

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА Л. В. СОБИНОВЫМ КАК ЭТАЛОН ДЛЯ ПОДГОТОВКИ ОПЕРНЫХ ПЕВЦОВ

О. В. Бочкарева,

Ярославский государственный педагогический университет
имени К. Д. Ушинского,
Ярославль, Российская Федерация, 150000

Аннотация. В статье рассматривается интерпретация художественного образа на оперной сцене как открытого явления музыкальной культуры, воплощающего диалогическую сущность в многогранном взаимодействии: «автор – исполнитель – режиссёр – художник-декоратор – публика – критик». Высказывается убеждение в том, что только в диалоге может быть реализован творческий процесс, когда музыкальный спектакль представлен как целостная коммуникативная система, функционирующая в социальном пространстве. Автор исходит из признания того, что «художественный мир» оперы рождается в процессе сценического воплощения, когда создаётся определённое «время-пространство», хронотоп спектакля. Для понимания художественной идеи оперы важно выстроить систему коммуникативных отношений между главными персонажами, динамику их развития. Особое внимание в статье уделяется работе над художественным образом такого выдающегося исполнителя, каким был Л. В. Собинов, который исходил из культурной полисемии роли, объединяющей и музыкальный, и драматический компоненты. Выявляя богатство голосовых тембровых красок, певец добивался сценической выразительности и в сольных партиях, и в ансамблевых сценах. Показано, что, с психологической точки зрения, в его работе над ролью наблюдалось объединение двух способов: экстравертированного, связанного с впечатлениями, приходящими извне, и интровертированного, направленного на внутреннее понимание персонажа и наделение его личностными чертами. Л. В. Собинов выбирал роли, которые соответствовали его голосу – лирическому тенору, и достигал совершенства исполнения партий Ленского, Левко, Берендея, Орфея, Лоэнгина, Альфреда, Вертера и др. Творческое прочтение той или иной из них, обретение в ней своего «я» было важным условием исполнительской деятельности певца, в которой он искал ценностный смысл, социальный и культурный контекст в воплощении характерных особенностей своего персонажа. Такой подход к работе над ролью может стать образцом для тех, кто стремится посвятить свою профессиональную деятельность вокальному искусству и стать оперным певцом.

117

© Бочкарева О. В., 2021



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Ключевые слова: интерпретация, художественный образ, опера, Л. В. Собинов, музыкальный театр, диалог, вокальное исполнительское искусство, роль, персонаж, подготовка оперных певцов.

Благодарности: Выражаю слова благодарности и признательности членам редакционного совета журнала «Музыкальное искусство и образование» и лично его главному редактору, профессору, доктору педагогических наук Е. В. Николаевой за глубокие и ценные советы в процессе подготовки статьи и развития авторской концепции.

Для цитирования: Бочкарева О. В. Интерпретация художественного образа Л. В. Собиновым как эталон для подготовки оперных певцов // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2021. Т. 9. № 4. С. 117–131. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-4-117-131.

DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-4-117-131

INTERPRETATION BY L. V. SOBINOV AN ARTISTIC IMAGE AS A STANDARD OF THE TRAINING OPERA SINGERS

Olga V. Bochkareva,

Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky,
Yaroslavl, Russian Federation, 150000

Abstract. The process of interpreting an artistic image on the opera stage is an open phenomenon of musical culture. The dialogical essence of this phenomenon consists in the multifaceted interaction between author, performer, director, decorator, audience and critic. Only dialogue can provide the creative process, when a musical performance is presented as an integral communicative system functioning in a social space. The “artistic world” of the opera arises in the process of performance. A certain “time-space” or the performance chronotope is created. To understand the art idea of the opera, it is important to build a system of communicative relations between the main characters and the dynamics of their development. Particular attention is paid to the work of such an outstanding performer as L. V. Sobinov on the artistic image. He proceeded from the cultural polysemy of the role, which combines both musical and dramatic components. The singer achieved stage expressiveness both in solo parts and in ensemble scenes, using all the richness of voice timbre colors. From a psychological point of view, in the work of the singer on the role, a combination of two ways was observed: extraverted, associated with impressions coming from outside, and introverted, aimed at internal understanding of the character and endowing him with personality traits. L. V. Sobinov chose roles that corresponded to his voice – a lyrical tenor, achieving perfection of performance in the parts of Lensky, Levko, Berendey, Orpheus, Lohengrin, Alfred, Werther and others. The creative reading of the role, finding one’s “I” in it, was an important condition for the singer’s performing activity, in which he was looking for a value meaning, social and cultural

context of his character. This approach to working on a role can become a model for those who aspire to devote their professional activities to vocal art and become an opera singer.

Keywords: interpretation, artistic image, opera, L. V. Sobinov, musical theater, dialogue, vocal performing arts, role, character, training of opera singers.

Acknowledgements: I express my gratitude and appreciation to the members of the editorial board of the journal “Musical Art and Education” and personally to its editor-in-chief, Professor, Doctor of Pedagogical Sciences E. V. Nikolaeva for deep and valuable advice during the preparation of the article and the development of the author’s concept.

For citation: Bochkareva O. V. Interpretation by L. V. Sobinov an Artistic Image as a Standard of the Training Opera Singers // *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* = Musical Art and Education. 2021, vol. 9, no. 4, pp. 117–131 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-4-117-131.

