы в последней трети XIX века;

— на примере репертуара Стравинского показать особенности освоения на русской почве той или иной национальной театральной традиции и ее новых образцов.

Таким образом, *объект* нашего исследования — это оперно-исполнительское искусство Стравинского, *предмет* — совокупность приемов работы певца над партиями в отечественных и иностранных операх, сложившаяся в результате освоения им репертуара труппы Санкт-Петербургской Русской оперы Императорских театров.

Материал исследования составил комплекс источников. В диссертации были исследованы:

1) документы, связанные с репертуаром певца, оперным и концертным — от первых сценических опытов VI-го класса гимназии до некрологов, собранных женой, А. К. Стравинской³, письма Ф. И. Стравинского, опубликованные⁴ и неопубликованные⁵ и другие биографические материалы⁶;

³ См. собрание программ, афиш и вырезок из прессы, в фонде Ф. И. Стравинского, в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина (Ф. 269. Ед. хр. 439–1090 и 1126–1361).

⁴ В издании: Ф. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания. Сост. и примечания Л. Кутателадзе. Общая редакция А. Гозенпуда. Л.: Музыка. 1972. — 208 с.

⁵ Письма Шестаковой Людмилы Ивановны Стравинскому Федору Игнатьевичу и его жене Стравинской Анне Кирилловне // РГАЛИ. Ф. 874. Оп. 1. Ед. хр. 10; Письма и телеграммы Стравинского Федора Игнатьевича Ефремову Петру Александровичу // Там же. Ф. 191. Оп. 1. Ед. хр. 376; письма Стравинского Ф. И. из домашнего архива семьи Стравинских (СПб. – М.).

⁶ Сведения о студентах университета св. Владимира из Исторического архива города Киева (Ф. 16. Оп. 368. Ед. хр. 38), о первых успехах Стравинского на киевской сцене, в Центральном государственном архиве Украины (Ф. 442. Оп. 55. Д. 99); об учебе Стравинского в Санкт-Петербургской консерватории в ЦГИА (Ф. 361 (Консерватория Императорского Русского музыкального общества (1862–1917); Ф. 408. (Императорское Русское Музыкальное общество. (1859–1917); Приходо-расходные книги и Ученические тетради из домашнего архива семьи Стравинских (СПб. – М.); Расходные книги на библиотеку из Рукописного отдела Российской национальной библиотеки (РНБ ОР. Ф. 746. Оп. 1. Ед. хр. 3–5).

2) отклики прессы (газет и журналов, в Киеве и Санкт-Петербурге), сопровождавшие театральную карьеру певца. Они составят раздел Список газет и журналов. Важная заслуга в сборе такой информации принадлежит биографу Стравинского, Э. А. Старку, который собрал материал в рукописи «Ф. И. Стравинский и оперный театр его времени». Она впервые вводится нами в научный оборот и готовится к печати⁷.

3) партии певца в русских и зарубежных операх (36 партий в 32-х русских и 30 партий в 26-ти иностранных операх и одной драматической оратории)⁸. Использовались также оперные клавиры ранее принадлежащие Ф. И. Стравинскому (с сохранившимся владельческим штампом и автографами), которые обнаружены Н. А. Брагинской (два) и нами — (четырнадцать) в нотном фонде Научной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории) и (два) в фонде рукописей СПбГМТиМИ; часть из них содержит рабочие пометки певца, которые дают важный материал для анализа;

4) иллюстративные материалы — рисунки Стравинского (карандашом, пером и тушью), выполненные с целью создания внешнего облика персонажа⁹, фотографии певца в ролях (в гриме и костюме)¹⁰; театральные афиши;

5) театральные разделы в газетах и журналах (1884–1899), театральная хроника и обзоры оперных сезонов в Ежегоднике Императорских Театров (1892–1902), дневники-рапорты главного режиссера труппы Русской Императорской оперы, Г. П. Кондратьева.

б) материал, опубликованный в издании: «И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии». Т. I. 1882–1912¹¹. Специальный интерес для нашего исследования в этом томе представили Приложение I, Родословная И. Ф. Стравинского, а также публикация части Расходных книг Ф. И. Стравинского, подготовленная Е. А. Стравинской. Именно эти материалы побудили продолжить разыскания в родословной Ф. И. Стравинского, стремиться познакомиться с текстами Расходных книг и

⁷ Старк Э. А. Ф. И. Стравинский и оперный театр его времени // ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 264 (Старк Эдуард Александрович). Оп. 1. Ед. хр. 1. — 910 с.

⁸ Партии певца в русском и иностранном репертуаре перечислены и проанализированы в главах 2 и 3 данной диссертации.

⁹ Большая их часть, дошедшая до нас, собрана в «Альбоме Ф. И. Стравинского», хранящемся в Театральном музее Санкт-Петербурга⁹. Несколько рисунков, на отдельных листах и в нотах, сохранились также в домашнем архиве семьи Стравинских в Петербурге (ныне в Москве).

¹⁰ Хранятся в СПбГМТиМИ и домашнем архиве семьи Стравинских (СПб – М.).

¹¹ Составление, текстологическая редакция и комментарий В. П. Варунца. М.: Композитор. 1998. — 552 с.

Ученических тетрадей во всем объеме, и ввести их в научный оборот полностью¹².

7) *эпистолярная, дневники и воспоминания* многих важнейших представителей русской композиторской школы — П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина, Ц. А. Кюи, а также критиков (В. В. Стасова, Г. А. Лароша, Н. Ф. Финдейзена) и деятелей Императорских театров (В. П. Погожева, С. М. Волконского) и т. п.

Степень изученности темы. Литературу по проблематике можно разделить на три раздела: о Ф. И. Стравинском, о труппе Санкт-Петербургской Русской Императорской оперы, о феномене оперно-исполнительского творчества, певце-актере и партии-роли.

