

О.В. БОЧКАРЕВА

*Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского,
г. Ярославль, Россия
ORCID: 0000-0003-3616-8545*

Диалогическая природа исполнительской деятельности Л. В. Собинова

Историко-диалогический метод исследования позволяет осмыслить социокультурный контекст деятельности великого исполнителя Л.В. Собинова. Цель исследования: рассмотреть исполнительскую деятельность Л.В. Собинова с позиции диалогического взаимодействия артиста оперного театра с партнёрами, режиссёром, с публикой в спектакле. Процесс работы Л.В. Собинова над ролью состоял из трёх компонентов: разнообразие возможного исполнения в пределах нотного текста той или иной арии; продумывание музыкальных, сценических средств выражения содержания оперной партии; преодоление литературных текстовых ограничений на основе гибкости музыкального языка и точности перевода. В статье автор выделяет основные этапы исполнительского творческого процесса: процесс интерпретации художественного образа на основе внутреннего диалога «я» – «я-персонаж»; раскрытие ценностных смыслов, воплощённых композитором в арии. Л.В. Собинов достиг вершин исполнительского искусства, совершенного владения певческим голосом, приёмами бельканто, точности и выразительности интонации. Великий певец утверждал, что голос неотделим от духовного «я» личности. В партиях Ленского, Левко, Берендея, Орфея, Лознгрин, Альфреда, Фауста, Вертера и др. проявилось исполнительское мастерство Л.В. Собинова, его виртуозность, глубокая погружённость в спектакль, передача психологических особенностей персонажа, тонкое умение чувствовать партнёра по сцене и др.

Ключевые слова: Л.В. Собинов, выдающийся певец, исполнительская деятельность, опера, диалог, сцена, художественный образ, интерпретация, режиссёр, слушатель.

Для цитирования / For citation: О.В. Бочкарева Диалогическая природа исполнительской деятельности Л.В. Собинова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 122–133. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.122-133

OLGA V. BOCHKAREVA

*Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky, Yaroslavl, Russia
ORCID: 0000-0003-3616-8545*

Dialogical Nature of L.V. Sobinov's Performing Activity

The historical and dialogical method of research makes possible to comprehend the socio-cultural context of the great performer L.V. Sobinov activities. The purpose of the study is to consider L.V. Sobinov's performing activities from the standpoint of the dialogic interaction of an opera house artist with partners, a director, and the audience in a performance. The process of L.V. Sobinov's work over the role consisted of three components: the variety of possible performance within the musical text of one or another aria;



thinking over musical, scenic means of expressing the content of the opera part; overcoming literary textual limitations based on the flexibility of the musical language and the accuracy of interpretation. In the article, the author identifies the main stages of the performing creative process: the process of interpreting the artistic image on the basis of the internal dialogue “I” – “I am a character”; discovering the value meanings embodied by the composer in the aria. L.V. Sobinov reached the performing arts tops, singing voice perfect mastery, bel canto techniques, intonation accuracy and expressiveness. The great singer claimed that the voice is inseparable from the spiritual “I” of the individual. In the roles of Lensky, Levko, Berendey, Orpheus, Lohengrin, Alfred, Faust, Werther, etc., were shown L.V. Sobinov’s performing skills, his virtuosity, deep immersion in the performance, the transfer of the psychological characteristics of the character, the subtle ability to feel a stage partner and other.

Keywords: L.V. Sobinov, outstanding singer, performing activity, opera, dialogue, stage, artistic image, interpretation, director, listener.

В оперном искусстве проблема исполнительского мастерства приобретает особый характер, так как оживить нотные знаки, привести их в жизненное динамическое состояние может только исполнитель, сделав их музыкальным событием для публики. Проблема интерпретации оперного текста не может существовать обособленно от проблемы понимания художественного образа, так как воплощение оперной партии певцом имеет диалогический характер. Осознание роли направлено на понимание своего «я» в исполняемой партии, обусловлено своим видением авторского образа. Интерпретация, как способ существования художественно-музыкальной композиции, требует от музыканта важных профессиональных качеств: богатой музыкальной и общей эрудиции, эмоциональной восприимчивости, позволяющей исполнителю воплощать тонкие градации эмоционального содержания музыки, умение анализировать музыкальный текст, чувствовать форму и темпо-ритм исполняемого произведения, обладать способностью к импровизации [4, с. 88]. Не каждому современному певцу удаётся создать убедительный художественный образ, который выявлял бы, с одной стороны, композиторский замысел, с другой стороны, отражал бы индивидуальность исполни-

теля и веяния современной эпохи. Вместе с тем история отечественного вокального искусства хранит немало имён великих исполнителей: Ф.И. Шаляпина, А.В. Неждановой, С.Я. Лемешева, И.С. Козловского, И.К. Архиповой, Е.В. Образцовой, З.А. Долухановой, Г.П. Вишневской, Д.А. Хворостовского и др. Среди них Л.В. Собинов занимает особое место, так как ему присуще сочетание высших артистических и высших человеческих качеств. Лирический тенор, «певец весны и любви» добился всемирного признания и утвердил на сцене новые эстетические принципы: сочетание высокой общей и исполнительской культуры, отсутствие самолюбования голосом, создание незабываемых образов лучезарной красоты во всей живости характеров и полнокровности воплощения.