Введение

В настоящее время усиливается духовный кризис общества, наблюдается утрата культурно-ценностных ориентиров, нарастает острота социально-гуманитарных проблем, связанных с дегуманизацией общественных и личных отношений. Дефицит гуманизма и человечности проявляется в потере идеалов, установка на диалог вытесняется потребительской психологией и эгоистическим поведением; культивирование вседозволенности рашатывает традиционные установки. В таких социальных условиях актуализируется потребность в сохранении исторических, национальных традиций, ибо становление личности невозможно без процесса принятия и освоения ценностей культуры.

Обозначенные тенденции отчётливо прослеживаются и в современном музыкальном пространстве, которое всё более заполняется достаточно примитивными образцами шоу-индустрии. Поп и рок-звёзды становятся кумирами молодёжи, классическая музыка вытесняется на периферию культурного слоя. Музыкальные клипы как коммерческие продукты шока-удержателей

аудитории, зачастую представляют собой уложенные в красивую обёртку агрессию, сексуальность, насилие и другие табуированные темы. «Ухо» современного человека, настроенное на звучание гаджетов и телефонов, деградирует, так как наблюдается ограничение общения человека с живым звуком. Люди разучились слышать естественные звуки: тишину леса, пение птиц, музыку ветра, шум прибоя, набегающих волн моря. В таких условиях общение с классическим искусством является той спасительной ниточкой, которая позволяет человеку сохранить свою природу. Особое значение в этом отношении приобретает вокальное искусство как искусство живого звука, живого дыхания, где сам человек является уникальным музыкальным инструментом. В становлении и развитии личности вокальное исполнительство может быть рассмотрено как пространство диалога, пространство духовности. Имеется в виду художественный диалог с великими композиторами и исполнителями прошлого, обобщающий многовековой опыт человечества и обладающий магической силой просветления души человеческой. Освоение глубинных ценностных смыслов на

основе диалога личности с подлинными образцами музыкального искусства способно защитить человека от саморазрушения, от мнимых идеалов, проясняет его духовное предназначение, его связь со Вселенной.

В данной статье запечатлены результаты изучения культурного наследия, представленного в исполнительской деятельности выдающегося певца Л. В. Собинова, и предпринята попытка экстраполировать его в современную теорию и практику вокально-исполнительского искусства и музыкально-педагогического образования. При этом были поставлены следующие задачи:

1. Дать общее представление о творчестве Л. В. Собинова и раскрыть диалогическую сущность интерпретации художественного образа на оперной сцене на основе выстраивания системы отношений: «я – мир», «я – другой», «я-внешнее – я-внутреннее».

2. Обозначить аксиологическую природу процесса интерпретации художественного образа и выявить специфику работы Л. В. Собинова над ролью, объединяющей два способа: *экстравертированный*, связанный с впечатлениями, приходящими извне, и *интровертированный*, направленный на внутреннее понимание персонажа и наделение его личностными чертами, как образец, на который могут ориентироваться певцы, овладевающие искусством оперного исполнительства.

3. Охарактеризовать отношение Л. В. Собинова к исполнению оперного репертуара на языке оригинала.

Общая характеристика творчества Л. В. Собинова глазами исследователей и благодарных слушателей

«Певцом весны и любви» называли Л. В. Собинова слушатели, высказывая

благодарность, удивление и преклонение перед его великим талантом. Много исследований посвящено изучению жизни и творчества выдающегося исполнителя [1; 2; 3]; вопросам исполнительского искусства и педагогики творчества [4; 5; 6]. Особую память к талантливому певцу хранят ярославцы, так как знакомство с его биографией и изучение исполнительского творчества «формирует чувство гордости за малую родину и воспитывает гражданскую позицию» [7, с. 52].

Все, кто лично знал Л. В. Собинова, отмечали в нём сочетание высших артистических и высших человеческих качеств. «Верный рыцарь Грааля», по словам М. Н. Ермоловой, дарил свет, радость, красоту людям и вносил гармонию своим искусством в жизнь.

Сам певец, понимая особенности своей органики, своего голоса, отмечал «склонность к проникновению, к нежности, к чистой лирике». Главным источником творчества и вдохновения, по его убеждению, была способность любить: «Во мне заложен богатейший родник – это жажда любви, – и я расходую его, когда оттуда забьёт сильный ключ... Запретить любить – это всё равно что стараться запрятать в лукошко солнечный луч» [8, с. 119].

Благодарные слушатели называли певца «соловухой», отмечая особые качества его голоса: «чистый», «душевный», «лёгкий», «светлый», «чарующий», а в пении находили «прекрасный лиризм», «безупречность интонации», «мастерство фразировки» и др. Да и сам он, находясь под ярким впечатлением от искусства итальянских мастеров, давал разные характеристики голосам других исполнителей. Например, голос Мазини он уподобил «вокальному кружеву», отмечая при этом исключительную красоту звука [9, с. 12].

Мастерству воплощения сценического образа певец учился, наблюдая за выразительностью и артистизмом многих выдающихся исполнителей как в России, так и за рубежом. Высказывая своё суждение о французской знаменитости – певце Дельмасе – Собинов сравнивает его с Шаляпиным: «Голос действительно большой, красивый, но в другом совсем жанре и не так благороден и богат оттенками, как у Шаляпина, у которого, по одному из выражений, “палитра в голосе”» [8, с. 130]. В. А. Мостицкий, анализируя взаимоотношения великих певцов Ф. И. Шаляпина и Л. В. Собинова, отмечал их способность учиться друг у друга: «Вдумчивый художник, собирая “нектар” с окружающих “цветов”, благодаря этому создаёт неповторимый индивидуальный “мёд” собственного творчества» [10, с. 48].

