

Співаченко Оксана Святославівна
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
spivachenko1809@gmail.com

**ФЕДІР СТРАВІНСЬКИЙ – "ВОКАЛЬНИЙ АКТОР"
(НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗУ МЕФІСТОФЕЛЯ В ОПЕРІ Ш. ГУНО "ФАУСТ")**

У центрі уваги автора – характеристика виконавського стилю Ф. Стравінського на прикладі сценічного втілення артистом образу Мефістофеля в опері Ш. Гуно "Фауст". Зібрано та проаналізовано відгуки київських газет на виступи Ф. Стравінського в образі Мефістофеля під час роботи співака у Київському оперному театрі (1973 – 1876). Виявлено та продемонстровано подібності у втіленні образу Мефістофеля Ф. Стравінським та Ф. Шаляпінім.

Ключові слова: Федір Стравінський, виконавська творчість, Мефістофель, оперний театр, київська періодика.

Співаченко Оксана Святославівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Федор Стравинский – "вокальный актер" (на примере образа Мефистофеля в опере Ш. Гуно "Фауст")

В центре внимания автора – характеристика исполнительского стиля Ф. Стравинского на примере сценического воплощения артистом образа Мефистофеля в опере Ш. Гуно "Фауст". Собраны и проанализированы отзывы киевских газет на выступления Ф. Стравинского в образе Мефистофеля во время работы в Киевском оперном театре (1873 – 1876). Выявлены и продемонстрированы сходные черты в воплощении образа Мефистофеля Ф. Стравинским и Ф. Шаляпиным.

Ключевые слова: Федор Стравинский, исполнительское искусство, Мефистофель, оперный театр, киевская периодика.

Spivachenko Oksana, postgraduate of National Academy Managerial Staff of Culture and Arts.

Fyodor Stravinsky as a "Vocal Actor" (for example of the Image of Mephistopheles in the Opera "Faust" by Charles Gounod's)

The focus of the author is description of the main features of Fyodor Stravinsky's style which has embodied the image of Mephistopheles in the Ch. Gounod's opera "Faust." We have collected and analyzed reviews of Kyiv newspapers Fyodor Stravinsky's performance in the image of Mephistopheles during singer's work in Kyiv Opera House (1973 – 1876). The study identified and demonstrated similarities in the embodiment by Fyodor Stravinsky's and Fyodor Chaliapin's images of Mephistopheles.

Key words: Fyodor Stravinsky, performing arts, Mephistopheles, Opera House, Kiev periodicals.

За час професійної діяльності Федір Стравінський (1843–1902) зіграв понад 70 оперних ролей. Рівнозначні таланти співака та актора, що злились у його сценічній творчості, дозволяли Федору Гнатовичу переконливо втілювати на сцені образи різних (часто протилежних за характером) героїв: ліричні та комічні, психологічні, героїко-драматичні та характерні образи (саркастичні, іронічні, підступні, лицемірні). В арсеналі характерних героїв образ Мефістофеля з опери Ш. Гуно "Фауст" став одним із найвдаліших у репертуарі артиста.

Мета даної статті – уперше, на основі аналізу критичних публікацій у пресі останньої третини XIX століття, виявити характерні риси виконавського стилю Ф. Г. Стравінського (на прикладі втілення артистом образу Мефістофеля в опері Ш. Гуно "Фауст").

Перше виконання "Фауста" Гуно в Росії відбулося у грудні 1863 р. Твір звучав у першій редакції, оперу представила італійська трупа. Російська трупа вперше виконала оперу 10 листопада 1866 р. в Москві (Большой театр) та 15 вересня 1869 р. (Маріїнський театр, Петербург) під орудою Е. Направника. "Фауст" швидко завоював прихильність російської публіки; упродовж другої половини XIX ст. опера активно ставилася на сценах Імператорських театрів.

