

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ, МУЗЫКИ И ТЕАТРА

УДК 782.91

ЯВЛЕНИЕ «ТАНЦЫ В ОПЕРЕ» В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО

Брагинская Н. А.¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, д. 2, Санкт-Петербург, 190068, Россия.

В статье рассматривается явление «танцы в опере» применительно к музыкальному театру И. Ф. Стравинского. С позиций удельного веса хореографических элементов анализируются четыре оперных сочинения, относящихся к разным этапам творчества композитора, — «Соловей» (1908–1914), «Мавра» (1921–1922), «Царь Эдип» (1926–1927), «Похождения повесы» (1947–1951), а также музыкальное представление «Потоп» (1961–1962), созданное по заказу телекомпании CBS, но при жизни Стравинского ставившееся и в оперной версии (Гамбург, 1963). В результате наблюдений автор приходит к выводу о важной для композитора роли дансантажных импульсов, которые зачастую определяют ключевые зоны в многоуровневой драматургии указанных сочинений. Так, опыт, почерпнутый молодым музыкантом на петербургских спектаклях Мариуса Петипа, получает новое претворение в зрелом модернистском театре Стравинского.

Ключевые слова: Игорь Стравинский, балет, опера «Соловей», музыкальное представление «Потоп», Мариинский театр, Мариус Петипа.

Благодарности: Статья написана на основе доклада «Игорь Стравинский и танец в опере: от *Соловья* до *Потопа*», подготовленного автором для выступления на международной научной конференции «Балет в музыкальном театре: история и современность» (21–25 ноября 2022 г., РАМ им. Гнесиных). Благодарю доктора искусствоведения профессора Ирину Петровну Сусидко за персональное приглашение к участию в конференции.

PHENOMENON “DANCES IN THE OPERA” IN IGOR STRAVINSKY’S MUSICAL THEATER

*Braginskaya N. A.*¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2, Glinki St., St. Petersburg, 190068, Russian Federation.

The article deals with the phenomenon of «dances in the opera» in relation to the music theater of Igor Stravinsky. From the standpoint of the specific weight of choreographic elements, four opera compositions belonging to the composer’s different creative periods are analyzed — *The Nightingale* (1908–1914), *Mavra* (1921–1922), *Oedipus Rex* (1926–1927), *The Rake’s Progress* (1947–1951) — as well as a musical play *The Flood* (1961–1962), written for the CBS television company, but during the life of Stravinsky also staged in an opera version (Hamburg, 1963). As a result, the author comes to the conclusion about the important role of dance impulses for the composer, they often define the key areas in the multi-level dramaturgy of the analyzed works. Thus, the experience gained by the young musician at the Petersburg performances of Marius Petipa receives a new implementation in the mature modernist theater of Stravinsky.

Keywords: Igor Stravinsky, ballet, opera *The Nightingale*, musical play *The Flood*, Mariinsky Theater, Marius Petipa

Acknowledgements: The article is written on the basis of the paper «Igor Stravinsky and dance in opera: from *The Nightingale* to *The Flood*» delivered by the author at the international conference «Ballet in Musical Theater: History and Present Time» (November 21–25, 2022, Gnesin Russian Academy of Music). I thank the Doctor of Art Studies, Professor Irina Petrovna Susidko for personal invitation to participate in the conference.

То, что балет является поистине универсальным жанром для Игоря Стравинского, подтверждается интенсивным процессом «хореографизации»¹ его небалетной музыки, достигшим уже при жизни композитора рекордных масштабов. Как подсчитал Чарлз Джозеф, автор специальной статьи в новейшей «The Cambridge Stravinsky Encyclopedia», на балет оказалось положено около 90 процентов всей музыки Стравинского [2, с. 38]. Балетные импульсы, явные или скрытые, присутствуют и в четырех его операх («Соловей», «Мавра», «Царь Эдип», «Похождения повесы»). С явлением «танцы в опере», восходящим

¹ Термин «хореографизация» предложен в 1921 году критиком Д. И. Лешковым (см.: [1, с. 668]).

к французской традиции, композитор познакомился в петербургские годы, в Мариинском театре. Данная статья ставит своей задачей проследить, как юношеский опыт Стравинского, почерпнутый на спектаклях Мариуса Петипа, претворился в условиях модернистского театра русского мастера на разных этапах его творчества.