Л. В. Собинов выбирал роли, которые соответствовали его голосу, лирическому тенору «чарующего, весеннего, лучезарного тембра», его органике, его мировоззрению, потому что он понимал: мало петь одни ноты, необходимо выйти за пределы нотного текста, и мыслил художественный образ как «интонируемое со-бытие». Музыкально-сценическое искусство позволяло певцу выявить множество граней разных художественных образов, однако его «внутреннее я» искало персонажей, органичных его голосу, таланту, близких ему по духу. Неслучайно певец достигал совершенства исполнения в партиях Ленского, Левко, Берендея, Орфея, Лоэнгина, Альфреда, Вертера и др., в которых ему досталась лучезарная область того, что именуется звуковой красотой» [8, с. 210]. Просветлённые, добрые, чистые, благородные герои «окружали» Л. В. Собинова, потому что эти качества были близки и ему самому. «А как-никак иметь в репертуаре Орфея рядом с Лоэнгином и другими рыцарями духа – это лестно и звучит

гордо», – писал певец [9, с. 532]. Многие, кто встречался, общался с ним, отмечают «врождённую деликатность», «чистоту души», «радостное светлое принятие жизни, искусства, людей», «интеллигентность», «искреннюю сердечность», «прирождённую весёлость», «элегантность», «джентельменство в театре и жизни» и др. Развитие исполнительского мастерства музыканта связано со становлением его как человека [11, с. 221]. Так, певцу пришлось отказаться от исполнения уже разученной партии Германа из оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского, поскольку она не соответствовала его мироощущению, душевному складу и органике. В этом отношении представляется необходимым рассмотреть диалогическую сущность процесса интерпретации предлагаемой исполнителю оперной роли.

Сущность процесса интерпретации как явления культуры

Открытость музыкального текста, связанного со сценической постановкой, актуализирует особую диалогичность связей: «композитор – исполнитель – публика – режиссёр – критик». Опера, являясь своего рода постановочным гипертекстом, объединяет усилия певцов и артистов балета, оркестрантов и дирижёра, режиссёра, сценографа, художника-декоратора, костюмера и др.

Процесс интерпретации, «интонируемое бытие роли» – это открытая диалогическая сущность в сценическом воплощении, явление музыкальной культуры, вмещающее в себя и «голос» автора, и «голос» исполнителя, и «голос» персонажа. Без понимания полисемии, без диалога смыслов не может быть реализован творческий процесс, не может состояться музыкальный спектакль как целостная коммуникативная система, функционирующая

в социальном пространстве, так как смыслом творчества, по мнению Т. С. Злотниковой, «становится его действенный и аксиологически детерминированный характер» [12, с. 242]. В течение спектакля артист в ариях и ансамблевых сценах, следуя событийной линии, сюжету действия, воплощает динамику чувствований, оттенки переживаний своего персонажа и одновременно наблюдает за этим процессом как бы со стороны. Воплощенные роли от спектакля к спектаклю может изменяться, однако то ценное, что найдено в диалоге с публикой, в её эмоциональном реагировании на музыкальное событие, шлифуется, совершенствуется в течение последующих спектаклей.

«Дыхание зала», так часто ощущаемое артистами, отражает, подобно зеркалу, живую пульсацию музыкальной интонации, мимики и пластики исполнителя, организацию сценического пространства, красоту декораций и костюмов, всех компонентов, создающих поэтику спектакля, натягивая те незримые нити, которые, связывая артиста и публику в едином порыве художественного диалога, вызывают отзывчивость и отклик слушателей. Известная балерина В. А. Каралли описывает своё впечатление от игры Л. В. Собинова в роли Орфея в одноимённом спектакле «Орфей» Глюка, премьера которого состоялась 21 декабря 1911 года: «Собинов – Орфей являл собой поистине великолепное воплощение мифического певца. Прекрасен был его внешний облик, грим – в строго выдержанном стиле: классический профиль, тёплая матовая белизна лица на светло-золотистых волосах, как бы уложенных резцом древнегреческого ваятеля, блесст лавровый венок из листьев тёмного золота» [9, с. 248]. Публика была зачарована «ожившей античной статуей», красотой голоса певца, психологическим и смысловым

наполнением роли. Режиссёр спектакля Вс. Мейерхольд и балетмейстер М. Фокин, пытаясь преодолеть статику, ввели в постановку балетные сцены, а также работали с певцами над выразительностью пластики движений, добываясь правдивости и убедительности образов. Специально для спектакля были выполнены прекрасные декорации, эскизы костюмов художником А. Я. Головиным. Своё восхищение не смогла скрыть публика, когда увидела «необыкновенной красоты занавес из белых кружев, расшитых золотом, удивительно гармонирующий с картинами царства теней» [9, с. 249].

В этом спектакле были органично слиты все виды искусства: и музыка, и изобразительное искусство, и балет, и скульптура. Единая целостность спектакля создавалась на основе структурных взаимосвязей внутри оперы, основываясь на объединении языков разных видов искусства. Учёный Л. Я. Дорфман подчёркивал, что «высший смысл феномена смешения жанров в искусстве есть воссоздание в художественных формах целостности самого человека» [13, с. 254].

Поэтика и стилистика спектакля переносили публику в античное пространство-время, на сцене оживал миф. Создателям удалось установить художественно-сценический диалог во времени и пространстве – понимание античности, с точки зрения современности, актуализировать художественно-коммуникативную связь артистов и слушателей, «разбудить» коллективную память, память культуры, обретаемую в процессе приобщения к над-индивидуальной сфере ценностных смыслов. Н. А. Барабаш отмечает влияние зрительского восприятия на замысел спектакля, которое, становясь мерилom, «отражает истинность и органичность происходящих на сцене процессов» [14, с. 64].