1) Монографические труды: статья Э. А. Старка в приложении к 14-му выпуску ЕИТ, глава книги того же автора «Петербургская опера и ее мастера» (Л.: Искусство. 1940), рукопись книги «Ф. И. Стравинский и оперный театр его времени» (1939)¹³, а также сборник «Ф. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания» (Л. 1972). В группу трудов, посвященных Ф. И. Стравинскому, входят и те, в которых освещаются петербургские годы жизни его знаменитого сына, *И. Ф. Стравинского*: «Игорь Стравинский. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии»¹⁴; «И. Стравинский — публицист и собеседник»¹⁵; «Игорь Стравинский. Хроника. Поэтика»¹⁶. Среди иностранных монографий отметим две: «Стравинский и русские традиции. Биография его сочинений до “Мавры”» Ричарда Тарускина¹⁷; «Стравинский. Весна творчества. Россия и Франция. 1882–1934» Стивена Уолша¹⁸.

2) Вторая группа исследований, до революции: «Хроника петербургских театров» А. И. Вольфа (ч. 3) и «История русской оперы. (1735–1900)»¹⁹ В. Е. Чешихина; после революции: Э. А. Старк «Петербургская опера и ее мастера» (Л.

¹² Сохраняю благодарность за эту возможность уже ныне покойным, Е. А. Стравинской и В. П. Степанову.

¹³ См. о судьбе рукописи: *Виноградова А. С.* Криминальная история с рукописью, или Следствие ведет... музыковед // *Звезда*. 2013. № 8. С. 197–203.

¹⁴ Послесловие и общая редакция М. С. Друскина. Л.: Музыка. 1971. — 414 с.

¹⁵ Составление, текстологическая редакция, комментарии, заключительная статья и указатель В. П. Варунца. М.: Советский композитор. 1988. — 501 с.

¹⁶ Составление, редакция переводов, указатели и заключительная статья С. И. Савенко. М.: Росспэн. 2004. — 365 с.

¹⁷ *Taruskin R.* Stravinsky and The Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra. Volume I. Oxford University Press. 1996. — 966 p.

¹⁸ *Walsh S.* Stravinsky. A Creative Spring. Russia and France. 1882–1934. Pimlico edition. London. 2002. — 700 p.

¹⁹ *Чешихин В. Е.* История русской оперы (1735–1900). СПб.: Столичная тип. 1902. — 272 с.

1940); А. А. Гозенпуд «Русский оперный театр XIX века»²⁰, «Русский оперный театр на рубеже XIX–XX веков и Ф. И. Шаляпин (1890–1904)»²¹. «История русской музыки» в 10-ти томах, тома 8 (70–80-е годы XIX века и 10 Б (1890–1917)²². 17 том Истории русского искусства «Искусство 1880–1890-х годов»²³.

3) Исследования взаимодействия певца-актера и партии-роли: В. В. Ванслов, «Опера и ее сценическое воплощение»²⁴, Л. Д. Ротбаум «Опера и ее сценическое воплощение»²⁵, а также работы Н. И. Кузнецова²⁶, И. И. Силантьевой²⁷ и других.

Методология исследования. В исследовании нами использовался ряд методов — общенаучных и специфических для гуманитарных наук. Биографический метод, необходимый при всестороннем, полном, детализированном изучении биографических данных творческой личности, а именно Ф. И. Стравинского, включающий факты, непосредственно связанные с процессом решения творческих задач. Исторический подход нашел применение в нашей работе, например, в таких его ракурсах: исследование динамики процессов стабильности и изменений репертуара русской оперной труппы Императорских театров; воссоздание той модели музыкального театра, в котором служил Федор Игнатьевич Стравинский; определение видоизменений репертуарной афиши в зависимости от смены правлений и запросов общества и т.п. Аналитический метод был применен при исследовании приемов работы над партиями-ролями на материале нотных и изобразительных источников, принадлежавших Ф. И. Стравинскому.

²⁰ Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века: [В 3 т.] / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. [Т. 1] 1836–1856. Л. 1969. — 464 с.; [Т. 2] 1857–1872. Л. 1971. — 334 с.; [Т. 3] 1873–1889. Л. 1973. — 326 с.

²¹ Л.: Музыка. 1974. — 262 с.

²² История русской музыки: в 10 т. / Всесоюзный науч.-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР. Т. 8. Ч. 2. 70–80-е годы XIX века. М.: Музыка. 1994. — 532 с.; Т. 10 Б. 1890–1917-е годы. М.: Музыка. 2004. — 1069 с.

²³ Лащенко С. К. Оперный театр // История русского искусства. В 22-х т. Т. 17. Искусство 1880–1890-х годов. Государственный институт искусствознания. М. 2014. С. 424–449.

²⁴ Ванслов В. В. Опера и ее сценическое воплощение. М.: ВТО. 1963. С. 141.

²⁵ Ротбаум Л. Д. Опера и ее сценическое воплощение. Записки режиссера. М.: Советский композитор. 1980. — 262 с.

²⁶ Кузнецов Н. И. С. И. Мамонтов, Ф. И. Шаляпин и К. С. Станиславский — реформаторы оперного искусства в России конца XIX — начала XX веков. Дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. М.: МГК им. П. И. Чайковского. 1996. — 173 с.; Он же. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф. И. Шаляпина. Дисс. ... доктора искусствоведения. М.: МГК имени П. И. Чайковского. 2005. — 380 с.

²⁷ Силантьева И. И. Работа Ф. И. Шаляпина над оперным образом (по материалам личной библиотеки артиста). Дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.01. М.: РАТИ. 1996. — 294 с.; Она же. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-певческом искусстве. Дисс. ... доктора искусствоведения. М.: МГК имени П. И. Чайковского. 2007. — 727 с.

Ключевыми для диссертации стали понятия «певец-актер» и «партия-роль», обозначающие соединение выдающихся музыкальных и драматических дарований в одном исполнителе, который комплексно работает как над вокальной партией, так и актерским рисунком роли, сливающимися в некое нерасторжимое единство. Эти понятия, первоначальное применение которых в научных и критических трудах довольно трудно установить (упомянем однако применение характеристики «певец-актер» А. Н. Серовым в критических статьях), приближаются по своим обобщающим свойствам к терминам.