Закономерно, что Игорь Стравинский, сын знаменитого певца Императорской сцены и верный ученик Н. А. Римского-Корсакова, в 1908 году начинает свою театральную карьеру именно с оперы; ею стала лирическая сказка «Соловей» по Андерсену. Но под влиянием идей Сергея Дягилева жанровые приоритеты молодого композитора стремительно менялись, что и определило характер постановки «Соловья» в Париже в мае 1914 года², когда опера наконец была завершена. Начнем с любопытной цитаты из периодики 1914 года. Документ, обнаруженный нами в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, представляет собой вырезку из номера «Петербургской газеты» от 1 июня 1914 года со следующей публикацией: «Гвоздем русского сезона в Париже был “Золотой петушок” (беседа с балетмейстером Б. Г. Романовым)».

«В Петербург возвратился молодой балетмейстер Б. Г. Романов, ездивший в Париж для постановки танцев в новой опере “Соловей” И. Ф. Стравинского.

— Собственно говоря, танцев в “Соловье” нет, — сказал нам г. Романов, а есть китайский марш, которому я придал танцевальный характер. Опера “Соловей” имела большой успех, несмотря на то, что ее поставили в какие-нибудь четыре дня. Все остальное время ушло на приготовления к “Золотому петушку”, который, действительно, оказался “гвоздем” нынешнего русского сезона в Париже. Первое представление “Соловья” дало сбору 61 тысячу франков. Героями спектакля были сам композитор Стравинский и певица московской Императорской оперы Добровольская, подражавшая пению соловья и выказавшая изумительную колоратуру. Г-жа Добровольская пела из оркестра, а сам соловей находился на сцене. К ноге его были привязаны семь цепочек, и четырнадцать китайцев несли его на шесте. Затем соловей улетел на проволоке.

— Удобна ли музыка Стравинского для танцев?

— Вначале кажется, что один такт на три четверти, другой — на пять четвертей, но в результате все сливается и получается такой ровный ритм, что очень легко танцевать. В общем — необыкновенно ритмичная музыка» [3]³.

² Премьера оперы «Соловей» И. Стравинского (либретто С. Митусова и И. Стравинского) состоялась 26 мая 1914 года на сцене Гранд-Опера: дирижер П. Монте, постановка А. Бенуа и А. Санина, декорации и костюмы А. Бенуа, балетмейстер Б. Романов.

³ Интервьюер неизвестен. Вырезка была сделана, скорее всего, матерью Игоря Фёдоровича, Анной Кирилловной. Заметим, этот источник в своем роде уникален, т. к. он не вошел в Приложение II «Отзывы в русской прессе на исполнение сочинений И. Ф. Стравинского», составленное В. П. Варунцем для II тома «Переписки...» [1, с. 553–681].

Уже сам по себе факт беседы с балетмейстером о первой же опере Стравинского заслуживает внимания. Из богатой мемуарной и научной литературы о дягилевской антрепризе хорошо известно, что кульминационный момент спектакля «Соловей» 1914 года пришелся именно на «Китайский марш», инструментальный номер 2-й картины оперы, решенный чисто хореографически, как и «Церемониальное шествие»⁴ 3-й картины, что подкреплялось композиционными ремарками в партитуре: «Торжественное шествие китайской знати». «Несколько слуг торжественно вносят сидящего в балдахине Китайского Императора». «Слуги ставят балдахин с Кит. Имп. на возвышение посреди сцены»; и далее, в 3-й картине: «Придворные, считая Китайского Императора уже умершим, церемониальным маршем входят в передние покои дворца. Занавесь, отделяющая последние от опочивальни, торжественно задерживается пажами с противоположных сторон» [4, р. 53; 59; 91].

Но вряд ли работа Бориса Романова в «Соловье» ограничилась этими эпизодами, если судить по перечню участников премьерного спектакля в Гранд-Опера: только поименный список, реконструированный В. П. Варунцем, насчитывает 34 танцора — Герольды, Воины, Придворные, Мандарины, Чудовища, Юноши; кроме того, упомянут отдельный «Танец с Соловьем» в исполнении М. Фроман (см.: [1, с. 720]). К идее независимого пластического воплощения ряда ролей Стравинский шел самостоятельно, до вызревания постановочной концепции, согласно которой персонажи Соловей и Рыбак существуют в двойных ипостасях: звучащие певцы-солисты в оркестровой яме и их визуальные дубли на сцене, т. е. условный образ Соловья (птичка-муляж, которую «четырнадцать китайянок несли ... на шесте») и статист Рыбак. «Соловей — это олицетворение души» — признание композитора в письме к С. Митусову от 3 августа 1909 года [5, с. 214] не допускало прямолинейной сценической материализации подобной роли. Еще более показательна реплика Стравинского в письме к А. Бенуа от 20 февраля 1914 года, на второй фазе работы над оперой: «...я считаю или, вернее, продолжаю считать, что только там, где есть выученная хореографическая роль, нет вампуки, и всю вещь (“Соловья”) мы с Митусовым так вели, чтобы спрятать всё то, что неизбежно стало бы на сцене, хотя бы и выносимой, но вампукой» [1, с. 218].