Музыкальная интерпретация, как понимание и воплощение художественных особенностей сценического образа, происходит на фоне универсальной стихии событийности, интонаций выражения чувственной, эмоциональной природы человека, откликающихся на жизненные события. Можно согласиться с высказыванием И. Гажима о том, что «истинное погружение в художественный образ, его постижение тесно связаны с процессом переживания, с умением “пропустить” музыкальное произведение через себя, прочувствовать его интонации. Раскрытие художественного образа музыкального произведения является необходимым условием для его яркого, эмоционального исполнения» [15, с. 135].

В своей интерпретации Л. В. Собинов исходил из синтетичной природы сценического образа, которая объединяла и музыкальную характеристику персонажа, сотворённого композитором, и сценическую (в единстве пластического, мимического и пантомимического решения и др.). Такая синтетичность, поливалентность сценического образа, позволяла певцу работать в разных направлениях, совершенствуя своё понимание роли. В каждом последующем исполнении партии Л. В. Собинов снова и снова искал новые краски, добиваясь убедительности, правдивости и жизненности своего персонажа. Об этой увлекательной, но порой внутренней мучительной работе певец пишет: «Я не спал ночей, шатаюсь по комнате из угла в угол, мучительно решая вопрос, – чего же мне не хватает в том или другом месте оперы, что моё исполнение не производит впечатления, которого ждали... Я сам научился говорить с душой слушателя» [8, с. 486].

Художественный образ, создаваемый на сцене, содержит в себе смысловое ядро, ту свёрнутую музыкальную

мнемическую программу, так называемые «впетые смыслы», которые в процессе освоения роли определял для себя Л. В. Собинов. Певческая интонация есть энергетическая субстанция, музыкально оформленная мелодическими, ритмическими, ладовыми, динамическими средствами, которая оживает в тембре голоса певца, воплощая изменяемые во времени, в процессе исполнения, оттенки чувств, эмоций и настроений. М. М. Кизин отмечает, что тембр голоса и интонации в пении Леонида Собинова «очень правдиво раскрывали внутренний мир героя, его эмоциональное состояние, переживания, радости, блаженство и горести» [3, с. 88].

Л. В. Собинов понимал и возможные ограничения, связанные с интерпретацией образа, отмечая при этом малую интонационную выразительность отдельных партий, их статичность, которые нельзя было преодолеть даже искусной игрой. Так, после премьеры оперы «Мефистофель» А. Бойто 25 мая 1908 г. в Мадриде певец пишет: «Никакое вдохновение немислимо и не может спасти второго акта (в саду), так как там в самой музыке нет нерва, а я только этим и живу» [8, с. 452].

Работа Л. В. Собинова над ролью как эталон для овладения будущими певцами искусством создания художественного образа

Оперная партия, как известно, представляет собой сложный и уникальный компонент музыкального спектакля, это своего рода точка отсчёта, микромир, который не может мыслиться отдельно от макромира спектакля. Искусность, мастерство создания живости персонажа зависит от связности всех элементов единого целого спектакля, от выверенной музыкальной интонации, погружения в стиль эпохи, в стилистику

композиторского творчества, от надления персонажа индивидуальной характеристикой, от продумывания сценического костюма, мизансцен с партнёрами, мимических и пантомимических решений и др.

В работе над ролью Л. В. Собинов исходил из культурной полисемии, объединяющей и музыкальный, и драматический компоненты. Выявляя богатство голосовых тембровых красок, он добивался сценической выразительности и в сольных партиях, и в ансамблевых сценах [16]. «Всякая пропетая со сцены фраза, кроме свойственного ей музыкального акцента», по мнению певца, «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» [9, с. 70].

Сценическое выступление для исполнителя и есть та объективация творческого процесса, который долго «вынашивается», «зреет». Сначала возникают некоторые контуры («прорисовки») художественного образа на широком фоне культурных и жизненных впечатлений. На суд публики «выносятся» огромный труд, который часто сопровождается сомнениями, находками, инсайтами, той внутренней, часто мучительной работой творческого постижения роли.

Воплощение художественного образа как инвариантной динамической модели определяет кредо исполнителя. Последующие варианты роли всё полнее раскрывают потенциал артиста, на сцене он шлифует детали, уточняет мизансцены, вносит новые штрихи в исполнение, порой привнося импровизационное начало в сценах с партнёрами. Иногда возникали и неожиданные реплики, вызванные особыми сценическими условиями. Так А. В. Нежданова, вспоминая о своих

дуэтных сценах с Л. В. Собиновым, рассказывает о случае, который её рассмешил: «Однажды во время сцены из “Ромео и Джульетты” – объяснения на балконе – он спел, и я услышала шёпот: “Влез-то я сюда, Нежданчик, а вот как спуститься...”» [9, с. 215].

Исполнительское искусство Л. В. Собинова поражало слушателей психологической убедительностью создаваемых на сцене образов, когда «исчезала театральная условность», а «зритель видел человека, который становился понятным и близким», проживая горе и радости «героев, черты которых он раскрывал» [17, с. 255]. Творческое «я» исполнителя и «я» персонажа настолько сливались между собой, что возникал эффект присутствия «здесь и сейчас», слушатели забывали о том, что они находятся на спектакле, всё казалось правдиво и реалистично. Восторг публики вызывал артистизм певца, который исходил из вдохновения, рождающего свободу пения, свободу пребывания на сцене, свободу импровизации, свободу общения с публикой. В письме В. П. Коломийцову от 18 февраля 1908 года из Берлина Л. В. Собинов пишет, что минуты счастья, лучшие минуты для него как исполнителя наступали тогда, когда ему удавалось публике «захватить и исторгнуть у неё вздох удивления». Этот «полёт души» свидетельствовал, что искусство «дошло до человеческой души и на безмерную высоту отделило её в эту минуту от грешной неприхотливой оболочки...» [8, с. 486].