Цель исследования: рассмотреть исполнительскую деятельность Л.В. Собинова с позиции диалогического взаимодействия артиста оперного театра с партнёрами, режиссёром, публикой в спектакле.

Исполнительское мастерство Л.В. Собинова формировалось на рубеже XIX–XX вв., это эпоха ярких звёзд на небосклоне Серебряного века в истории русской культуры. Философия В.С. Соловьёва с его проповеднической миссией Красоты, Добра и Истины, размышлениями о понятиях «София», «Душа мира», «Всеобщая

женственность» питала многие художественные течения, например, символизм. Музыка как камертон творчества задавала законы красоты литераторам, живописцам, театральным деятелям того времени. В искусстве наблюдается взлёт творческой энергии, период духовного и художественного подъёма, но в ситуации предчувствия надвигающейся катастрофы. А. Скрябин с обострённой нервной пульсацией мелодий-всполохов в надежде преобразования мира силой искусства, С. Рахманинов с весенним обновлением растекающегося мелодизма в преддверии будущих грозных бурь – каждый по-своему воплощал в звуковых образах своё мироощущение на границе веков.

Русская вокальная школа, представленная такими выдающимися певцами, как Л.В. Собинов, Ф.И. Шаляпин, Н.В. Нежданова, с триумфом утверждала себя не только в России, но и за рубежом. М.Н. Ермолова назвала Л.В. Собинова «верным рыцарем Грааля», который своим исполнительским искусством дарил солнечный свет, радость, красоту людям и вносил гармонию своим искусством в жизнь. Певец и сам, понимая особенности своего голоса, его лиричность, проникновенность, отмечал при этом: «тенор сам просится в душу» [15, с. 67]. Все, кто был знаком с исполнителем, отмечали удивительный сплав высшей степени артистических (лиричности, мастерства фразировки, сочетания итальянской манеры пения – *bel canto* – с русской вокальной школой) и человеческих качеств (доброты, сердечности, открытости, деликатности).

Историко-диалогический метод исследования позволяет осмыслить социокультурный контекст деятельности великого исполнителя Л.В. Собинова. Немало научных трудов посвящено изучению жизни и творчества выдающегося исполнителя [2, 9, 17], проблемам оперного театра [6, 8,

18, 20], рассмотрению диалогической природы искусства [2], вопросам музыкальной интерпретации [4, 5, 7, 13, 19]. Особенную память о великом певце хранят жители Ярославля, его малой родины, где находится дом-музей В этом году, 7 июня, мы отмечаем важную дату – 150-летие со дня рождения Л.В. Собинова.

В своей сценической деятельности Л.В. Собинов следовал совету В.И. Немировича-Данченко, известного режиссёра МХАТа: «в каждой роли исходить из самого себя, искать себя в каждом характере, в каждом герое» [16, с. 23]. Эмоциональный характер, конкретизирующий тот или иной образ в исполнении великого певца, вырастал из ассоциативного сопряжения смыслов в опоре на верную художественную интонацию. Найти индивидуальные черты характера, воплотить его в сценическом образе, «примерить» роль на себя, опираясь на своё понимание персонажа – вот что было главным для певца. Л.В. Собинов находил художественный образ в каждой исполняемой партии, соотнося его со своей органикой и индивидуальностью: «Я всю жизнь артистическую шёл своей дорогой, *никому не подражал*. Своё индивидуальное „я“ я донёс *чистым и цельным...*» [курсив автора, 15, с. 539]. Л.В. Собинов никак не мог согласиться с мнением В.П. Коломийцова, который в статье «Музыкальная жизнь» (журнал искусства и сцены «Студия», 1912) назвал его «Мазини в миниатюре». Отдавая дань уважения великому итальянцу, певец написал в ответном письме, что «не хочет быть ни звездой, ни даже Мазини в его натуральную величину» [15, с. 539].

На протяжении творческого пути Л.В. Собинов записал 40 произведений: среди них арии (31), оперные дуэты (2), народная песня с хором «Последний ношеный денёчек».