В цитированном выше интервью с Б. Романовым не случайно фигурирует эпохальный спектакль «Золотой петушок», премьера его была дана 24 мая 1914 года, за два дня до первого спектакля «Соловей»: революционный подход Дягилева к опере Римского-Корсакова состоял в разделении функций между певцами и введенными в действие артистами балета и миманса.

⁴ В эскизах композитор именует шествие придворных в спальню больного Императора «Траурный марш» (см.: Paul Sacher Stiftung. Sammlung Igor Strawinsky. Mf 122/0848–1048).

Эта же эстетика театра представления, характерная для парижской постановки «Соловья», была воплощена в постановке оперы Стравинского, предпринятой Мейерхольдом в сотрясаемом политическими бурями Петрограде 1918-го, на Мариинской сцене. Чудом сохранившиеся эскизы костюмов, выполненные художником Александром Головиным для петроградского спектакля, ныне хранящиеся в частной коллекции в Сан-Франциско, были выставлены в мае – июне 2018-го в Лондоне, в старейшем аукционном доме Bonhams⁵. Из комплекта эскизов, сопровождаемых детальными русскими надписями Головина, можно понять, что подключение статистов, мимов, танцоров (общим числом 62!) носило в мейерхольдовской постановке еще более интенсивный характер, чем в Париже. Неслучайно Мириам Шимен, автор буклета к аудиозаписи «Соловья», осуществленной в 1992 году Пьером Булезом, назвала это сочинение Стравинского «оперой-балетом» [7, р. 9].

Но вот поразительная ремарка самого композитора, которую можно обнаружить, всматриваясь в партитуру «Соловья»: в двухорной композиции антракта «Сквозняки» Стравинский дважды предписывает хористам петь ... «танцевально» — «Dansant» (см.: ц. 56 и 57)!!! Неудивительно, что буквально через три года материал оперы смодулировал в чисто балетный жанр: балет «Песня соловья» на музыку симфонической поэмы 1917 года ставился в антрепризе Дягилева и Леонидом Мясным в 1920-м, и Георгием Баланчиным в 1925-м.

Следующий оперный эксперимент Стравинского, его «коломенская» «Мавра» (1922), выстроен по канонам оперы-буффа. По наблюдениям А. А. Бaeвой, танцевальный элемент, водевильный по своей природе, буквально пронизывает партитуру; при этом Стравинский «опирается не только на определенные жанровые формулы, смешивая вальс, польку, фокстрот, регтайм, но и передает более обобщенный тип танцевального движения» посредством оживленного темпа, краткости мотивов, устойчивых ритмоформул [8, с. 83–84]. При подготовке парижской премьеры складывался постановочный образ «Мавры», где, как и в «Соловье», потребовался хореограф. Им стала Бронислава Нижинская, которая год спустя поставит «Свадебку». «Дягилев и я, — пишет Стравинский в «Хронике», — мы поручили ей руководить игрой артистов в “Мавре” с точки зрения пластики и движений. У нее были чудесные находки, но, к сожалению, она натолкнулась на полную неспособность оперных артистов подчиняться непривычной для них дисциплине и технике» [9, с. 235]. Так что визуализация танца в этой опере Стравинского не состоялась, хотя намерения автора были очевидны.

Казалось бы, в величественной музыкальной архитектуре оперы-оратории «Царь Эдип» (1927), концепция которой отразила и монументальные формы французского Art Deco (см.: [10, р. 187]), и глубокое воцерковление композитора,

⁵ См. каталог выставки [6].