В работе Л. В. Собинова над ролью, с психологической точки зрения, наблюдалось объединение двух взаимосвязанных между собой способов: *экстравертированного*, связанного с впечатлениями, приходящими извне, и *интровертированного*, направленного на внутреннее понимание персонажа и надление его личностными чертами.

В создании художественного образа «участвует» вся личность, затрагивается вся система отношений художника с миром: со своим внутренним «я», опыт общения с искусством, природой, другими людьми. Понимание артистом роли и её воплощение происходит на сюжетно-тематическом, ролевом и музыкально-интонационном уровнях. «Художественный мир» роли возникает в момент исполнения, рождая единство «внешнего» и «внутреннего». Система диалогических отношений певца к миру оказывает влияние на интерпретацию художественного образа и понимание ценностных смыслов, заложенных композитором в музыкальном тексте [18]. Исполнитель привносит в роль черты своей личности, наделяя персонажа своим мироощущением, опытом понимания себя и мира.

Индивидуальное прочтение роли, нахождение в ней своего «я» было важным условием творческой деятельности певца. Для артиста был значимым процесс обретения своего ценностного смысла, социального и культурного контекста в воплощении характерных особенностей своего персонажа. И. А. Аполлонов отмечает, что существуют «граница вертикальная, различающая реально существующие формы обыденной жизни, и горизонт идейной образцовости, с которым связан пафос подлинности родовой природы человека» [19, с. 170]. Л. В. Собинов, как подлинный художник, творит художественную реальность на сцене как мир Добра, Правды, Истины, пытаясь постичь через искусство сущность мира, Универсума. В статье «Перед призраком старости» певец, рассуждая о различии исполнительства в России и за рубежом, пишет: «За границей, вы знаете, певец, например, смотрит на себя, как на машину, механизм, который нужно беречь от сырости, от лишнего часа работы. У нас,

наоборот, певец не отделяет голоса от своего духовного я». Великий исполнитель, по мнению Л. В. Собинова, и становится великим потому, что «не скупится на краски, на силы своего дарования» [9, с. 41].

Следует подчеркнуть, что истинный художник творит бытие спектакля как метамир, иной мир, который находится в разных соотношениях с реальной действительностью, то максимально приближаясь к ней (например, стиль реализма), то отдаляясь от него (например, модернистское искусство). Художественная реальность может быть понята как своеобразная «лаборатория духа», в которой переплавляются все впечатления жизни и глубинного «Я». Видимый художественный образ не может вместить в себя всю полноту мировоззренческих, социокультурных, эмоционально-психологических составляющих целостности личности, питающих творчество артиста, однако, именно этот контекст роли поддерживает его креативную деятельность. Стремление творца к акме – вершине своих достижений «требует проявления в нём социального в конкретном и всеобщего в культурно-исторической принадлежности, что находит отражение в его способностях и потребностях саморазвития и самореализации» [20, с. 71]. Объединённые общей исполнительской идеей музыкального произведения новые смыслы в прочтении авторского музыкального текста рождают диалогические взаимосвязи как «бытия в контексте». Исполнительское искусство, объединяющее и музыкальный, и сценический текст, «расширяет» содержание, обрстая новыми контекстами.

Роль, вызревающая в сознании певца, направляет энергию созидания в интуитивно ощущаемый, спонтанный целостный образ, который синтезирует экзистенциальный опыт личности, вмещающий в себя не только реальное бытие, но и «скрытое от себя» знание,

о котором личность только догадывается. По мнению Н. С. Пичко, в культуре «присутствует предвосхищение совершенства смысла», «онтологическая дистанция между наличным “есть” и должным “быть”» [21, с. 170].

Целостность и уникальность личности художника, его идеалы, представления о мире, личностные переживания, впечатления от других видов искусства, от общения с композиторами, дирижёрами, певцами, художниками, актёрами драматического театра, события жизни – всё это самым непосредственным образом «высвечивается», подобно прожектору, на подмостках сцены. «Если исполнитель видит и слышит искусство природы, ценит и интересуется всеми видами искусства, наблюдает за поступками и взаимоотношениями людей, остаётся в одиночестве под покровом лунной ночи, вбирает впечатления от путешествий», то от этого «только ещё более красивым и тонким становится художественный вкус певца» [9, с. 41].

Исполнение репертуара на языке оригинала как одна из проблем вокального образования и её решение в творчестве Л. В. Собинова

В условиях существования многоголосия музыкальных культур, скоростного Интернета, обилия оперных постановок на языке оригинала, позволяющих объединять на сцене исполнителей разных стран, усиливается интерес к другим культурам. Талантливые молодые исполнители, добываясь признания, выгодных контрактов, ориентированы на участие в международных вокальных конкурсах, в том числе в тех, которые проводятся за рубежом. Демонстрируя свои вокальные данные, многие из певцов, исполняя

отдельные арии на иностранном языке, весьма ограниченно владеют языком оригинала, смутно представляют себе сюжет всей оперы в целом, что негативно влияет на донесение смысла слушателям. Часто исполнение вокальных сочинений с акцентом столь же далеко от идеала, как и исполнение в переводе.