Новизна исследования выражается в следующем:

— в первый раз последовательно изложена личная и творческая биография Ф. И. Стравинского, с привлечением множества новых фактологических данных, с установлением периодизации его творческой деятельности;

— введены в научный оборот новые архивные материалы (в том числе из переписки Ф. И. Стравинского и его Расходных книг), а также нотные издания с пометками певца;

— прослежено формирование совокупности приемов творческой работы солиста труппы репертуарного Императорского театра, Ф. И. Стравинского, способствовавшее формированию в русском оперном театре фигуры певца-актера;

— системно и последовательно рассмотрен иностранный репертуар труппы Русской оперы в 1870–1890-х годах;

— рассмотрены и проанализированы новые материалы прессы 1875–1902.

Положения, выносимые на защиту:

1. Ф. И. Стравинский был одним из первых российских оперных артистов, к которому можно применить определение «певец-актер», в его деятельности вокальное и сценическое искусство были неразрывно связаны и образовывали органическое единство, его искусство во многом заложило традицию, продолженную, в частности, Ф. И. Шаляпиным.

2. В творчестве Стравинского сформировался системный подход к созданию оперной партии как сценически и актерски осмысленной роли, что позволяет определить ее как «партию-роль».

3. На формирование исполнительского искусства Ф. И. Стравинского повлияли стабильность функционирования репертуарного процесса и высокий профессиональный уровень труппы Русской оперы Императорских театров в Санкт-Петербурге, где он занимал устойчивое положение в течение 25 лет;

4. Основным стимулом профессионального самосовершенствования для Стравинского служило стремление собрать и изучить сочинения и стилевые особенности композиторов-современников, российских и европейских.

Теоретическая значимость. Результаты исследования вносят вклад в методику анализа исполнительского искусства в контексте художественной культуры. Изучение важного периода истории оперного театра в России проведено в не применявшемся ранее ракурсе репертуара. Он представляется перспективным для дальнейших научных работ в области музыкального театра, как в исполнительском, так и культурологическом аспектах. Исследование также может быть полезным в деле изучения современного музыкального театра, в частности, искусства исполнительской интерпретации в наши дни.

Практическая значимость. Материалы и выводы диссертации могут быть использованы в учебных курсах вузов и средних специальных учебных заведений — истории музыки, музыкального театра, вокального искусства. Новые материалы о постановочной истории опер русского и иностранного репертуара могут стать основой для дальнейших научных исследований русского оперного театра последней трети XIX века.

Достоверность и апробация исследования

Достоверность исследования обеспечена привлечением широкого круга архивных и документальных источников (из государственных архивов и частных собраний Москвы, Санкт-Петербурга и Киева) а также опорой на современные методы, сформировавшиеся в фундаментальных новейших исследованиях по истории русской музыки.

Результаты исследования были апробированы в докладах на российских и международных конференциях, в Москве и Санкт-Петербурге²⁸; в том числе дважды в рамках Международного музыковедческого общества (International Musicological Society, IMS) группы «Stravinsky: between East and West»²⁹ в Вильнюсе и Москве.

²⁸ *Виноградова А. С.* Эдуард Александрович Старк (Зигфрид). Театровед в размышлениях о музыкальном театре // Доклад на международной конференции «Музыковедческий форум — 2010». Москва, 2010; *Виноградова А. С.* Роли Ф. И. Стравинского в операх А. Г. Рубинштейна // Международная научная конференция. XVI Чтения Отдела рукописей. К 185-летию со дня рождения Антона Григорьевича Рубинштейна (1829—1984). Санкт-Петербург. СПб Государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. 2014.

²⁹ *Виноградова А. С.* Неизвестная книга Эдуарда Старка о Федоре Стравинском, отце Игоря Стравинского. Роли отца и оперные университеты сына // Sociocultural Crossings and Borders: Musical Microhistories. Литовская Академия Музыки и театра. Вильнюс. 2013; *Виноградова А. С.* Ф. И. Стравинский: вокруг года рождения Игоря // Всероссийская научная

Разные стадии исследования нашли выражение в научных статьях (7), опубликованных в России и Литве, в том числе в журналах, рекомендованных ВАК РФ (3).

Значительная часть положений и выводов исследования была использована в процессе подготовки к печати, — научного комментирования и создания приложений, посвященных отдельным операм, — рукописной монографии Э. А. Старка «Ф. И. Стравинский и оперный театр его времени», впервые введенной нами в научный оборот. Книга готовится к изданию Государственным институтом искусствознания совместно с ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Стоит отметить, что в книге Старка акцент сделан на актерской составляющей исполнительского искусства Стравинского (нотные источники были ему неизвестны). Он располагал частью материалов домашнего архива Стравинских (исключая Ученические тетради, Расходные книги и ноты), газетным фондом РНБ (тогда Публичной библиотеки) и собственными воспоминаниями.

Структура диссертации. Работа состоит из четырех глав, Введения, Заключения и Списков: литературы, газет и журналов, архивов, архивных источников и нотных источников. В Приложении А представлены сканированные документы, — фотографии и нотные источники из Нотной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории, РНБ и Домашнего архива Стравинских (СПб – М.), иллюстрирующие подходы и методы работы певца-актера Ф. И. Стравинского над своими партиями-ролями. Приложение Б состоит из тех отрывков статей критиков — современников Стравинского, в которых подробно разобрано поведение певца-актера на сцене во время исполнения его выдающихся партий-ролей.

Основное содержание работы

Во **Введении** обоснованы актуальность, новизна, сформулированы проблематика, цель, задачи, методы, теоретическое и практическое значения, обозначена степень достоверности исследования.