Значення образу Мефістофеля в драматургії опери Ш. Гуно неможливо переоцінити: поряд з Фаустом та Маргаритою він входить до тріади головних героїв твору. Музичну характеристику Мефістофель отримує у різноманітних оперних вокальних формах: арія, куплети, серенада, речитатив, ансамбль. Короткі, лаконічні, але місткі музичні характеристики демонструють багатолічність образу. При цьому сольні виступи Мефістофеля розкривають переважно лише одну сторону образу героя.

В ансамблях композитор почергово зводить його з іншими персонажами – тими, які піддаються впливу Мефістофеля та не підвладними йому. В першому випадку Мефістофель переймає інтонації партнера по сцені (Фауст, Марта), а в іншому – його музична мова інтонаційно є різко протилежною (Маргарита, Валентин). Мефістофель взаємодіє (у тому числі в музичному плані) практично з усіма героями опери, що збагачує як вокальну, так і акторську складові його партії.

Упродовж усіх чотирьох дій герой перебуває на сцені. Розвиток образу відбувається від Мефістофеля, прихованого під маскою друга Фауста (пролог, I дія), через саркастичну сцену з Маргаритою та вбивство Валентина (II та III дії) – до Мефістофеля-демона (в сцені Вальпургієвої ночі).

Важко погодитися з думкою, висловленою театрознавцем Е. Старком щодо образу Мефістофеля, створеного Ш. Гуно: "Мефістофель, у тому вигляді, в якому він змальований композитором і авторами лібрето, безкінечно далекий від створеного Гете. Музичної характеристики немає ніякої, відповідно, у цьому плані немає на що опертись; що стосується тексту, то цей хаос має так мало спільного з поезією, що зближувати його з гетевським творінням досить важко" [10, 70]. Звичайно, переосмислення філософської трагедії Й. Гете у новому жанрі веде за собою й переосмислення образів героїв, але їх функціональне навантаження залишається не менш важливим, ніж у літературному першоджерелі.

Вокальна партія Мефістофеля – одна з найскладніших в опері. Вона переважно декламаційна, має примхливу ритмічну будову та дискретну мелодичну лінію, рясніє складними інтонаційними ходами на збільшені та зменшені інтервали, широкими висхідними та низхідними стрибками. Діапазон партії охоплює більше двох октав: найнижчий звук партії F, найвищий (III дія, 3 картина – момент, коли Мефістофель сміється) – g1. Найбільш задіяною є верхня частина діапазону (приблизно від a до es1), де розміщені перехідні ноти басового голосу (a, h-c1, cis1), що становить додаткову складність для виконавця.

Для ефектного виконання партії Мефістофеля принципово важливою є чітка дикція співака, адже переважну частину вокальної партії героя складають мелодизовані речитативи, достатньо складні ритмічно та інтонаційно. Значення речитативів у другій редакції є дуже вагомим, їх кількість рівнозначна кількості вокальних номерів¹.

Утілення образу Мефістофеля потребує від співака неабиякої акторської майстерності. Якщо діапазон вокальної партії перевищує дві октави, то діапазон акторських умінь (якби він вимірювався октавами) охопив би значно більше. Характерний образ вимагає від виконавця подвійного перевтілення: артист грає Мефістофеля перед публікою, а Мефістофель, у свою чергу, грає перед Фаустом, Маргаритою, Мартою, Валентином – виконавець повинен вміти зіграти роль в ролі.

Для втілення такого складного образу потрібен однаково сильний у професійному відношенні вокаліст та актор. Мефістофеля неможливо лише добре заспівати або ж навпаки – лише майстерно зіграти. Цей образ вимагає виконавця, в якому талант актора та співака існують у нерозривному синтезі.

На основі відгуків у пресі спробуємо простежити, чи відповідав таким вимогам Федір Стравінський, у творчому доробку якого роль Мефістофеля була однією з найрепертуарніших (лише під час роботи у Київській опері за три роки він виконав її 43 рази).