Леонид Витальевич Собинов, который часто бывал за границей, исполнял произведения на разных языках, например, арию Ленского из оперы «Евгений Онегин» на итальянском языке, чтобы его могли понять слушатели других стран. В то время умение устно и письменно изъясняться на двух, трёх европейских языках было необходимой частью светского воспитания и образования. Если в Европе появлялось новое вокальное сочинение, издатели стремились как можно быстрее перевести текст, чтобы его можно было исполнять.

Певец создавал особый «художественный мир» произведения, опираясь на своё понимание роли. Процесс исполнительского творчества сопровождался поиском соответствия роли замыслу композитора. Л. В. Собинов пытался выстроить свой инвариант, опираясь на авторские указания в нотном тексте, литературном тексте оперного либретто. Перевод отдельных оперных текстов часто его не устраивал, так как отдалялся от первоисточника. Кроме того, по свидетельству В. П. Коломийцова, который переводил для него в 1906 г. либретто оперы «Дон Паскуале», он просил выполнить достаточно трудную задачу: совпадения гласных в русском переводе с подлинным текстом, понимая, что от этого зависит степень открытости гласных при пении, влияющих на характер исполнения [8].

В педагогике современного исполнительского искусства существуют весьма разные точки зрения в отношении

необходимости, сроков и методики обучения иностранному языку, влияющему на исполнение вокального произведения, сопрягающее речевое и вокальное интонирование. Например, педагогическую целесообразность разучивания и исполнения вокального сочинения на языке оригинала, связанную с активизацией интереса к зарубежной музыкальной культуре, с формированием «умений грамотно произносить вербальный текст разучиваемого произведения», с овладением «фонетического строя данного языка и особенностями его воплощения в речевом и певческом интонировании», с положительным эмоционально-ценностным отношением к иностранному языку, подчёркивают Е. В. Николаева и А. Э. Калина [22, с. 133]. Авторы обращают внимание на те затруднения, с которыми встречаются юные певцы в работе с вербальными текстами в образцах итальянской и немецкой музыкальной культуры, и предлагают пути их преодоления.

Сторонники противоположной точки зрения апеллируют к другим основаниям, считая, что они обусловлены сложностью освоения иностранного языка, когда недостаточное владение им тормозит процесс вокального обучения и приводит к поверхностному пониманию смысла исполняемого, сдерживает формирование музыкально-образного мышления и обедняет исполнение. Часто приводится и другой аргумент: публика, не понимая смысла арии, исполняемой на языке оригинала, оценивает только музыкальную сторону исполнения: мелодическую кантилену, виртуозность исполнения, тембровое богатство, плавность фразировки и др. Такого рода препятствия создаются искусственно, ведь обращаться к публике, если исполнитель хочет донести смысл арии, необходимо на родном языке. «Языковая часть вокального

сочинения налагает на исполнителя первую и простейшую обязанность – сделать её доступной восприятию» [23, с. 20].

Заключение

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

1. Архитектоника художественного диалога возникает как сплав, единение автора и интерпретатора, как некий единый художественный текст.

2. «Художественный мир» в опере существует в некотором условном варианте: автор – композитор и соавтор – исполнитель мотивируют художественную логику музыкального текста с привнесением разных смысловых и пространственно-временных акцентов.

3. Исполнительское мастерство оперного певца, раскрывая «художественный мир» оперы, рождается и совершенствуется в момент сценического воплощения, «здесь и сейчас», объединяя динамические и статические элементы действия, создавая определённое «время-пространство», хронотоп спектакля. В процессе постановки оперы большое значение придаётся выстраиванию системы коммуникативных отношений между исполнителями, добиваясь согласованного ансамбля артистов и дирижёра, режиссёра спектакля, художников – сценографа и костюмера, реализующих единый замысел. Не менее значимым представляется установление диалогических связей между артистами и публикой, на которую, в конечном итоге, направлены все усилия.

4. Исполнительская интерпретация художественного образа, актуализация ценностных смыслов, заложенных композитором в тексте, раскрывает систему диалогических отношений певца к миру. Исполнитель привносит в роль черты

своей индивидуальности, наделяя персонажа своим мироощущением, опытом понимания себя и мира.

5. В работе над художественным образом Л. В. Собинов исходил из культурной полисемии роли, объединяющей и музыкальный, и драматический компоненты. Выявляя богатство голосовых тембровых красок, он добивался сценической выразительности как в сольных партиях, так и в ансамблевых сценах.