Глава 1

Биография певца

Жизненный и творческий путь Стравинского разделен на периоды: 1.1 Первые ступени образования. Мозырь — Нежин — Одесса — Киев (начало 1850-

х –1869); 1.2 Учеба в Санкт-Петербургской консерватории (1869–1873); 1.3 Киев. Первые театральные сезоны (1873–1876); 1.4 Санкт-Петербург. Начальные годы службы в труппе Русской оперы Императорских театров (1876–1883); 1.5 Центральное десятилетие (1883–1893); 1.6 Последний период службы и жизни (1893–1902). Каждый из них освещен с привлечением большого количества архивных документов, в том числе никогда ранее не публиковавшихся. Впервые цитируются многие письма из домашнего архива Стравинских (СПб – М.) и других. События личной и творческой жизни самого Федора Игнатьевича и культурного мира его семьи воссозданы во многом благодаря расшифрованным записям Расходных книг и Расходных книг на библиотеку.

Глава 2

Отечественный репертуар Ф. И. Стравинского

2.1 Труппа Русской оперы Императорских театров и строение ее репертуара.

Под названием «труппа Русской оперы Императорских театров» мы подразумеваем коллектив с обязательным наличием отечественного репертуара, и возможностью выступления в разных театральных зданиях, субсидируемых из государственной казны. К последним десятилетиям XIX века труппа Русской Императорской оперы в Санкт-Петербурге заняла престижные позиции в театральном мире, благодаря интересу представителей самых разных слоев столичного общества. В ней служили профессионалы — коллеги Стравинского разных поколений, опыт которых он воспринимал с благодарностью (О. А. Петров, Б. Б. Корсов, И. А. Мельников, Ф. П. Комиссаржевский, И. П. Прянишников и другие). Труппа считалась эталонной для других трупп с тем же названием, как в казенных театрах, так и антрепризных. Руководители театрального дела в провинции составляли репертуар, ориентируясь на столичный образец; формирование афиши аналогичных артистических коллективов на пространствах Российской Империи, объединенных названием Русская опера, следует признать единым процессом. Репертуар труппы Русской оперы, где бы она ни выступала, состоял из двух частей: отечественной и иностранной. Нами принято дополнительное разделение репертуара, — на действующий и премьерный, — столь же органичное для рассматриваемого периода.

2.2 Состав отечественного репертуара Ф. И. Стравинского.

Русская часть репертуара певца — это 32 оперы 15-ти композиторов; в них Стравинский спел 36 партий (в операх «Жизнь за Царя», «Руслан и Людмила»,

«Русалка» и «Борис Годунов» он выступал хронологически последовательно в двух ролях, а в случае с «Борисом Годуновым» еще и в двух ролях в одном спектакле). Меньшая его часть, 10 опер 6-ти композиторов, — уже появлялась в репертуаре столичной оперы, имела постановочную историю и традиции исполнения. Федор Игнатьевич в той или иной степени наследовал и развивал их исполнительскую часть, ведь 7 из этих опер (кроме выпавших из репертуара столичной труппы «Каменного гостя» Даргомыжского и «Бориса Годунова» Мусоргского, а также ни разу не спетой Стравинским в Петербурге партии Вязьминского в «Опричнике» Чайковского) возобновлялись на протяжении всей творческой карьеры певца и с его участием.

Большая часть русского репертуара Стравинского, — 22 оперы 10-ти композиторов, — составляли премьеры, в которых он принимал участие.

2.3 Партии Ф. И. Стравинского в операх действующего отечественного репертуара. Киев, Санкт-Петербург.

К концу 1860-х основу действующего русского репертуара составляли М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский и А. Н. Серов. Из двух опер Глинки Стравинскому удалось наиболее полно реализоваться в «Руслане и Людмиле». После не слишком удачного киевского дебюта в партии Руслана в 1873 году, он нашел свой образ — Фарлафа, впервые на гастролях труппы Русской оперы в Одессе в 1874 году. Стравинский дебютировал в этой партии 23 и 26 апреля 1876 на столичной сцене и стал практически бессменным исполнителем Фарлафа, взяв эстафету у служившего последние сезоны О. А. Петрова.

В операх Серова последовательность партий Стравинского была следующая: в начале петербургского периода Старик-Странник («Рогнеда»), в его центре Кузнец Еремка («Вражья сила») и в итоговом десятилетии Олоферн («Юдифь»). В этих партиях возросла роль драматического действия, вместе с увеличением количества задач и смысловой нагрузки речитативов; партии требовали предварительной разработки рисунка роли, режиссирования (особенно Еремка и Олоферн); от исполнителей ждали создания «новых сценических типов». Первой кульминацией стала роль Еремки во «Вражьей силе»; выход в этой партии в возобновлении 1879 года (14 ноября) стал крупным успехом, громкой манифестацией его подхода к созданию вокально-сценического облика персонажа, который с этого времени начал осмысляться музыкально-театральной критикой как особый феномен. Образ Олоферна из «Юдифи» — достижение зрелого мастера (певцу было 46 лет); к этому времени его система подготовки к вокальной и сценической составляющим партии уже была отточена.

2.4 Партии Ф. И. Стравинского в премьерных отечественного репертуара. Санкт-Петербург.

Певец участвовал в 22-х премьерных, состоявшихся на петербургской сцене с 1881 по 1901 годы. Это оперы Чайковского («Кузнец Вакула», 1876; «Орлеанская дева», 1881; «Мазепа», 1884; «Чародейка», 1887); Римского-Корсакова («Майская ночь», 1880; «Снегурочка», 1882, «Млада», 1892; «Ночь перед Рождеством», 1895; «Садко», 1901); А. П. Бородина («Князь Игорь», 1890), А. Г. Рубинштейна («Маккавей», 1877; «Купец Калашников», 1880; «Горюша», 1889), Кюи («Кавказский пленник», 1883; «Сарацин», 1899), С. И. Танеева («Орестея», 1895), Э. Ф. Направника («Гарольд», 1886; «Дубровский», 1895); Н. Ф. Соловьева («Месть (Корделия)», 1885); Г. А. Казаченко («Князь Серебряный», 1892), В. Кюнера («Тарас Бульба», 1880); Б. А. Фитингофа-Шеля («Жуан де Тенорио», 1888).