начавшееся в 1926-м (см.: [11, р. 46]), не было места танцевально-пластическому элементу, к тому же статика драматургии отражала главную мысль трагедии Софокла — непреложность рокового долженствования. Тем парадоксальнее выглядит признание Стравинского в «Диалогах»: «Из всех постановок [" Эдипа "] в сценическом отношении мне больше всего понравилась постановка Кокто в театре Елисейских полей в мае 1952 г. Его огромные маски были замечательны, как и использование символического мима, хотя это и противоречило моему замыслу» [12, с. 181]. Возможно, именно эта оценка Стравинского позволила Джули Теймор в ее знаменитой «японской» постановке «Эдипа»⁶ ввести не только пластического двойника главного героя, но и постоянно действующий кордебалет, с параллельной драматургией, — в полном соответствии с принципом разъединения искусств, прогрессирующим в театре Стравинского.

Последняя, «настоящая», большая опера Стравинского «Похождения повесы» (1951), современная *dramma giocoso*, вошла в историю как своего рода энциклопедия классико-романтической оперы. Стивен Уолш указывает, что первоначально Стравинский обсуждал возможность воссоздания в «Похождениях повесы» хореографического дивертисмента в духе французского «*ballet de cour*» [13, р. 229], в дальнейшем идея приобрела иные национальные, а именно английские контуры. Традиция английской маски просматривается в заключительной картине оперы (в Бедламе), где действие неожиданно модулирует в пространство изломанной античной аллегории с характерными «дансантами» эпизодами — хором-менуэтом безумцев и хором-траурным шествием за воображаемыми похоронными дорогами Тома-Адониса. Искрящиеся вкрапления антимаски, возможно, присутствуют в насыщенной пританцовывающими мотивами 2-й картине оперы, происходящей в публичном доме, — фантазмагория «перевернутой» доброй сказки, где царит Матушка-Гусыня, словно сошедшая с гравюр Хогарта «Улица Пива» или «Переулок Джина». Детская игра в «Ручеёк» оборачивается здесь сценой грехопадения Тома: под звуки двусмысленных стихов хора «*Lanterloo*» между рядами лихих «братьев Марса» и ветреных «сестер Венеры» героиня покорно движется в объятия своей Тени. В соответствии с авторской режиссерской ремаркой хористы образуют проход, «как в детской игре», выстраиваясь в две линии: мужчины по одну сторону, женщины по другую; под надзором Шэдоу, Матушка-Гусыня и Том медленно идут между ними к двери в глубине сцены. Опереточно-водевильные модели сменяются здесь подобием форланы.

К старинным театральным прообразам тяготеет чакона 2-й картины II акта «Похождений повесы». Барочные композиторы, следуя канону Ж.-Б. Люлли,

⁶ Saito Kinen Festival (1992), реж. Дж. Теймор, дир. С. Озава.

приберегали чакону для финалов своих спектаклей. У Стравинского монументальное звучание инструментальной чаконны обозначает один из узловых моментов в драматургии сочинения. В дуэте и последующем трио с Бабой-Турчанкой разобшение Тома и Энн, ангела-хранителя Тома, достигает критического пика, поэтому холодное великолепие оркестрового *tutti* чаконны, напоминающей об английском граунде, здесь, в локальном Финале, символизирует триумф Дьявола, Ника Шэдоу. Авторская режиссура вновь напоминает игру в «Ручеёк»: абсурдистская пара молодоженов — бородатая женщина Баба-Турчанка и Том, молча поднимаются по парадной лестнице их лондонского дома между двумя рядами слуг с факелами в руках... Факт остается фактом: в единственной «полнометражной» опере Стравинского важнейшие сюжетные вехи, отмечающие роковые повороты в судьбе Повесы, потребовали привлечения танцевально-пластических ресурсов.