Творческое прочтение каждой роли, обретение в ней своего «я» было важным условием исполнительской деятельности певца, в которой он искал ценностный смысл, социальный и культурный контекст в воплощении характерных особенностей своего персонажа. Такой подход к работе над ролью может стать образцом для тех, кто стремится посвятить свою профессиональную деятельность вокальному искусству и стать оперным певцом.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Владыкина-Бачинская Н. М. Собинов. М.: Молодая гвардия, 1958. 300 с.
2. Воспоминания о Л. В. Собинове [Сборник] / вступ. статья В. Лебедева. Ярославль: Верхне-Волжское книжное изд-во, 1985. 254 с.
3. 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 / гл. ред. А. И. Демченко. Тамбов: Грамота, 2012. № 12. Ч. 3. С. 87–89.
4. Jovanović J. Questioning the Possibility of Revitalization Traditional Rural Songs in Topola, Serbia // Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches / Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing. 2010, pp. 161–179.
5. McCutchan Ann. The Muse that Sings: Composers Speak about the Creative Process / Ann McCutchan [Fore by Leonard Slatkin]. Oxford [etc.]: Oxford univ. press, 2003. XV. 262 p.
6. The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning / Ed. By Richard Parncutt, Gary E. Mc Pherson. Oxford: Oxford univ. press, 2002. XII, 388 p.
7. Долгушина М. Г. Деятельностный подход в процессе освоения музыкально-краеведческого материала в вузе // Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития: материалы III межд. науч.-практ. конф. / под науч. ред. О. В. Бочкаревой, М. Г. Долгушиной. Ярославль: РИО ЯГПУ, 2018. С. 52–55.
8. Собинов Л. В. Письма, статьи, воспоминания / сост. К. Н. Кириленко; ред. Е. М. Гордеева. Т. 1. Письма / вступ. ст. В. М. Богданова-Березовского; коммент. Т. И. Карышевой, В. А. Киселева. М.: Искусство, 1970. 791 с.
9. Собинов Л. В. Письма, статьи, воспоминания / сост. К. Н. Кириленко; ред. Е. М. Гордеева. Т. 2. Статьи, речи, высказывания. Письма к Л. В. Собинову. Воспоминания о Л. В. Собинове. Москва: Искусство, 1970. 550 с.
10. Мостицкий В. А. Леонид Собинов – заветы молодым певцам // Южно-Российский музыкальный альманах, 2015. № 1(18). С. 47–52.
11. Арпентьева М. Р. Композиторы и исполнители: творчество, самореализация, взаимоотношения // Наука, культура, искусство: Актуальные проблемы теории и практики. Сб. докладов межд. науч.-практ. конф. в 4 т. Т. 2. / отв. ред. И. Е. Белогорцева, Ю. В. Бовкунова, С. И. Маматова. Белгород: Изд-во Белгородского государственного института искусств и культуры. 2018. С. 221–229.

12. Злотникова Т. С. Номо Extremis русской культуры (семантика «пограничности») / Т. С. Злотникова, Т. И. Ерохина. Ярославский педагогический вестник, 2016. № 3. С. 238–245.
13. Дорфман Л. Я. Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования. М.: Смысл, 1997. 424 с.
14. Барабаш Н. А. Голос как универсальный код времени // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 6. С. 261–267.
15. Гажим И., Гранецкая Л. Интерпретация музыкального образа как методическая проблема // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование», 2018. № 4. С. 132–144.
16. Бочкарева О. В. Осмысление полилога «природа – человек – культура» в музыкально-художественном творчестве // Ярославский педагогический вестник. 2013. № 4. Т. 1. С. 276–280.
17. Суминова Т. Н. Художественная культура как информационная система (мировоззренческие и теоретико-методологические основания). М.: Акад. Проект, 2006. 383 с.
18. Бочкарева О. В. Синестетическая природа оперного искусства (на примере творческой исполнительской деятельности Л. В. Собинова) // Ярославский педагогический вестник. 2019. № 5. С. 180–187.
19. Аполлонов И. А. Мультикультурализм и проблема границ культуры // Ярославский педагогический вестник. 2018. № 1. С. 168–171.
20. Румянцева З. В. Продуктивная компетентность педагога-музыканта: сущность и специфика акмеологического развития // Вестник Костромского государственного университета, серия Педагогика, Психология, Социокинетика. 2017. Т. 23. № 1. С. 69–73.
21. Пичко Н. С. Художественное сознание в динамике его культурологического осмысления // Ярославский педагогический вестник. 2018. № 3. С. 258–263.
22. Николаева Е. В., Калина А. Э. Подготовка детей к исполнению произведений зарубежных композиторов на языке оригинала в классе академического вокала // Музыкальное искусство и образование. 2019. Т. 7. № 2. С. 125–143.
23. Паршина Т. В. Вокальное сочинение как синтез художественного материала и исполнительской трактовки: опыт педагогического анализа // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». М.: МГПУ, 2014. № 1(5). С. 11–24.

Поступила 26.08 2021; принята к публикации 10.12. 2021.

Об авторе:

Бочкарева Ольга Васильевна, доцент кафедры теории и методики музыкально-художественного воспитания ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет имени К. Д. Ушинского» (улица Республиканская, д. 108/1, Ярославль, Российская Федерация, 150000), доктор педагогических наук, доцент, OVBoshkareva@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3616-8545>.

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Vladykina-Bachinskaya N. M. *Sobinov*. Moscow: Molodaya gvardiya Publ., 1958. 300 p. (in Russian).