Среди перечисленных композиторов есть несколько наиболее важных персон, повлиявших на творческую судьбу певца Стравинского. Первый из них — Н. А. Римский-Корсаков; его воздействие выражалось в обширной концертной или «концертно-идеологической» деятельности, в которую вовлекались сочувствующие ей певцы. Благодаря творческому отношению к концертным исполнениям сцен из опер, которые не попадали в репертуар Императорских театров по идеологическим причинам, Стравинский сблизился с представителями кружка «Могучей кучки» и обрел авторитет певца-артиста, которому подвластны задачи создания ярких образов в операх новой русской композиторской школы.

Равным по важности для Стравинского был самый репертуарный из современных ему композиторов, П. И. Чайковский. Таланту Стравинского в основном находилось применение в операх «хищного» типа (по терминологии Г. А. Лароша, разделявшего оперы Чайковского на «хищные» («как кровавые французские драмы») и «смирные» («свободные от виселиц, костров, пыточных застенков, ножей, кинжалов и привидений»). Ему доставались партии либо отрицательных персонажей (Мамыров в «Чародейке»), либо совершеннейших кровавых злодеев (Вязьминский в «Опричнике», Орлик в «Мазепе»). Единственное исключение — благородный рыцарь Дюнуа в «Орлеанской дева». Однако певец всегда интересовался всем, что было связано с творчеством Чайковского, и собирал «досье» из нот (разных жанров), статей и иллюстраций.

Вслед за Римским-Корсаковым и Чайковским, из композиторов-современников, важные места в творческой судьбе Стравинского занимали А. Г.

Рубинштейн (партия царя Ивана Грозного в «Купце Калашникове») и Э. Ф. Направник (партия старика Дубровского в «Дубровском»).

Глава 3

Иностранный репертуар Ф. И. Стравинского

3.1 Особенности иностранного репертуара труппы Русской оперы Императорских театров

Постановки иностранных опер в русском переводе — важнейший этап развития отечественного музыкального театра (просветительский для публики и обучающий самих артистов, — оригинальной образности, национальному перевоплощению, и т. п.). В части рассматриваемого периода (1873–1886) постановки европейских новинок осуществлялись казенной итальянской труппой, а русской труппе приходилось у нее учиться и демонстрировать возросший уровень профессионализма на исполнении опер, уже утвердившихся на сценах всего мира. На протяжении указанных сезонов итальянский репертуар составлял в афише Русской оперы наименьшую часть. После ликвидации казенной труппы Итальянской оперы, и особенно поступления в русскую чету Фигнеров в 1887-м итальянский репертуар в течение нескольких сезонов преобладал над французским и австро-немецким. В последнее десятилетие XIX века итальянская составляющая репертуара труппы Русской оперы сначала уравнилась с французской, а затем уступила ей первенство. Но в целом можно сказать, что итальянские и французские названия на афишах русской труппы находились приблизительно на равных условиях, примерно 4–6 в сезон. Чего нельзя сказать о австро-немецких операх, количество которых не превышало трех (чаще одно-два), и временами они отсутствовали целый сезон или больше.

3.2 Состав иностранного репертуара Ф. И. Стравинского.

Иностранный репертуар Стравинского — это 26 опер и одна драматическая оратория («Гибель Фауста» Берлиоза, в соответствии с написанием на афишах того времени) 16-ти композиторов. В них он спел 30 партий (в «Севильском цирюльнике» Россини, «Фра-Дьяволо» Обера и «Гугенотах» Мейербера по две партии последовательно).

Принятое нами разделение на партии Стравинского в операх действующего репертуара и в премьерах (в данном случае, на русском языке) при рассмотрении иностранного репертуара привело к обратному численному соотношению: первая группа составила большинство с существенным перевесом.

3.3 Партии Ф. И. Стравинского в действующем иностранном репертуаре труппы Русской оперы. Киев, Санкт-Петербург.

3.3.1 Русская опера. Киев

Итальянский репертуар. В труппе киевской Русской оперы Стравинский участвовал в постановках опер Дж. Россини («Севильский цирюльник»), В. Беллини («Сомнамбула»), Г. Доницетти («Линда ди Шамуни») и Дж. Верди («Эрнани», «Риголетто»). Певец чувствовал себя неуверенно в итальянском, не имея опыта обучения в Италии; его консерваторский педагог, К. Эверарди, вел обучение на французском с использованием ломаного русского. Однако учитель передал Стравинскому бесценный опыт подготовки вокального и сценического рисунка партий в итальянских операх (Эверарди пользовался советами самого Россини).

Французский репертуар. Стравинский выступал в Киеве в партиях из опер Ш. Гуно («Фауст»), Д.Ф.-Э. Обера («Фра-Дьяволо»), Дж. Мейербера («Гугеноты»), Ф. Галеви («Жидовка»). Поддержку на старте освоения центральной партии французского репертуара, Мефистофеля из «Фауста» Гуно, Ф. И. Стравинскому также оказало обучение у Эверарди; последнему эта партия и была предназначена по желанию автора музыки. Федор Игнатьевич имел в ней стойкий успех, начавшийся в Киеве и продолжившийся на столичной сцене.

Австро-немецкий репертуар. Он начался в киевской труппе И. Я. Сетова, — с яркой и заметной на фоне предыдущей афиши киевлян постановки «Фрейшюца» К. М. Вебера. Исполнение партия Каспара-Стравинского свидетельствовало: артист начал собственный путь освоения партий, но от совершенства был еще далек. После постановки «Дон Жуана» В.-А. Моцарта Стравинский начал свою коллекцию образов Лепорелло, которую продолжал в Петербурге.