Складний у вокальному та артистичному відношеннях образ, фактично, став першим серйозним здобутком артиста. Строгі критики не одразу дали схвальну оцінку Ф. Стравінському в ролі Мефістофеля. Наведемо декілька характеристик, які співак отримував у різні роки за період своєї роботи у Київському оперному театрі й одразу після приїзду до Імператорського театру в Петербурзі.

Про дебют Ф. Стравінського 1873 р. у партії Мефістофеля на київській сцені свідчить відомий петербурзький музичний критик В. Баскін², який мав нагоду бути присутнім на цьому спектаклі у Києві. Його відгук "прозвучав" лише через 24 роки, у публікації до 55-річчя Ф. Г. Стравінського: "Ф. И. Стравинский начал свою деятельность не в Петербурге, а в Киеве в 1873 г.; мы присутствовали на первом его дебюте в Мефистофеле ("Фауст" Гуно) и затем в партии Руслана в бессмертной глинканской опере; прекрасно помним первое его исполнение и слышим еще дрожь в его голосе на словах "Вот и я", но после первой же фразы, удачно законченной известной гаммой, артист был дружно награжден аплодисментами. Успех его шел crescendo в течении вечера, и на второй день имя Стравинского было на устах у всех киевских любителей музыки; он сразу приобретал новых поклонников; слава его росла и не только как певца, обладателя хорошего голоса (basso-cantanto), но и артиста, отдающего себе строгий отчет в том, что он делает, и крайне добросовестно относящегося к искусству; публика сразу убедилась, что имеет дело с выдающимся дарованием, выступившим во всеоружии сценической подготовки" [1, 16]³.

У січні 1874 р. оцінку виступу Ф. Стравінського дала газета "Киевский телеграф". Після спектаклю "Фауст" Ш. Гуно, що відбувся 7 січня, критик писав: "Он имел успех очень завидный для начинающего артиста... голос слабоватый еще для сцены... он поет как-то сухо, монотонно, без одушевления и оттенков... На сцене он всегда свободен, и приемы сценического искусства далеко еще не все им усвоены... проглядывает местами более или менее удачное подражание таким хорошим

образцам, как Палечек или Эверарди, но, так как внутренней связи во всем этом пока нет, как нет и силы выражения, то исполнение выходит еще слабое, вялое" [2, 12].

Спостерігаючи динаміку відгуків преси відносно творчості Ф. Стравінського, відзначимо поступове збільшення позитивних оцінок його професійної діяльності. У жовтні того ж 1874 р. на сторінках газети "Киевлянин" читаємо: "г. Ляров в роли Мефистофеля превзошел все ожидания... Мы слышали..., что в ближайшем будущем партия эта переходит к Стравинскому. Если это так, то Сетов делает этим еще одну услугу для преуспевания нашей оперы. Говоря это мы далеки от желания обидеть г. Лярова: ибо г. Ляров имеет свои коньки, а Стравинский – свои" [8, 3].

Змінює свою думку щодо Стравінського-Мефистофеля і дописувач "Киевского телеграфа": "Об исполнении г. Стравинским Мефистофеля много не говорю как потому, что это одна из самых симпатичных и удачных его партий, так и потому, что в ней этот молодой певец показал еще прежде и свои красивые средства. И несомненный талант, и изящную, подчас, однако, несколько неумеренную игру. По обыкновению, г. Стравинский заинтересовал в этот вечер всех и не переставал пожинать лавры. С особенным шиком пропел он обе серенады, про которые можно было, впрочем, наверное сказать, что они будут повторены. В квартете третьего акта Стравинский, как и все, впрочем, участвующие, был безукоризнен. В общем, артист этот бесспорно многосторонне даровит и крайне добросовестен. А потому на нашей сцене, на которой талант его, так сказать, окреп и воспитался, он не перестает пользоваться заслуженным успехом" [5, 3].