И наконец «Потоп» 1962 года, формально не являющийся оперой: это *musical play*, музыкальное представление, или музыкальная пьеса, написанная Стравинским по заказу американской телекомпании CBS. Показательно, что в модернизированном жанровом миксте «Потопа», который по количеству жанровых источников, как справедливо указывает В. В. Гливинский, «не имеет себе равных в творчестве Стравинского» [14, с. 135], два определяющих фрагмента являются чисто танцевальными — «Строительство ковчега» и собственно картина всемирного «Потопа». При этом пластическое начало активно проникает и в другие эпизоды сочинения, так что, к примеру, хоровой *Te Deum* Стравинский именовал «игорианским пением», т. е. «танцевальной пьесой, танцевальным хоралом в быстром темпе» (цит. по: [14, с. 138]), а во время первой телетрансляции 14 июля 1962 года произведение, по воле автора, шло с подзаголовком «танцевальная драма» [14, с. 135] — в хореографии Джорджа Баланчина. И хотя Стравинский признавался, что пока не может «представить произведение на оперной сцене, т. к. музыкальная скорость [его] явно кинематографическая» [14, с. 144], в Гамбургской опере по инициативе ее директора Рольфа Либермана 30 апреля 1963 года «Потоп» был показан как оперный спектакль, в постановке известного оперного режиссера Гюнтера Реннерта. На основе материалов IV тома переписки Игоря Стравинского с русскими корреспондентами, собранного В. П. Варунцем и готовящегося к изданию С. И. Савенко, можно заключить, что поначалу Стравинский был воодушевлен идеей «оперного “Потопа”». «Отдельные куски постановки Реннерта замечательны», — писал он Петру Сувчинскому за девять дней до премьеры [15, № 2561]. Но сама премьера принесла композитору полное разочарование, так что и месяц спустя (28 мая 1963 года) в письме к сыну он сетовал: «...дурацкое представление [“Потопа”], которое я все больше и больше ненавижу — долго писать, но ничего общего с музыкой не имеет эта постановка Реннерта

в берт-брехтовском стиле 20-х годов» [15, № 2567]⁷. В отсутствие описаний спектакля Реннерта остается предположить, что Стравинского могла оттолкнуть реалистичность объектов, появившихся на сцене, будь то Ковчег, который по замыслу композитора в идеале должен быть «столь же нереален, как Троянский конь» [14, с. 144], или сам образ потопа. Картина всемирного потопа в телевизионной фантазии Стравинского – Баланчина передавалась натиском черной, нефтеобразной, пузырящейся материи; под ней находились танцоры-мужчины, подпрыгивавшие с колен, имитируя волны, которыми «поглощались» танцоры-женщины — тонущие люди.

С учетом петербургской культурной генетики и Баланчина, и Стравинского закономерно возникает мысль о Мариусе Петипа, коллеге по Мариинской труппе и друге Фёдора Стравинского, отца композитора. Лидер Императорского балета, до конца 1890-х отвечавший и за дансатную часть в оперном репертуаре («танцы в опере»)⁸, Петипа, как известно, никогда не прибегал в своей хореографии к прямому уподоблению. Образы водной стихии особенно удавались балетмейстеру — уроженцу Марселя: В. М. Гаевский предполагает, что именно генетическая память об Атлантике вдохновляла Петипа на создание изумительных хореографических марин, будь то каноно-фугатная форма условной картины прибоя «в сцене нерейд в «Спящей красавице», лучшем его балете», или необычный морской пейзаж в «Щелкунчике» — последняя дань Мастера «излюбленной и родственной ему стихии» [17, с. 9]. Далекое эхо петербургских балетных впечатлений Стравинского в его театральных партитурах еще предстоит детально изучить. Но уже на данном этапе погружения в тему становится очевидным, сколь сильно дансатное начало в представленных сочинениях, независимо от нюансов их жанрового наклонения и особенностей музыкальной стилистики. Хореографический компонент в оперном (и шире — музыкальном) театре Стравинского выполняет формообразующую роль и зачастую определяет поворотные моменты в многосоставной драматургии спектакля.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. II: 1913–1922 / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2000. 800 с.

⁷ Цитируемые здесь письма, обнаруженные В. П. Варунцем в Архиве Стравинского в Базеле, ранее нигде не публиковались.

⁸ Список шедших на русской сцене опер, в которых Петипа ставил танцы, насчитывает около 40 наименований (см.: [16]).