3.3.2 Русская опера Императорских театров. Санкт-Петербург

Итальянский репертуар. В первые годы службы Стравинского на петербургской оперной сцене в итальянском репертуаре значился только Верди. Певцу досталась подготовленная и сыгранная им уже на киевской сцене в 1875-м партия Спарафучиле — в петербургской премьере оперы 1878-го года. После несомненного успеха «Риголетто» у публики критика создавала негативный фон постановкам итальянских опер на русской сцене, их количество сокращалось.

Французский репертуар. Стравинский изучил разные трактовки партии Мефистофеля («Фауст» Гуно) на столичной сцене (Эверарди и Багаджиоло итальянской труппы и Кондратьева и О. О. Палечека русской), создал собственную интерпретацию и утвердил своего Мефистофеля на русской сцене.

Крупный актерско-певческий успех Стравинского был связан с ролью Сен-Бри («Гугеноты»). В комических операх Обера («Фра-Дьяволо», «Бронзовый конь», «Черное домино»). Ф. И. Стравинский реализовывал в них талант к характерным партиям, пародии, скороговорке, умению организовать сцену вокруг своего персонажа.

Австро-немецкий репертуар. Новшеством этой части репертуара для Стравинского стали оперы Р. Вагнера («Тангейзер», «Лоэнгрин»). Он имел успех в партии Фальстафа («Виндзорские кумушки», согласно написанию на афишах того времени, О. Николаи), руководствуясь в этой работе комедией Шекспира.

3.4 Партии Ф. И. Стравинского в премьерах иностранного репертуара на русском языке. Санкт-Петербург

Федор Игнатьевич участвовал в восьми премьерах: Дж. Верди («Аида», «Фальстаф»), А. Бойто («Мефистофель»); Ж. Бизе («Кармен»), Ш. Гуно («Ромео и Джульетта»), Дж. Мейербер («Африканка»), Ж. Массне («Вертер»), Р. Вагнер («Риенци»).

Итальянский репертуар. Стравинский стал создателем образа титульной партии в «Мефистофеле» Бойто. Партию и роль он трактовал в совершенно новом, ином характере, по сравнению с Мефистофелем в опере «Фауст».

Французский репертуар. Первой французской оперой, которую уходящая итальянская труппа символически передала русской, довелось стать «Кармен». Стравинский укоренился в ансамбле солистов Русской оперы с небольшой ролью капитана Цуниги, которая оказалась настолько органичной на общем фоне, что продержалась до конца карьеры певца (Цунига стал последней ролью, в которой Стравинский вышел на сцену).

Австро-немецкий репертуар. Единственная новинка, в которой принимал участие Стравинский, — «Риенци» Вагнера, — относится ко временам директорствования барона Кистера. В тот же период певец вводился в относительно свежие постановки вагнеровских опер, «Тангейзер» и «Лоэнгрин». Но на протяжении руководства Императорскими театрами Всеволожского (и Александра III), австро-немецкий репертуар не пополнялся.

Глава 4

Певец-актер Ф. И. Стравинский в работе над партией-ролью

4.1 Контекст и предпосылки формирования Ф. И. Стравинского как певца-актера

Под формированием певца-актера Ф. И. Стравинского мы подразумеваем становление и развитие системы принципов, на основании которых он создавал художественные образы. Она представляет собой комплекс вокальной и актерской подготовки и дальнейшего сценического освоения партий-ролей русского и иностранного репертуара. Предпосылки, которые привели певца к системному подходу:

1) Сохраняющийся в системе императорских театров, и распространяющийся на первые антрепризы некий *театральный синтетизм*, т. е. существование единого пространства драматических и музыкальных артистов. Стравинский, ощущавший свою актерскую мощь, всегда имел возможность подпитываться знаниями и умениями, приемами и наработками драматических артистов.

2) *Традиция* в исполнении ролей и партий; относительно русского репертуара такая установка на традицию выполняла функцию единственно возможного способа обучения и предварительной работы с ролью для артиста и партией для певца (в нашем случае, Ф. И. Стравинского).

3) Формирование *отечественной композиторской школы*. Период активного наполнения афиши русской оперы отечественным репертуаром пришелся как раз на центральную часть певческой карьеры Стравинского.

4) Изучение Стравинским *иностранного репертуара*, а также *вокальной и актерской техники* иностранных солистов.

5) *Достижение профессиональной зрелости* всех составляющих театрального организма *русской труппы* главной сцены страны: солистов (причем, ансамбля солистов, коллег-профессионалов), дирижера (с приходом Направника), оркестра, хора.

6) Формирование *нового поколения посетителей оперного театра*, ожидающего от *нового типа певца-артиста* качественного перелома в утверждении оригинального облика отечественного музыкального театра.

4.2 Характеристика вокальных и артистических данных

Ф. И. Стравинского

Бас Стравинского, достаточно мощный для большой сцены, имел диапазон от *фа* большой октавы до *соль–соль диез* первой октавы и ровную звучность во всех регистрах. Отличная техника придавала голосу легкость и подвижность, позволяла с блеском справляться со сложными пассажами. Внешние особенности его фигуры: длинное узкое правильное лицо, высокая, стройная худощавая фигура.

4.3 Стадии работы над партией-ролью. Предварительная стадия

Стравинский *изучал весь басовый репертуар, свое лицо* и возможности в *искусстве грима*. У него сформировалась потребность в постоянных зарисовках, способствующих *накоплению предварительного материала на всякий случай* (зарисовки интересных лиц, практика на типажах). Стравинский находился в непрерывном процессе *изучения истории и современного состояния музыки и театра*. Он собирал материалы о жизни и творчестве интересующих его композиторов. Стравинский *приобретал клавираусцуги*: если принимал участие в представлениях, то приобретал несколько экземпляров — для первого прослушивания (в случае более ранней постановки другой труппой), для собственной работы (с расписанной одной или, чаще, несколькими партиями) и в качестве памятного издания с посвящениями авторов музыки.