На цю ж постановку "Фауста" (якою відкрився оперний сезон 1875 р.) відгукнулись і два різні автори газети "Киевлянин", свідчення яких також підтверджують успіх Стравінського в ролі Мефистофеля: "Каждый появившийся на сцену артист был, как то установлено обычаем, радушно приветствуем публикой, как добрый знакомый: "Фауст" был на мгновение выведен из своего раздумья громкими аплодисментами, которыми он, по-видимому смутился; Мефистофель – г. Стравинский, едва успел выскочить из печки и соорудить свою адскую гримасу, – как должен был тотчас сменить ее на ясную улыбку и несколько раз раскланываться с залой, гремевшей от рукоплесканий" [7, 1]; "Роль Мефистофеля, по редкой своеобразности, представляет благодарный материал для певца и актера... Она требует хороших голосовых средств, оживленной игры, постоянного хорошего расположения духа и известной доли комизма, которая должна идти рука об руку с глубоко прочувствованными, серьезными сценами перед любовным дуэтом третьего действия, сценою у церкви и т.п., где драматизация пения доведена до крайности. Г. Стравинский понял мысль композитора и усвоил себе все контрасты партии, которые передает очень хорошо. Это, по справедливости, один из лучших Мефистофелей, вникнувший в детали и общий смысл роли. Его характерный бас, полного регистра, дает ему возможность непринужденно петь трудную партию; сознательная, обдуманная игра передает верно всю злобу, иронию, словом ту "чертовщину", без которой немыслима сама роль..." [9, 2].

Стравінський-Мефистофель завжди викликав резонанс у пресі. З одного боку, критики засвідчували неабиякий талант починаючого артиста та заслужений успіх, з іншого – вказували на недоліки голосових можливостей та дорікали наслідуванням метрів-професіоналів (Й. Палечека, К. Еверарді). Можливо й насправді перші виступи артиста не були ідеальними, і вдало підмічені критиками недоліки виконання стали стимулом для вдосконалення співу та гри Ф. Стравінського. Переконливий результат наполегливої роботи артиста над образом засвідчили схвальні відгуки столичних рецензентів відразу після переїзду співака до Петербургу.

Роль Мефистофеля виявилася першою, зіграною Ф. Стравінським на сцені Маріїнського театру. З цього приводу у "Санкт-Петербургских ведомостях" писали: "Как артист г. Стравинский представляет немало хорошего: у него прекрасная дикция, слова слышны превосходно. Фразирует он отчетливо, с пониманием, с довольно тонкими оттенками, в его пении есть порядочность и благородство. И к игре у него есть несомненные способности... Нельзя в нем не признать удовлетворительного Мефистофеля и, вообще, певца, которого игра не будет портить впечатления. Гораздо прискорбнее то, что в Мариинском театре голос Стравинского слаб. У него бас, с более низкими нотами чем у г. Матчинского, весьма не дурной по звуку, но довольно глухой и незначительной силы... Пропел Стравинский не без успеха, обе его песни были повторены" [12, 180].

Характеризуючи образ Мефистофеля, Е. Старк зазначав: "Оперная сцена не знает большего шаблона, чем тот, в который отлилось исполнение роли Мефистофеля артистами всех национальностей, – обстоятельство тем более удивительное, что в оперной литературе не много найдется ролей, представляющих такой благодарный материал и дающих такой полный простор для толкования их вдумчивым и талантливым артистом... С тех пор как кто-то, неизвестно – кто именно, придумал этот грим: острую бородку, усы шилком кверху и брови строго параллельно усам, – он вошел в повсеместное употребление и опошился в степени невероятной" [10, 61].