Дебютировал певец 24 апреля 1897 г. в Большом театре в партии Синодала в



опере «Демон» А.Г. Рубинштейна. Композитор стремился запечатлеть национальный колорит лермонтовской поэмы, обращаясь к сборнику грузинских мелодий, изучая напевы Баяты-Ширази. Исполнение Л.В. Собиновым ариозо князя Синодала «Обернувшись соколом» поразило слушателей: изумительная кантилена, точная интонация в прихотливых узорах восточных мотивов, свободное широкое дыхание в проведении фраз, осложнённых многочисленными внутрислоговыми распевами, ясная дикция, позволяющая услышать каждое слово, тонкое чувство национального колорита [14]. Лирический тембр голоса, передающий чувственный, нежный характер ариозо, артистичность, лёгкость в движениях, изящность манер, обаятельная внешность подкупили публику с первых минут выступления, и ариозо Синодала «Обернувшись соколом» было повторено на премьере по настоятельному требованию слушателей.

Партия Ленского из оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» поистине стала визитной карточкой певца, эталонным исполнением, именно она всегда вызывала восторженные отзывы публики и прессы. Известный критик Э.А. Старк утверждал, что «Собинов – Ленский стал культурной потребностью общества, определив тем самым глобальное значение артистической трактовки персонажа оперы для умонастроения целых поколений» [цит. по 3, с. 137]. Партия Ленского была любимой партией Л.В. Собинова. В 1929 году певец посетил музей П.И. Чайковского в Клину, где и родились вдохновенные строки, как дань поклонения великому композитору:

*«Я имя скромное моё с твоим великим,
Весь мир объёмлющим и многоликим
Игрой судьбы лишь Ленским я связал.*

«Прости», – со смелой гордостью об этом я сказал».

В архиве существует пять вариантов исполнения арии Ленского (записи с разницей в 3-4 года), которые позволяют проследить, как совершенствовалась интерпретация оперной партии, происходил процесс углубления и понимания художественного образа, роста художественного мастерства великого артиста. Анализ архивных записей показывает, как изменялась фразировка, появлялись иные динамические нюансы, различалось акцентирование и разделение слогов, происходило усиление эмоциональных переходов внутри основных разделов арии, обновление тембровых красок при интонировании мелодической линии, направленных на углубление художественного образа, раскрытие его выразительности. Музыковед С.И. Махней справедливо подчёркивает, что «представление о личности художника» связано с пониманием его своеобразного творческого почерка, чертами стиля, которые во многом определяются «духом времени, мировоззренческими идеями» [10, с. 66]. Л.В. Собинов, изучая литературный и музыкальный источники, прекрасно понимал, что Ленский из поэмы «Евгений Онегин» А.С. Пушкина и Ленский из оперы П.И. Чайковского – это разные герои, так как с 1833 до 1887 года прошло более 50 лет, и те трагические события, которые случились в этот период, не могли не сохраниться в культурно-исторической памяти: дуэль А.С. Пушкина с Ж. Дантесом, появление стихотворения М.Ю. Лермонтова «На смерть поэта», а затем и его смерть на дуэли с Н. Мартыновым. Пушкинский Ленский близок Л.В. Собинову своим трепетным любовным чувством к Ольге, ранимостью, добротой, некоторой наивностью, открытостью миру, а Ленский П.И. Чайковского несёт в себе черты трагичности, из-за события, которое невозможно понять:

противоестественно, что «во цвете лет» погибает «младой певец» [17].

Арии и речитативу «Куда, куда, куда вы удалились?» из второй картины (по сквозной нумерации пятой) второго действия оперы П.И. Чайковского предшествует развёрнутое оркестровое вступление, которое рисует сумрачный зимний пейзаж; должна состояться дуэль Ленского и Онегина, возникает ощущение приближения смерти за счёт использования композитором минорной тональности (*e moll*), диссонирующих аккордов, нисходящего баса, жанрово-интонационной формулы похоронного марша и др. В записи этой партии Л.В. Собиновым данное вступление отсутствует, и она начинается сразу с речитатива «Куда, куда, куда вы удалились?» [14]. Задумчивый, несколько меланхоличный, отрешённый характер героя певец создаёт, применяя разнообразные вокальные средства: точное и осмысленное интонирование мелодической линии, *legato* как способ звуковедения, фразировку с использованием пауз, акцентирование важных в смысловом отношении звуков, отчётливость дикции, агогику и др. Н.А. Мещерякова отмечает, что «Собинов превращал интонирование в универсальный инструмент, позволявший не только раскрыть эмоциональное содержание музыки, но и управлять исполнительской формой, посредством агогических приёмов, смысловых акцентов и тембровых красок, внося в оперную постановку, по сути, режиссёрские коррективы» [11, с. 62]. Сама ария «Что день грядущий мне готовит?» – это размышление героя о жизни и смерти, о судьбе, воспоминание о любви к Ольге, так рано и нелепо закончившейся. Л.В. Собинов, подчёркивая вопросительный характер начальной фразы, акцентирует первый звук нисходящей мелодии. Во втором разделе арии «Блеснёт завтра луч денницы» певцу удаётся найти