4.4 Основная стадия. Подготовка к первому выходу в партии-роли

При подготовке первого выхода в роли, для Стравинского были важны *музыкальный* и *изобразительный (оформительский)* подходы. В процессе музыкальной работы с текстом оперы можно выделить *редактирование* (устранение ошибок в собственной партии и важных сценах) и *исполнительскую разметку* (вокальную и актерскую). В клавираусцугах, относящихся к разным этапам творческой зрелости, сохраняется вокальная разметка проработанных Стравинским партий (знаки дыхания, лиги, акценты). Актерская разметка собственных партий делалась Стравинским не с самого начала театральной карьеры; первыми появились знаки смысловых акцентов (NB сначала на вокальных фразах, позже и на оркестровом сопровождении). *Иллюстративно-оформительская работа*, близкая творческой индивидуальности певца началась с первых же его ролей, но самые ранние известные нам рисунки персонажей относятся к 1876 году, завершавшему киевские сезоны. Важными составляющими зарисовок Стравинского можно назвать костюм, грим и характерное выражение лица (мимическое), которое он считал ключом к образу.

4.5 Работа с партиями-ролями (по нотным источникам)

Найденные нами нотные источники можно разделить по принадлежности к разным периодам творческой деятельности Стравинского, принятым в главе 1. К раннему этапу, десятилетию с 1873 по 1883, относятся клавираусцуги трех опер: 1) Ш. Гуно «Фауст» (домашний архив Стравинских); 2) А. Н. Серов. «Рогнеда» (нотная библиотека СПб консерватории); 3) Д.-Ф.Э. Обер «Бронзовый конь» (нотная библиотека СПб консерватории).

К центральному и позднему периодам (середина 1880-х — конец 1890-х) относятся клавираусцуги двух опер: 1) Ш. Гуно «Ромео и Джульетта» (нотная библиотека СПб консерватории); 2) А. Н. Серов «Юдифь» (нотная библиотека СПб консерватории). Одной драматической оратории: Г. Берлиоз «Гибель Фауста» (сохранено наименование издания, нотная библиотека СПб консерватории). И двух рукописных партий: 1) Брандера из драматической оратории Г. Берлиоза «Гибель Фауста» (домашний архив Стравинских); 2) Джакомо из оперы Д. Ф. Э. Обера «Фра-Дьяволо» (домашний архив Стравинских).

Работа с партиями-ролями на раннем этапе творческой деятельности

Рассмотрим формы работы певца-актера на примерах из клавираусцуга оперы «Фауст» Гуно. В нотах сохранились пометки, где певец за счет тесситурных изменений достигает путем более выигрышного показа своего тембра наибольшей выразительности смысла. К таковым, например, относятся:

— фраза Мефистофеля из № 1 (первое появление перед Фаустом). На словах: «Во мне все как надо» (иронически сказанных о собственном типично «дьявольском» облике — со шляпой с пером, драгоценным плащом и т. п.) Стравинский отредактировал пассаж в пользу показа верхней границы своего диапазона до *фа* или *соль* первой октавы;

— в № 17, Сцене в церкви, где Маргарита, молясь Господу о спасении своей души, слышит ответы Мефистофеля, не оставляющие ей надежды. В заключительной реплике Мефистофеля Стравинский на словах «Погибла ты!» также меняет нижний звук на верхний: *фа диез* первой октавы.

Работа с партиями-ролями центрального и позднего периода (вторая половина 1880-х — конец 1890-х) творческой деятельности

Наибольшая концентрация рабочих помет певца содержится в клавираусцуге «Юдифи» Серова. Здесь размечены его обозначениями дыхания и акцентов партия Юдифи (в совместных сценах), а также — знаком NB — актерские реакции певца на речи Юдифи. На протяжении № 21 (финал IV акта), сцен опьянения и почти что безумного бреда Олоферна, Стравинский проставляет для себя дополнительные к авторским ремарки, прописывая действие на музыке. Например, такие: «Идет к Юдифи пьяным шагом», «Вперед, таинственно». Далее сцена безумия сопровождается разнообразными, подробными, почти потактовыми пометками: «Роняет меч», «Терция вниз» (на звук предваряющей

его вступление фанфары), «Жалобно», «Мрачно», «Со страхом», «С опасением», «Страдание», «Скоро», «Прийдя в себя на мгновение, удивясь».

4.6 Подходы к интерпретации партии-роли:

«сценический» и «литературный»

«Сценический» подход: актерское режиссирование

Ценным свидетельством о специфике актерской подготовки Стравинского к роли, характерной для центрального и позднего периода творческой деятельности, стала найденная Э. А. Старком в домашнем архиве тетрадка с рукописными заметками о внешнем облике и динамике внутреннего состояния персонажа (Мефистофеля в одноименной опере Бойто). Там изложена цельная программа представления и развития образа, более характерная для предварительной работы артиста драмы. В контексте нашего исследования такой метод можно назвать актерским режиссированием.

«Литературный» подход в работе над партией-ролью

На основании доступных нам материалов можно сделать некоторые выводы.

Во-первых, процесс соотнесения певческо-актерской деятельности с литературными и историческими источниками не совпадает с началом карьеры; книга присоединилась к его музыкальным и театральным впечатлениям только в зрелом возрасте.

Во-вторых, практика делать зарисовки в личных нотах тоже видимо пришла не сразу, а в процессе знакомства с миром книжной и альбомной иллюстрации.

В-третьих, тематические коллекции печатных материалов чаще всего имели свое, независимое от работы над партиями-ролями, значение, были самоценны.

Заключение

Выводы нашего исследования касаются как творческой индивидуальности Ф. И. Стравинского так и труппы с общим названием Русская опера, в которой он служил в Киеве и Санкт-Петербурге:

- 1) Ф. И. Стравинский стал одним из первых русских оперных исполнителей, сочетавших в своей творческой деятельности вокальное и актерское искусства. Благодаря природным дарованиям и сознательной работе над собой, в процессе освоения разнообразного репертуара он сформировался как певец-актер, представитель театра музыкальной драмы, один из основоположников традиции, которую унаследовал и развил Ф. И. Шаляпин.