Побуває думка про те, що першим артистом, який відмовився від шаблонного виконання ролі Мефістофеля, став Федір Шаляпін. Е. Старк вказує, що Шаляпін працював над цим образом впродовж усього творчого шляху і досягнув найвищої досконалості у його інтерпретації. Уславлений бас працював над створенням "новаторського" Мефістофеля таким чином: по-перше, досконало вивчав першоджерела опери, читав відповідну історичну літературу для кращого знання зображуваної епохи, знайомився із зразками тогочасного мистецтва (картини Г. Гольбейна, А. Дюрера). По-друге, Шаляпін робив власні замальовки гриму та запропонував новий костюм. "Вінцем ролі у Шаляпіна є сцена в церкві... Повільно висувається довга, повністю загорнута в плащ фігура. Це він... Злий дух... Його обличчя майже не видно. Він страшний. Він – таємничо жакхливий привид. Якесь незрозуміле видіння, якийсь містичний трикутник: складки плаща розташовані так, що внизу ноги майже обтягнуті, внизу – вузько, а далі до плечей все розширюється, і голова, покрита тим же плащем, майже втягнута в плечі; складається враження чогось смерчеподібного, якогось чорного полум'я, перевернутого кінцем донизу" [10, 68].

Згадаємо принагідно методи роботи Ф. Стравінського над вивченням оперної ролі. Перш ніж ознайомитись з партією свого персонажа, артист досконало опрацьовував сюжет опери: читав літературне першоджерело, критичні роботи щодо нього; якщо йшлося про історичний сюжет – ретельно вивчав особливості відповідного історичного періоду, національні традиції, побут та культуру – усе, що допомагало детально пізнати образ та заглибитися в нього. В особистій бібліотеці Ф. Стравінського зберігалися рідкісні книжкові видання, колекційні зібрання картин та гравюр з історичною тематикою.

Наступним етапом було вивчення тексту вокальної партії. Педантичний, вдумливий від природи, співак надавав великого значення словесному тексту. Перш ніж розпочати роботу, він прочитував лібрето, якщо опера виконувалась не мовою оригіналу – співставляв і порівнював оригінал та переклад; іноді Ф. Стравінський вносив свої корективи у переклад тексту – міг змінювати, переставляти слова (звичайно, у відповідності з музикою), вписував власні виконавські ремарки. Інакше кажучи, в процесі вивчення вокальної партії співак робив у клавирі свою "виконавську редакцію" – такого висновку доходимо на основі аналізу Н. Брагінською особистих клавирів Ф. Стравінського, що збереглися у бібліотеці Петербурзької консерваторії [3]. Партії героїв, виконуваних власником клавирів, опрацьовані саме таким чином: внесено примітки, ремарки, надписано текст. Якщо опера, над якою артист працював, не була прем'єрною, Ф. Стравінський збирав та вклеював у клавир вирізки з рецензій на попередні постановки, відтак, у своїй роботі враховував зауваги критиків.

Відомо, що саме на методи роботи Ф. Стравінського щодо вивчення та втілення оперних образів орієнтувався Ф. Шаляпін: "Відносно гриму Шаляпін має мало суперників на драматичній сцені, хіба що Станіславський та Петровський посперечаються з ним у справі гримування та одягання, на оперній же сцені – подібним йому був лише покійний Ф. Г. Стравінський" [11, 112]; "...слабкий п. Шаляпін у ролі лейтенанта, в якій він безумовно наслідував прекрасне виконання п. Стравінського" [11]. А. Гозенпуд, досліджуючи російський оперний театр ХІХ століття, також зазначає наслідування Ф. Шаляпіним професійних здобутків Ф. Стравінського. В контексті спогадів про артистів оперного театру того часу автор неодноразово наголошує на творчому зв'язку Ф. Стравінський – Ф. Шаляпін: "...якщо Петров став родоначальником традиції Стравінський – Шаляпін, то Васильєву ближче Корякін, Серебряков, Антоновський та інші..." [4, 23]; говорячи про співака Корсова, дослідник зауважує: "...ця сентиментально солодкувата ідеалізація Олоферна була відкинута російським оперним театром – тут утвердилась сувора і правдива трактовка образу, запропонована Ф. Стравінським і розвинута Ф. Шаляпіним" [4].