более светлые тембровые краски голоса, он звучит более лирично по сравнению с первым разделом, окутанным в трагические тона. Певец мастерски варьирует тембровые краски голоса, добиваясь плавных регистровых переходов, применяет очень трудный эффект *decrescendo* на выдержанной ноте, особенно на *piano* («угасание звука»). Яркой экспрессией голоса, усилением его динамичности наполнены фразы, обращённые к Ольге: «Я жду тебя, желанный друг...» Ситуацией обречённости, принятия неизбежности конца, усиливающимся драматизмом голоса певца заканчивается ария. Л.В. Собинов считал, что «всякая пропетая со сцены фраза, кроме свойственного музыкального акцента, должна носить и логический акцент, то есть драматический... В голосе... заложено богатство тембров, богатейшая палитра красок, которыми и надо широко пользоваться в интересах художественной выразительности» [16, с. 70]. Принимая во внимание всё несовершенство аудиозаписи данной арии в исполнении Л.В. Собинова, можно услышать мягкость тембра, его особую лиричность, в отдельных местах экспрессию и драматизм, проистекающие из выразительности интонирования мелодической линии, правильной фразировки и распределения дыхания, позволяющих певцу доносить до слушателей художественный образ с особой убедительностью и совершенством, «правдиво раскрывать мир героя, его эмоциональное состояние» [9, с. 88].

Партия Лоэнгрина была одной из удивительных находок творческого гения Л.В. Собинова. В ней певцу удалось убедительно соединить реализм и фантастическое начало, заложенные в этом образе. В письме к В.П. Коломийцову, переводчику либретто оперы Р. Вагнера, Л.В. Собинов выразил удовлетворение переводом, отметив при этом своё пони-



мание роли: «В словах много реального чувства, а Лоэнгрин мне именно таким и представляется во всех сценах с Эльзой, где он так ярко рассказывает ей о своей чудной поэтической, но непременно земной любви, стремящейся к обладанию, сильному, здоровому и чуждому фальши сентимента» [15, с. 420]. Перечитав литературный источник, Л.В. Собинов отказался от традиционного представления Лоэнгрин: брутального, воинственного, а усилил черты лирики в образе лучезарно-прекрасного юноши, «носителя света и добра». Певцом было продумано всё, даже детали костюма (серебряный голубь на груди). Ценность интерпретации образа Лоэнгрин выражалась в стремлении Л.В. Собинова понять замысел автора и воплотить его в органике своей личности как исполнителя. Артур Никиш не смог скрыть слёз в процессе дирижирования спектаклем и назвал «носителя света и добра» Собинова–Лоэнгрин «небесным видением», а голос его сравнил со звучанием на небесах [15, с. 742].

Механизм «воссоздания» оперного текста осуществлялся на диалогической основе, и певец сохранял бережное отношение к авторскому тексту, следовал указаниям композитора, анализируя его ремарки, пометки и пр. Качественная интерпретация, по мнению педагога-музыканта А.В. Смирнова, «это не прямое воспроизведение, но создание выражений как можно более близких к оригинальным», в этом случае она «не только обладает ценностью подлинного художественного произведения, но и имеет самостоятельное значение» [13, с. 77]. Добиваясь свободы и выразительности звучания голоса в работе над партией Орфея из одноимённой оперы Х.В. Глюка, Л.В. Собинов просил дирижёра А. Направника транспонировать некоторые номера, считая, что «...простота и естественность исполне-

ния, которых требовал Глюк, возможны только при удобствах для голоса. И прежде чем остановиться на той или иной тональности, я перепробовал их все и выбрал ту, где моё исполнение может быть спокойным и естественным» [16, с. 936]. Известная балерина В.А. Каралли, побывав на постановке оперы, не скрывая своего восторга от исполнительского искусства Л.В. Собинова, сравнила его с ожившей античной статуей: «Собинов-Орфей являл собой поистине великолепное воплощение мифического певца... В Элизии на полях, залитых ярким солнцем, Собинов казался ожившей античной статуей, красота его голоса ещё раз подчёркивала свет и покой этой замечательной картины» [16, с. 248]. Классическая манера звучания голоса как нельзя кстати соответствовала классической музыке Х.В. Глюка. Режиссёр спектакля Вс. Мейерхольд и балетмейстер М. Фокин, пытаясь оживить действие, ввели в постановку балетные сцены, а также работали с певцами над выразительностью пластики движений, добиваясь правдивости и убедительности образов. Спектакль был оформлен прекрасными декорациями, выполненными художником А.Я. Головиным.