- 2) Центральным компонентом исполнительского искусства Стравинского стало создание особого вокально-сценического образа, а именно — партии-роли. Решая при подготовке к выступлению как вокальные, так и актерские задачи, он выработал собственный системный подход к воплощению музыкальных образов на сцене, сочетающий интуицию, мастерство и знание.
- 3) Творческая биография Стравинского свидетельствует о том, что на формирование его певческо-актерской индивидуальности, помимо природной музыкальности, повлияли интерес и способность к драматическому искусству и живописи.
- 4) Столь же важным условием для профессионального роста и самоопределения певца, была специфика труппы Русской оперы, в составе которой он выступал. На этот исполнительский коллектив в рассматриваемый период легла задача создания первых интерпретаций оригинальных сочинений на русском языке и за скорейшую адаптацию на столичной сцене иностранных опер, включенных в репертуар. Благодаря длительному служению в одном коллективе сформировался его собственный индивидуальный исполнительский стиль.
- 5) Стремление певца к изучению творчества современных отечественных и иностранных композиторов, а также к непосредственному и опосредованному контакту с теми, чьи произведения наполняли текущий репертуар, влияло на формирование и развитие его исполнительского искусства. Он был востребован отечественными композиторами; публика и критика внимательно следила за его карьерой. Его творческая деятельность была направлена на знатоков (творческую и научную интеллигенцию); он служил той публике, что смотрела оперы с нотами в руках и прекрасно разбиралась в музыкальном искусстве.
- 6) Стравинский овладел искусством создавать образы в операх разных национальных традиций, стал универсальным исполнителем. В иностранном репертуаре он реализовывал свой интерес к великим сюжетам и великим ролям, совершенствовал умение играть на тонких и филигранно отточенных отличиях в повторяющихся типичных образах, порой общих для русских и иностранных сюжетов.
- 7) Процесс поиска наиболее убедительного решения музыкально-театрального образа фиксировался певцом в «рабочих» клавираусцугах. Дальнейшая жизнь в репертуарной опере созданного музыкального персонажа сопровождалась постоянным поиском певцом-актером обогащающих деталей. В результате анализа нотного, иконографического и автобиографического материалов, стали ясны его приоритеты в работе над партиями-ролями. Главный руководитель

действий исполнителя Стравинского — автор музыки; с его музыкальными указаниями и ремарками в клавираусцуге певец-актер работал в первую очередь, как над материалом своей партии-роли, так и всей оперы в целом.

- 8) Выстраивание актерского рисунка роли опиралось кроме музыки (в широком смысле, не только конкретного произведения), также и на изображение; происходило своего рода иллюстрирование партии-роли по типу книжного оформления. Общение со своим персонажем не заканчивалось на сцене; оно продолжалось путем изучения художественной и исторической литературы, коллекционирования произведений книжного и изобразительного искусства соответствующей тематики.
- 9) Создаваемая и созданная Стравинским библиотека стала интеллектуальным фундаментом его художественного мира. Она дала ему возможность выйти на путь более широкого и осмысленного подхода к музыкальному театру (свойственного постановщикам) и к искусству в целом.
- 10) В одной уникальной певческо-актерской индивидуальности Стравинского объединились зачатки нескольких театральных профессий, определяющих стиль театра конца XIX — начала XX веков: художественно-оформительской (единство оформления декораций и костюмов, основанное на творчески-интеллектуальном, научно-историческом багаже художника) и музыкально-режиссерской (основанной на синтезе техники артистов драматического театра и логики вокальной драматургии — европейской и русской композиторских школ).

Дальнейшая разработка тем нашего исследования возможна в нескольких направлениях:

- 1) анализ специфики личности Ф. И. Стравинского в более широком контексте, как составной части культурного мира семьи Стравинских;
- 2) продолжение исследования особенностей сосуществования в репертуаре Русской оперы отечественной и иностранной составляющих на более широком временном отрезке. То же касается действующего репертуара и премьер. Части истории, касающейся премьер всего иностранного репертуара «казенных» и частных сцен, русской и итальянской трупп также предстоит специальное исследование;

3) поиск и расшифровка нотных материалов с рабочими пометками выдающихся вокальных исполнителей, влиявших на постановочные и творческие процессы в оперном театре.

Таким образом, анализ феномена воплощения в одной персоне исполнителя нескольких магистральных направлений музыкально-театральных процессов времени может иметь продуктивное продолжение в исследовании русского музыкально-театрального искусства в целом.

Публикации по теме диссертации

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. *Виноградова, А. С.* Э. Старк и Ф. Стравинский. К публикации главы из рукописи книги Э. А. Старка // Вопросы театра. 2013. № 1–2. С. 310–338. 2 п. л.
2. *Виноградова, А. С.* Первая глава из жизни Федора Стравинского: новые находки // Opera musicologica. 2016. № 3 [29]. С. 66–93. 1,1 п. л.
3. *Виноградова, А. С.* Иностраный репертуар Ф. И. Стравинского // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2019. № 2. С. 53–62. 0,75 п. л.

Другие публикации:

1. *Виноградова, А. С.* Криминальная история с рукописью, или Следствие ведет ... музыковед // Звезда. 2013. № 8. С. 197–203. 0,5 п. л.
2. *Виноградова, А. С.* А. Г. Рубинштейн в творческой судьбе Ф. И. Стравинского // Петербургский музыкальный архив. Вып. 13. Антон Григорьевич Рубинштейн. СПб. : Композитор. 2016. С. 59–73. 0,75 п. л.
3. *Виноградова, А. С.* Э. А. Старк и его музыкально-театральные труды // ИМТИ. 2018. № 19. С. 123–146. 1 п. л.
4. *Vinogradova, A. S.* An Unknown Book about Fyodor Stravinsky, the Father of Igor Stravinsky, Written by Eduard Stark. Father's Roles and Son's Opera Studies // Sociocultural Crossings and Borders: Musical Microhistories. Vilnius : The Publishing House of Vilnius Academy of Arts. 2015. P. 301–321. 1 п. л.