Порівнюючи таланти митців, відомий російський актор, режисер та антрепренер П. Медведєв прийшов до висновку: "...якби Стравінський володів голосом Касторського чи навіть Цесевича, Шаляпін не був би єдиним на всій земній кулі. Талант Стравінського був не менший від шаляпінського. До того ж у певних відношеннях Стравінський мав тонше відчуття, ніж Шаляпін: він ніколи не шаржував. Шаляпін у ролі Фарлафа, до прикладу – не лицар-боягуз, а карикатура на нього. Стравінський грав лицаря-боягуза, це було не менш смішно, але й набагато тонше" [6, 110]⁴.

Прагнучи максимально досконало та оригінально втілити на сцені той чи інший образ, Ф. Стравінський самостійно працював на всіх етапах підготовки ролі, виконуючи і обов'язки художника-гримера, і художника-костюмера: робив замальовки гриму на папері, орієнтуючись на підготовлені заздалегідь ескізи, наносив грим на обличчя. Часто власноруч співак робив також ескізи костюмів своїх героїв. Така копітка й невтомна праця з втілення оперного образу та її результат визначають індивідуальність і творче кредо Ф. Стравінського: оперний співак, втілюючи на сцені той чи інший образ, повинен бути водночас і режисером, і художником, і актором.

Подібно Ф. Стравінському, про зовнішній вигляд втілюваного героя дбав і Ф. Шаляпін. З образом Мефістофеля пов'язаний майже анекдотичний випадок, описаний Ф. Шаляпіним: "Граючи Мефістофеля і намагаючись відійти від "фольги", я попросив завідувачу гардеробом і режисера пошити для мене новий

костюм – такий, в якому, як на мене, я міг би дещо інакше зобразити Мефістофеля. Обоє, ніби змовившись, подивились на мене тьмяно-олов'яними очима, навіть не розсердились, і сказали:

– Малий, будь скромний і не поводи себе дратівливо. Цю роль у нас Стравінський грає... а ти хто такий? Перестань чудити і служи скромно. Чим скромніше будеш служити – тим до більшого дослужишся" [13, 265].

Співставляючи методи роботи Ф. Стравінського з методами Ф. Шаляпіна, можемо стверджувати, що Шаляпін є послідовником традицій, закладених Стравінським. На підтвердження наслідування Шаляпіним зовнішнього втілення образу Мефістофеля Стравінським вказують, зокрема, фото та автопортрети обох митців в образі Мефістофеля. Порівнюючи детальний опис Е. Старком Мефістофеля-Шаляпіна та фотографії артиста у цій ролі (1912, 1916 рр.) з автопортретами та замальовками Ф. Стравінського в образі Мефістофеля (1876, 1889, 1892 рр.), можемо стверджувати, що Ф. Шаляпін багато в чому використав досвід Ф. Стравінського. Зовнішньо подібне (грим, костюм) втілення образу Мефістофеля Ф. Стравінським та Ф. Шаляпіним свідчить підтверджує подібність методів роботи обох артистів, тісний зв'язок творчих прагнень обох митців.

Для київського періоду творчості Ф. Стравінського образ Мефістофеля став першорядним. З-поміж усіх опер, у яких артисту довелося брати участь в період 1873–1876 рр., фактично, лише у "Фаусті" (перше виконання партії Мефістофеля – 11 вересня 1873 р.) молодий співак продемонстрував свій багатий творчий потенціал. Формально дебютною оперою Ф. Стравінського на київській сцені стала "Сомнамбула" В. Белліні. Проста у виконавському відношенні партія Родольфа, яку Ф. Стравінський співав у Києві один-єдиний раз, звичайно, поступається за складністю партії Мефістофеля, що була зіграна Ф. Стравінським наступною і впродовж усієї кар'єри артиста була провідною в його репертуарі. Тож, на наше переконання, саме образ Мефістофеля дав артисту "щасливий квиток" у подальше професійне життя (на Маріїнській сцені Ф. Стравінський дебютував саме у "Фаусті" Ш. Гуно).