Воплощение художественного образа происходит на основе понимания оперного спектакля в целом, своей роли в развитии действия, узнавания в себе чувств и мыслей героя, идентификации с событиями, происходящими на сцене. Работая над партией Левко оперы Н.А. Римского-Корсакова «Майская ночь», Л.В. Собинов ставил задачи по воплощению её двойственного характера в сочетании лирического и фантастического: лирический персонаж «необходимо сделать наивным и в глубине души верящим в то, что он называет бабьими сказками. Тогда вторая, фантастическая половина приобретает определённый смысл. И можно будет всю

сцену провести, как сон... в действии» [16, с. 507]. Вступление к песне Левко «Спи, моя красавица» из оперы «Майская ночь» Н.А. Римского-Корсакова имитирует звучание бандуры и звучит в темпе *allegretto*. Легко и лирично льётся голос певца, свободно и ярко, в высокой позиции берётся верхний звук «ля» на начальный слог фразы «радостный светлый сон на тебя слети». Удивительной красоты фальцетное звучание использует Л.В. Собинов в заключительной фразе «О, моя красавица», три верхних «ля» в сочетании с *tenuto* производят эффект таяния и растворения, как будто бы «сон заволакивает очи» [14]. Певцу удалось создать «эмоциональный лейтмотив своего героя, рельефно обозначая его и насыщая сквозной динамикой линию индивидуального сценического действия» [11, с. 63].

Важным условием становления оперного певца, развития его музыкальности, артистичности является диалог с партнёрами по сцене, изучение их мастерства. Так, Л.В. Собинovu был интересен талант Ф.И. Шаляпина, которого он ставил «выше всех певцов и артистов», называя его «колоссальным гением», его всегда поражало мастерство в драматической стороне передачи роли [16, с. 20]. Неоднократно посещая спектакли с его участием, а позднее общаясь лично и выступая на одной сцене, Леонид Витальевич пытался разгадать «секрет его творчества – упорная ли это работа или вдохновение» [15, с. 64]. Грандиозный успех сопутствовал постановке оперы Арриго Бойто «Мефистофель» в Монте-Карло, в которой участвовали партнёрами по сцене Ф.И. Шаляпин в роли Мефистофеля и Л.В. Собинов в роли Фауста. В статье «Мефистофель» критик Ж. Мишель отмечал совершенство постановки и в подборе артистов, и в режиссуре, и в ансамблевых сценах. Исполнителя главной роли оперы – Гения

Зла – Ф.И. Шаляпина он называет «удивительным и большим артистом», о Л.В. Собинове – Фаусте критик пишет: «Певец с чудесным тембром голоса, тонко, умно и свободно держит себя на сцене; это искусный и очаровательный артист...» [15, с. 724]. Восторженными отзывами сопровождалась гастроль певца и в Испании. Критик мадридской газеты “El Mundo” Manuel Manrique de Lara 25 января 1908 года написал: «Собинов спел... с таким оттенком грусти, поэтического таинственного проникновения, что великие стихи, в которые итальянский поэт перевёл мысли Гёте, изливались из его уст, как горькое прощание с жизнью, в которой только скорбь реальна, и как светлое предвидение царства любви и света» [15, с. 453]. Успеху исполнения партии Фауста способствовало глубокое размышление певца о характере исполняемого персонажа, обуреваемого разными, порой противоречивыми мотивами, постоянной борьбой «двух начал – высокого духовного и земного – неизменно плотского». «Разве в либретто есть хотя бы намёк на ту трагедию духа, – критикуя литературный текст оперы, отмечает Л.В. Собинов, – какую переживает вечно волнующийся, пылающий, стремящийся к познанию истин и вечно томящийся сознанием своего земного несовершенства Фауст?» [16, с. 26]. С успехом прошла постановка оперы и в Германии, её высоко оценил Kaizer император Вильгельм, распорядившись о том, чтобы был дан дополнительный спектакль. В разговоре с артистами он высказал сожаление о том, что Гёте, автор «Фауста», не может видеть этот спектакль [15, с. 410].

Долгие годы работы в Большом театре, искренняя сердечность в общении, общность взглядов на природу и мастерство вокального искусства связывали Л.В. Собинова и А.В. Нежданову, искусство



которой певец сравнивал с «роскошным цветом, благоухающим красотой своего голоса и своей вечно незабываемой кантилены» [16, с. 65]. Архивная запись этих великих артистов в дуэте Эльзы и Лоэн-гринга из оперы Р. Вагнера «Лоэнгрин» свидетельствует о тщательной работе по выравниванию тембров, достижению единства фразировки и исполнительских намерений, динамического равновесия в ансамблевом звучании голосов [14]. Актриса Е.М. Садовская отмечает родственные качества голосов этих выдающихся исполнителей, позволяющие им звучать так слитно и мягко в дуэте: «чистота», «серебристость», «теплота звука», «поэзия в голосе» [16, с. 88].