2. *Joseph C. M. Ballet* // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 32–38.
3. Стравинский И. Ф. Отзывы о нем и его сочинениях. Вырезки из различных газет и журналов (1908–1915) // ОР РНБ. Ф. 746: Стравинские Ф. И. и И. Ф. Оп. 1. Ед. хр. 73. Л. 31.
4. Igor Stravinsky. Rossignol: Réduction pur chant et piano par l'auteur. Édition Russe de Musique, 1914. 93 p.
5. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. I: 1882–1912 / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1998. 551 с.
6. Music, Magic and Flight: Alexander Golovin's Designs for the Lost Production of Igor Stravinsky's Le Rossignol. London: Bonhams, [2018]. 50 p.
7. *Chimènes M.* Booklet // Igor Stravinsky. Le Rossignol. BBC singers, BBC Symphony orchestra, cond. Pierre Boulez. Erato Disques S. A., 1992. P. 5–15.
8. *Баева А. А.* Оперный театр И. Ф. Стравинского. М.: URSS, 2008. 298 с.
9. *Стравинский И.* Хроника моей жизни / пер. Л. В. Яковлевой-Шапориной; предисл., коммент., послесл. и общ. текст. ред. И. Я. Вершининой. М.: Композитор, 2005. 463 с.
10. *Cross J.* Paris, Art Deco and the Spirit of Apollo // Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 80–89.
11. *Moody I.* Stravinsky's Spiritual Journey // Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 42–49.
12. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / пер. с англ. В. А. Линник; сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 413 с.
13. *Walsh S.* The Music of Stravinsky. Oxford: Clarendon Press, 1993. 317 p.
14. *Гливинский В. В.* Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Донецк: Донеччина, 1995. 192 с.
15. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. IV: 1940–1971 / сост. и подг. текста В. П. Варунца; дополн., ред., коммент. и сопр. материалы С. И. Савенко. М.: НИЦ «Московская консерватория» (в печати).
16. Постановки М. Петипа в России / сост. А. Владимирская, З. Павлова // Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. и прим. А. Нехендзи; предисл. Ю. Слонимского. Л.: Искусство, 1971. С. 343–374.
17. *Гаевский В.* Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 428 с.

REFERENCES

1. *Stravinskiy I. F.* Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii. T. II: 1913–1922 / sost., tekstol. red. i komment. V. P. Varuntsa. M.: Kompozitor, 2000. 800 s.
2. *Joseph C. M.* Ballet // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 32–38.
3. *Stravinskiy I. F.* Otzyvy o nem i ego sochineniyakh. Vyrezki iz razlichnykh gazet i zhurnalov (1908–1915) // OR RNB. F. 746: Stravinskie F. I. i I. F. Op. 1. Ed. khr. 73. L. 31.
4. Igor Strawinsky. Rossignol: Réduction pur chant et piano par l'auteur. Édition Russe de Musique, 1914. 93 p.
5. *Stravinskiy I. F.* Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii. T. I: 1882–1912 / sost., tekstol. red. i komment. V. P. Varuntsa. M.: Kompozitor, 1998. 551 s.
6. Music, Magic and Flight: Alexander Golovin's Designs for the Lost Production of Igor Stravinsky's Le Rossignol. London: Bonhams, [2018]. 50 p.
7. *Chimènes M.* Booklet // Igor Stravinsky. Le Rossignol. BBC singers, BBC Symphony orchestra, cond. Pierre Boulez. Erato Disques S. A., 1992. P. 5–15.
8. *Baeva A. A.* Opernyy teatr I. F. Stravinskogo. M.: URSS, 2008. 298 s.
9. *Stravinskiy I.* Khronika moey zhizni / per. s fr. L. V. Yakovlevoy-Shaporinoy; predisl., komment., poslesl. i tekstol. red. I. Ya. Vershininoy. M.: Kompozitor, 2005. 463 s.
10. *Cross J.* Paris, Art Deco and the Spirit of Apollo // Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 80–89.
11. *Moody I.* Stravinsky's Spiritual Journey // Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 42–49.
12. *Stravinskiy I.* Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii / per. s angl. V. A. Linnik; sost., poslesl. i obshch. red. M. S. Druskina. L.: Muzyka, 1971. 413 c.
13. *Walsh S.* The Music of Stravinsky. Oxford: Clarendon Press, 1993. 317 p.
14. *Glivinskiy V. V.* Pozdnee tvorchestvo I. F. Stravinskogo. Donetsk: Donechchina, 1995. 192 s.
15. *Stravinskiy I. F.* Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii. T. IV: 1940–1971 / sost. i podg. teksta V. P. Varuntsa; dopoln., red., komment. i sopr. Materialy S. I. Savenko. M.: NITS «Moskovskaya konservatoriya» (v pechati).
16. *Postanovki M.* Petipa v Rossii / sost. A. Vladimirskeya, Z. Pavlova // Marius Petipa: Materialy. Vospominaniya. Stat'i / sost. i prim. A. Nekhendzi; predisl. Yu. Slonimskogo. L.: Iskusstvo, 1971. S. 343–374.
17. *Gaevskiy V.* Dom Petipa. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. 428 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Брагинская Н. А. — канд. искусствоведения, доц., зав. каф. истории зарубеж. музыки;
nb-sky@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Braginskaya N. A. — Cand. Sci. (Art), Ass. Prof., Head of the Western Music History Dept.;
nb-sky@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-1346-853X
SPIN code: 4123-2295