Вічний та невловимий образ Мефістофеля став благодатним ґрунтом для розвитку і втілення усіх творчих обдарувань Ф. Стравінського. Інтонаційно та технічно складна вокальна партія; надмірна кількість речитативів, що виснажують мовленнєвий апарат і потребують ідеальної дикції; особливі вимоги до діапазону голосу, в якому однаково добре повинні звучати як високий, так і низький регістри, високий рівень майстерності акторських перевтілень – такими є основні вимоги до виконавця цієї складної оперної ролі. На початку оперної кар'єри Ф. Стравінського вони були стимулом до вдосконалення, а в період професійної зрілості артиста багатозначний образ Мефістофеля став прекрасним стимулом для творчої фантазії та нових інтерпретацій.

Тож, на прикладі образу Мефістофеля ("Фауст" Ш. Гуно), відгуків преси на виступи Ф. Стравінського у цій ролі у Києві (ранній період творчості) та Петербурзі (зрілий період), спостерігаємо динаміку формування та практичної реалізації основних професійних постулатів артиста. Федір Стравінський – "вокальний актор" (vocal actor – С. Волш), його творчість є синкретичним поєднанням іпостасей талановитого співака, актора, художника-гримера та режисера оперного образу.

Примітки

¹ У першій редакції опери вокальні номери межували з прозовим текстом і лише у 186 р. композитор замінив їх мелодизованими речитативами.

² Баскін Володимир Сергійович (1855–1919) – драматург, музичний і театральний критик. Починаючи з 1882 р., був одним із найбільш активних музичних і театральних рецензентів Санкт-Петербургу. Співпрацював з виданнями "Труд", "Наблюдатель", "Нива", "Эпоха".

³ Цитати з періодики XIX століття в статті наведені мовою оригіналу, з метою збереження стилістики тексту першоджерела.

⁴ Медведєв Петро Михайлович (1837–1906) – російський актор, режисер, антрепренер та діяч культури. Навчався в Імператорському Московському театральному училищі. Організатор багатьох російських театральних та оперних антреприз в Саратові (з 1862 р.), Казані (1866–1886 рр.), Харків, Тула, Астрахань, Воронеж, Курськ та ін. З 1889 р. – актор Александрійського театру в Петербурзі, впродовж 1890–1893 рр. його головний режисер.

Література

1. Баскін В. // Всемирная иллюстрация, 1897. – Т. 15.
2. Богданов-Березовский В. Федор Стравинский / В. Богданов-Березовский. – М.-Л. : Музгиз, 1951. – 52 с.
3. Брагинская Н. А. Следы легендарной библиотеки: о клавирах Берлиоза из собрания Ф. И. Стравинского в нотном фонде Санкт-Петербургской консерватории / Наталья Брагинская // Opera musicological. – 2010. – № 2 (4). – С. 21–40.
4. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века. 1873–1889 / А. Гозенпуд. – Л., 1973. – 326 с.
5. Киевский телеграф, 1875. – № 104.

6. Левик С. Ю. Записки оперного певца / С. Ю. Левик. – М. : Искусство, 1962. – 712 с.
7. Открытие оперного сезона // Киевлянин, 1875. – № 102. – 28 августа.
8. Русская опера в Киеве. "Жизнь за царя" – "Галька" – "Фауст" // Киевлянин, 1874. – № 120. – 8 октября.
9. Русские оперные спектакли // Киевлянин, 1875. – № 104. – 2 сентября.
10. Старк Э. "Фауст" Гуно // Федор Иванович Шаляпин. Статьи и высказывания. Приложения. – М. : Искусство, 1979. – Т. 3. – С. 61–71.
11. Старк Э. Стиль творчества Шаляпина // Федор Иванович Шаляпин. Статьи и высказывания. Приложения. – Т. 3. – М. : Искусство. – 1979. – С. 108–116.
12. Ф. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания (ред. А. Гозенпуд). – Л. : Музыка, 1972. – 205 с.
13. Шаляпин Ф.И. Страницы из моей жизни : повести / Ф. И. Шаляпин / сост., вступ. статья, коммент. Е. Дмитриевской, В. Дмитриевского. – М. : Кн. Палата, 1990. – 464 с.
14. Walsh Stephen. The Polish Singer // Stephen Walsh. Stravinsky: A Creative Spring: Russia and France, 1882–1934. – PHLICO, 2002. – P. 3–16.