По-разному выстраивались отношения певца с режиссёрами оперных постановок. Л.В. Собинов ценил такие режиссёрские находки, которые способствовали раскрытию замысла спектакля, объединяя и наполняя сценическим движением отдельные номера. Некоторые вольности, которые позволяли себе отдельные режиссёры, не принимались оперным певцом, так как он был убеждён, что необходимо бережно относиться к авторскому тексту. Режиссёр оперы «Евгений Онегин» С.Д. Масловская выделила в отдельную сцену арию «Куда, куда вы удалились», и сцена дуэли шла без этой арии. Узнав об этом, Л.В. Собинов, не лишённый чувство юмора, в письме Н.Н. Качалову от 13 марта 1930 г. написал ироничную эпиграмму:

*«Устроила она Чайковскому погром,
Что было спереди, – идет концовкой,
Гусиным Ленский арию поёт пером,
Но Ленский сам доволен постановкой»*
[15, с. 624].

Однако постановка оперы, процесс функционирования спектакля детерминруется не только авторским текстом и его творческой интерпретацией, но и способностью публики реагировать, вступать в

диалог с художественным явлением [2]. Л.В. Собинов утверждал, что артисты театра являются проводниками «мысли и переживаний автора в массу слушателей и зрителей...» [16, с. 64]. Эстетический вкус, опыт общения с искусством и жизненный опыт являются движущей силой художественного диалога слушателей, зрителей с оперным спектаклем. Яркость, динамичность, глубина спектакля, способность артистов разбудить внутренние размышления, донести до аудитории невыразимые и невербальные аспекты человеческого опыта, оживляемые поэтикой музыкального представления, нацелены на со-творчество с публикой [21]. К.В. Зенкин рассматривает возможность вариантного, самовозрастающего движения музыкального образа в пространстве и времени: «Специфичность эпохи музыкального произведения – только в наличии пределов варьирования смысла» [7, с. 129]. Постановка оперы каждый раз способствует новому прочтению, обновлённому смысловому «проживанию», так как устанавливаются новые диалогические взаимосвязи с публикой.

Выдающийся певец, на сцене Л.В. Собинов создавал художественный образ, видимую красоту, которая не была отождествлена с самой жизнью, но делала её прекрасной. Исполнение музыкального произведения одухотворяло личность персонажа, и он становился для публики любимым и востребованным.

Таким образом, можно обобщить содержание представленного в статье анализа в следующих выводах.

1. Осмысление социокультурного контекста исполнительской деятельности великого певца Л.В. Собинова опирается на историко-диалогический метод исследования.

2. Раскрыты основные этапы исполнительского творческого процесса Л.В. Со-

бинова: процесс интерпретации художественного образа на основе внутреннего диалога «я» – «я-персонаж»; раскрытие ценностных смыслов, воплощённых композитором в арии, ансамблевых сценах; нахождение способов диалогического взаимодействия с партнёрами, режиссёром, с публикой в спектакле.

3. Процесс работы Л.В. Собинова над ролью сопровождался осознанием трёх компонентов, влияющих на конечный результат: разнообразие возможного исполнения в пределах нотного текста арии; продумывание музыкальных, сценических

средств выражения содержания оперной партии; преодоление литературных текстовых ограничений на основе гибкости музыкального языка и точности перевода.

4. Содержательный материал музыкальной партии давал возможность выдающемуся певцу XX века Л.В. Собинову всё время находить новые грани художественного воплощения образов, достигая совершенства исполнения в партиях Ленского, Левко, Берендея, Орфея, Лоэнгрина, Альфреда, Вертера, Фауста и др., тем самым духовно расти вместе с персонажем и публикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочкарева О.В. Диалогическая природа искусства: монография. Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, 2019. 155 с.
2. Бочкарева О.В. Синестетическая природа оперного искусства (на примере творческой исполнительской деятельности Л.В. Собинова) // Ярославский педагогический вестник. 2019. № 5. С. 180–187.
3. Виноградова А.С. Э.А. Старк и его музыкально-театральные труды // Искусство музыки: теория и история. № 19. 2019. С. 125–142.
4. Гвоздев А.В. Некоторые вопросы интерпретации музыки // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1(10). С. 88–92.
5. Гринёв С.С. Об оперной режиссуре современного оперного театра // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 3. С. 114–119.
6. Густякова Д.Ю. Репрезентация русской классической оперы в пространстве массовой культуры. Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, 2017. 411 с.
7. Зенкин К.В. Музыкальное произведение: проблемы текста и смыслового инварианта // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2021. № 3. С. 122–131.
8. Злотникова Т.С., Ерохина Т.И. Номо Extremis русской культуры (семантика «пограничности») // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 3. С. 238–245.
9. Кизин М.М. Характерные черты русской певческой школы в мастерстве Леонида Собинова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. В 3-х ч. Ч. III. 2012. № 12 (26). С. 87–89.
10. Махней С.И. «Методика преподавания мировой художественной культуры» как предмет по выбору в системе подготовки учителя музыки // Вопросы музыкознания и музыкального образования: сб. науч. тр. Вып. 3. Вологда: Русь. 2007. С. 64–68.
11. Мещерякова Н.А. Воспитание певца-актёра на перекрестье учебных дисциплин // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 3(20). С. 58–65.
12. Наумов А.В. Несколько штрихов к портрету Л.В. Собинова, солиста Его Императорского величества // MUSICUS. 2018. № 3 (55). С. 31–36.
13. Смирнов А.В. Интерпретация в музыке: исторический аспект // Научные исследования: от теории к практике. Т. 1. 2015. № 4 (5). С. 75–78.