2. *Vospominaniya o L. V. Sobinove* [Memories about L. V. Sobinov]. Collection. Introduction by V. V. Lebedev. Yaroslavl': Verkhne-Volzhskoe Book Publ., 1985. 254 p. (in Russian).
3. Kizin M. M. Kharakternye cherty russkoi pevcheskoi 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* [Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History. Questions of Theory and Practice]. Editor-in-chief A. I. Demchenko. Tambov: Gramota Publ. 2012, no. 12, part 3, pp. 87–89 (in Russian).
4. Jovanović J. Questioning the Possibility of Revitalization Traditional Rural Songs in Topola, Serbia. *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing. 2010, pp. 161–179 (in Serbian).
5. McCutchan Ann. *The Muse That Sings: Composers Speak about the Creative Process*. Foreword by Leonard Slatkin. Oxford [etc.]: Oxford univ. press, 2003. XV. 262 p.
6. *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Ed. by Richard Parncutt, Gary E. McPherson. Oxford: Oxford univ. press, 2002. XII, 388 p.
7. Dolgushina M. G. Deyatel'nostnyi podkhod v protsesse osvoeniya muzykal'no-kraevedcheskogo materiala v vuze [Activity Approach in the Process of Mastering Musical and Local History Material in the University]. *Muzykal'naya kul'tura i obrazovanie: innovatsionnye puti razvitiya*: Proceedings of III international conference. Ed. by O. V. Bochkareva, M. G. Dolgushina. Yaroslavl: Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky Publ., 2018, pp. 52–55 (in Russian).
8. Sobinov L. V. *Letters, Articles, Memoirs*. Comp. by K. N. Kirilenko; ed. by E. M. Gordeev. Vol. 1. Letters. Intro. by V. M. Bogdanov-Berezovsky; comment. by T. I. Karysheva, V. A. Kiseleva. Moscow: Iskusstvo Publ., 1970. 791 p. (in Russian).
9. Sobinov L. V. *Letters, Articles, Memoirs*. Comp. by K. N. Kirilenko; ed. by E. M. Gordeev. Vol. 2. Articles, Speeches, Statements. Letters to L. V. Sobinov. Memories of L. V. Sobinov. Moscow: Iskusstvo Publ., 1970. 550 p. (in Russian).
10. Mostitsky V. A. Leonid Sobinov – zavety molodym pevtsam [Leonid Sobinov – Testaments to Young Singers]. *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh*. 2015, no. 1 (18), pp. 47–52 (in Russian).
11. Arpentieva M. R. Kompozitory i ispolniteli: tvorchestvo, samorealizatsiya, vzaimootnosheniya [Composers and Performers: Creativity, Self-Realization, Relationships]. *Nauka, kul'tura, iskusstvo: Aktual'nye problemy teorii i praktiki*. Coll. of papers from international conference in 4 vols. Vol. 2. Ed. by I. E. Belogortseva, Yu. V. Bovkunova, S. I. Mamatova. Belgorod: Belgorod State Institute of Arts and Culture, 2018, pp. 221–229 (in Russian).
12. Zlotnikova T. S., Homo Extremis russkoi kul'tury (semantika “pogranichnosti”) [Homo Extremis of Russian Culture (Semantics of “Borderline”)]. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 2016, no. 3, pp. 238–245 (in Russian).
13. Dorfman L. Ya. *Ehmotsii v iskusstve: teoreticheskie podkhody i ehmpiricheskie issledovaniya* [Emotions in Art: Theoretical Approaches and Empirical Research]. Moscow: Smysl Publ., 1997. 424 p. (in Russian).
14. Barabash N. A. Golos kak universal'nyi kod vremeni [Voice as a Universal Time Code]. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 2017, no. 6, pp. 261–267 (in Russian).
15. Gagim I., Graneŭkaia L. Interpretation of a Musical Image as Methodical Problem. *Vestnik kafedry UNESCO “Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie” = Bulletin of the UNESCO Chair “Musical Arts and Education”*. 2018, no. 4(24), pp. 132–144 (in Russian).

16. Bochkareva O. V. Osmyslenie poliloga “priroda – chelovek – kul’tura” v muzykal’no-khudozhestvennom tvorchestve [Comprehension of the Polylogue “Nature – Man – Culture” in Musical and Artistic Creativity]. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 2013, vol. 1, no. 4, pp. 276–280 (in Russian).
17. Suminova T. N. *Khudozhestvennaya kul’tura kak informatsionnaya sistema (mirovozzrencheskie i teoretiko-metodologicheskie osnovaniya)* [Artistic Culture as an Information System (Ideological and Theoretical and Methodological Foundations)]. Moscow: Akademicheskii proyekt Publ., 2006. 383 p. (in Russian).
18. Bochkareva O. V. Sinesteticheskaya priroda opernogo iskusstva (na primere tvorcheskoj ispolnitel’skoj deyatel’nosti L. V. Sobinova) [The Synesthetic Nature of Operatic Art (On the Example of L. V. Sobinov’s Creative Performing Activity)]. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 2019, no. 5, pp. 180–187 (in Russian).
19. Apollonov I. A. Mul’tikul’turalizm i problema granits kul’tury [Multiculturalism and the Problem of the Boundaries of Culture]. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 2018, no. 1, pp.168–171 (in Russian).
20. Rumyantseva Z. V. Produktivnaya kompetentnost’ pedagoga-muzykanta: sushchnost’ i spetsifika akmeologicheskogo razvitiya [Productive Competence of a Teacher-Musician: The Essence and Specificity of Acmeological Development]. *Bulletin of Kostroma State University*. 2017, vol. 23, no. 1, pp. 69–73 (in Russian).
21. Pichko N. S. Khudozhestvennoe soznanie v dinamike ego kul’turo-logicheskogo osmysleniya [Artistic Consciousness in the Dynamics of Its Cultural and Logical Understanding]. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 2018, no. 3, pp. 258–263 (in Russian).
22. Nikolaeva E. V., Kalina A. E. Preparation of Children for the Performance of Works by Foreign Composers in the Original Language in the Academic Vocal Class. *Muzykal’noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2019, vol. 7, no. 2, pp. 125–143 (in Russian).
23. Parshina T. V. Vocal Music as a Synthesis of the Word, Melody and Performer’s Interpretation: from the Pedagogical Point of View. *Vestnik kafedry UNESCO “Muzykal’noe iskusstvo i obrazovanie” = Bulletin of the UNESCO Chair “Musical Arts and Education”*. 2014, no. 1(5), pp. 11–24 (in Russian).

Submitted 26.08.2021; revised 10.12.2021.

About the author:

Olga V. Bochkareva, Associate Professor of the Theory and Ways of Training Musical and Art Education Department of Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky” (Respublicanskaya Street, 108/1, Yaroslavl, Russian Federation, 150000), Grand PhD, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, OVBoshkareva@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3616-8545>.

The author has read and approved the final manuscript.