References

1. Baskin, V. (1897). All-world illustrations. Vol.15 [in Russian].
2. Bogdanov-Berezovskiy, V. (1951). Fedor Stravinskiy. M.-L : Muzgiz [in Russian].
3. Braginskaya, N. A. (2010). Prints of the legendary library: about claviers of Berlios of F.I. Stravinsky's collection in the funds of Sacnt-Petersburg conservatory. Opera musicological, 2 (4), 21–40 [in Russian].
4. Gozenpud, A. (1973). Russian opera theatre of XIX century. 1873–1889. L. : Muzyka [in Russian].
5. Kiyevskiy telegraf. (1875), 104 [in Russian].
6. Levik, S.Yu. (1962). Notes of opera singer. M. : Iskusstvo [in Russian].
7. Opening of the Opera Season (1875). Kiyevlyanin., 102, 28 avgusta [in Russian].
8. Russian opera in Kiyv. "Life for tsar" – "Galka" – "Faust" (1874). Kiyevlyanin, 120, 8 oktyabrya [in Russian].
9. Russian opera performances (1875). Kiyevlyanin, 104, 2 September [in Russian].
10. Stark, E. (1979). "Faust" Guno. Fedor Ivanovich Shalyapin. Articles and phrases. Applications. M. : Iskusstvo, Vol. 3. [in Russian].
11. Stark, E. (1979). Style of Shalyapin creative activity. Fedor Ivanovich Shalyapin. Articles and phrases. Applications M. : Iskusstvo, Vol. 3. [in Russian].
12. Stravinskiy, F. (1972). Aritcles. Letters. Recollection. Leningrad: Muzyka. [in Russian].
13. Shalyapin, F. I. (1990). Pages of my life: stories. M. : Kn. Palata [in Russian].
14. Walsh Stephen. (2002). The Polish Singer. Stravinsky: A Creative Spring: Russia and France, 1882 – 1934. PHLICO [in English].

УДК 786.2

Шевченко Тетяна Олександрівна
асистент-стажист Одеської національної
музичної академії ім. А. В. Нежданової
tatashev89@gmail.com

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДРУГОЇ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ С. РАХМАНІНОВА

Стаття присвячена інтерпретації Другої фортепіанної сонати С. Рахманінова яскравими піаністами ХХ – початку ХХІ ст. Аналіз образно-сміслових, стильових особливостей сонати і специфіки її інтерпретації виявив твердження у виконанні комплексу динамічних, артикуляційних, темпових і метро-ритмічних ремарок сонати, а також моторно-вольового, моторно-пластичного і емоційно-моторного типу образності російського композитора.

Спираючись на методику виконавського аналізу О. Сокола, автор виявляє особливості інтерпретації фортепіанної сонати – агогічні відхилення і велика метрична свобода В. Горовиця, раціонально-інтелектуальний початок В. Ашкеназі.

Ключові слова: фортепіанне виконавство, музичні ремарки, тип образності, виконавська партитура.

Шевченко Татьяна Александровна, ассистент-стажер Одесской национальной музыкальной академии имени А.В. Неждановой

Исполнительская интерпретация Второй фортепианной сонаты С. Рахманинова

Статья посвящена интерпретации Второй фортепианной сонаты С. Рахманинова яркими пианистами ХХ – начала ХХІ вв. Анализ образно-смысловых, стилевых особенностей сонаты и специфики ее интерпретации выявил утверждение в исполнении комплекса динамических, артикуляционных, темповых и метро-