14. Собинов Л.В. Искусство Л.В. Собинова. Грп. 1 [Звукозапись]. М.: Мелодия, б.г. 2 грп. в папке: 33 об/мин., моно.
15. Собинов Л.В. Письма, статьи, воспоминания. Т. 1: Письма / сост. К.Н. Кириленко; ред. Е.М. Гордеева; вступ. ст. В.М. Богданова-Березовского; коммент. Т.И. Карышевой, В.А. Киселева. М.: Искусство, 1970. 791 с.
16. Собинов Л.В. Письма, статьи, воспоминания. Т. 2: Статьи, речи, высказывания. Письма к Л.В. Собинову. Воспоминания о Л.В. Собинове / сост. К.Н. Кириленко; ред. Е.М. Гордеева. М.: Искусство, 1970. 550 с.
17. Степанидина О.Д. Трансформация исполнительских подходов к образу Ленского в «Евгении Онегине» Чайковского как тенденция изменения эстетических критериев оперной культуры России в XIX–XX вв. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2018. № 1. С. 143–150.
18. Шапинская Е.Н. Опера на экране // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 1. С. 265–270.
19. Якупов А.Н. Музыкальная коммуникация как универсум искусства // Культурное наследие России. 2016. № 2. С. 27–33.
20. Яркова Е.Н. Певческая интонация и физическое действие оперного артиста: междисциплинарный анализ // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 176–185.
21. Marie Carniche S., Rosen D. The routledge companion to Stanislavsky // A singer prepares Stanislavsky and opera. Taylor and Francis / Edited by Andrew White. London, 2013, pp. 120–138 // URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9780203112304/routledge-companion-stanislavsky-andrew-white> (10.12.2021).

Об авторе:

Ольга Васильевна Бочкарева, доктор педагогических наук, доцент кафедры теории и методики музыкально-художественного воспитания, Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского (150000, г. Ярославль, Россия), **ORCID: 0000-0003-3616-8545**, OVBoshkareva@yandex.ru

REFERENCES

1. Bochkareva O.V. *Dialogicheskaya priroda iskusstva: monografiya* [Dialogic Nature of Art: Monograph]. Yaroslavl: Yaroslavskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet imeni K.D. Ushinskogo, 2019. 155 p.
2. Bochkareva O.V. Sinesteticheskaya priroda opernogo iskusstva (na primere tvorcheskoy ispolnitel'skoy deyatel'nosti L.V. Sobinova) [Synaesthetic nature of opera art (on the example of creative performing activity of L.V. Sobinov)]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Newsletter]. 2019. No. 5, pp. 180–187.
3. Vinogradova A.S. E.A. Stark i ego muzykal'no-teatral'nye trudy [E.A. Stark and his musical and theatrical works]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [Art of Music: Theory and History]. No. 19. 2019, pp. 125–142.
4. Gvozdev A.V. Nekotorye voprosy interpretatsii muzyki [Some questions of music interpretation]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2012. No. 1(10), pp. 88–92.
5. Grinev S.S. Ob opernoy rezhissure sovremennogo opernogo teatra [On opera direction of modern opera theatre]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2017. No. 3, pp. 114–119.
6. Gustyakova D.Yu. Reprezentatsiya russkoy klassicheskoy opery v prostranstve massovoy kul'tury [Representation of Russian classical opera in the space of mass culture]. Yaroslavl: Yaroslavskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet imeni K.D. Ushinskogo, 2017. 411 p.

7. Zenkin K.V. Muzykal'noe proizvedenie: problemy teksta i smyslovogo invarianta [Musical work: the problems of text and semantic invariant]. *Vestnik Akademii russkogo baleta imeni A.Ya. Vaganovoy* [Bulletin of the Academy of Russian Ballet named after A.Ya. Vaganova]. 2021. No. 3, pp. 122–131.
8. Zlotnikova T.S., Erokhina T.I. Homo Extremis russkoy kul'tury (semantika «pogranichnosti») [Homo Extremis of Russian culture (semantics of “borderland”)]. *Yaroslavskiy pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Newsletter]. 2016. No. 3, pp. 238–245.
9. Kizin M.M. Kharakternye cherty russkoy pevcheskoy shkoly v masterstve Leonida Sobinova [Characteristic features of the Russian singing school in the mastery of Leonid Sobinov]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. V 3-kh chastyakh. Chast' III* [Historical, philosophical, political and Law Sciences, culturology and art history. Issues of Theory and practice. In 3 parts. Part III]. 2012. No. 12 (26), pp. 87–89.
10. Makhney S.I. «Metodika prepodavaniya mirovoy khudozhestvennoy kul'tury» kak predmet po vyboru v sisteme podgotovki uchitelya muzyki [“Methods of teaching world artistic culture” as a subject of choice in the training of music teacher]. *Voprosy muzykoznaniya i muzykal'nogo obrazovaniya: sbornik nauchnykh trudov. Vypusk 3* [Problems of musicology and music education: collection of scientific papers. Issue 3]. Vologda: Rus'. 20076 pp. 64–68.
11. Meshcheryakova N.A. Vospitanie pevtsa-aktera na perekrest'e uchebnykh distsiplin [Education of singer-actor at the crossroads of academic disciplines]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Almanac]. 2015. No. 3(20), pp. 58–65.
12. Naumov A.V. Neskol'ko shtrikhov k portretu L.V. Sobinova, solista Ego Imperatorskogo velichestva [Several touches to the portrait of L.V. Sobinov, the soloist of His Imperial Majesty]. *MUSICUS*. 2018. No. 3 (55), pp. 31–36.
13. Smirnov A.V. Interpretatsiya v muzyke: istoricheskiy aspekt [Interpretation in music: a historical aspect]. *Nauchnye issledovaniya: ot teorii k praktike. Tom 1* [Scientific research: from theory to practice. Vol. 1]. 2015. No. 4 (5), pp. 75–78.
14. Sobinov L.V. *Iskusstvo L.V. Sobinova. Gramplastinka 1. Zvukozapis'* [The Art of L.V. Sobinov. Gramophone 1. Sound recording]. Moscow: Melodiya, bez goda, 2 gramplastinki v papke: 33 oborota/minuty, mono.
15. Sobinov L.V. *Pis'ma, stat'i, vospominaniya. Tom 1: Pis'ma* [Letters, articles, memoirs. Vol. 1: Letters]. Compiled by K.N. Kirilenko; editor E.M. Gordeeva; introductory article by V.M. Bogdanov-Berezovsky; comments by T.I. Karysheva, V.A. Kiselev. Moscow: Iskusstvo, 1970. 791 p.
16. Sobinov L.V. *Pis'ma, stat'i, vospominaniya. T. 2: Stat'i, rechi, vyskazyvaniya. Pis'ma k L.V. Sobinovu. Vospominaniya o L.V. Sobinove* [Letters, articles, memoirs. T. 2: Articles, speeches, sayings. Letters to L.V. Sobinov. Memoirs of L.V. Sobinov]. Compiled by K.N. Kirilenko; editor E.M. Gordeeva. Moscow: Iskusstvo, 1970. 550 p.
17. Stepanidina O.D. Transformatsiya ispolnitel'skikh podkhodov k obrazu Lenskogo v «Evgenii Onegine» Chaykovskogo kak tendentsiya izmeneniya esteticheskikh kriteriev opernoy kul'tury Rossii v XIX–XX vekakh [Transformation of Performing Approaches to Lensky's Image in Tchaikovsky's “Eugene Onegin” as Tendency of Changes in Aesthetic Criteria of Russian Opera Culture in XIX–XX Centuries]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, culturology and Art History. Issues of Theory and Practice.]. 2018. No. 1, pp. 143–150.
18. Shapinskaya E.N. Opera na ekrane [Opera on the screen]. *Yaroslavskiy pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Newsletter]. 2017. No. 1, pp. 265–270.



19. Yakupov A.N. Muzykal'naya kommunikatsiya kak universum iskusstva [Musical Communication as Universe of Art]. *Kul'turnoe nasledie Rossii* [Cultural Heritage of Russia]. 2016. No. 2, pp. 27–33.

20. Yarkova E.N. Pevcheskaya intonatsiya i fizicheskoe deystvie opernogo artista: mezhdistsiplinarnyy analiz [Singing intonation and physical action of an opera artist: an interdisciplinary analysis]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2020. No. 2. 176–185.

21. Marie Carniche S., Rosen D. The routledge companion to Stanislavsky. A singe prepares Stanislavsky and opera. Taylor and Francis. Edited by Andrew White. London, 2013, pp. 120–138. URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9780203112304/routledge-companion-stanislavsky-andrew-white> (10.12.2021).

About the author:

Olga V. Bochkareva, DrSic (Pedagogical), associate Professor of the Theory and Ways of Training Musical and Art Education Department, “Yaroslavl State Pedagogical University named after K.D. Ushinsky” (150000, Yaroslavl, Russia), **ORCID: 0000-0003-3616-8545**, OVBoshkareva@yandex.ru

