

О. В. Бочкарева <https://orcid.org/0000-0003-3616-8545>

### Синестетическая природа оперного искусства (исполнительская деятельность Л. В. Собинова)

Опера – это синтетический жанр, изначально ориентируемый на комплексное сенсорное восприятие в процессе театрально-сценической постановки, объединяющей в себе композиторскую интерпретацию (музыкально-выразительные средства) и постановочную интерпретацию (средства театрально-сценического искусства). Автор считает, что художественный образ в оперном искусстве рождается в пространстве синестетических связей «слово – звук – изображение – сценическое движение». Термин «синестезия» происходит от греческого «synaesthesia», что означает «соощущение». Единство видов искусства: образная природа, единство приемов и законов построения художественного образа, общность универсальных компонентов художественного языка подчеркивается на генетическом, морфологическом и функциональном уровнях. Обладая высокой исполнительской культурой, Л. В. Собинов в своем творчестве сумел соединить традиции русского реалистического искусства с итальянской школой «*bel canto*». Объемный синтетический образ родился во внутреннем представлении певца, в комплексе внутренних слуховых, визуальных, цветовых, пластических представлений. Задача Л. В. Собинова как исполнителя – донести до слушателей свое представление о сценическом облике персонажа в единстве с планом режиссера, сценографа, разрабатывающих пространственно-пластическое, динамическое решение той или иной сцены с опорой на точные указания автора партитуры, его заметки, эскизы и т. д. Певец осваивал роль, руководствуясь стремлением сделать персонаж «своим», исходя из собственной органики. Эмоциональное соответствие вокализации и интонационно-выразительной пластики и мимики для певца являлось неперенным условием успешного музыкально-художественного диалога с публикой. Л. В. Собинов добивался эмоционального соответствия музыкального образа и интонационно-выразительного произнесения слова в постоянном поиске разнообразных варьируемых характеристик роли, определяемых полимодальной природой художественного образа. Сценический успех Л. В. Собинова был ошеломляющим, сыгранные им роли Ленского, Левко, Берендея, Альфреда, Вертера и др. явились эталонными для многих певцов современности.

Ключевые слова: синестезия, оперное искусство, творчество, Л. В. Собинов, артист, феноменальный успех, музыкальный театр, интонация, сценическое движение, исполнение.

О. V. Bochkarova

### Opera art synaesthetic nature (L. V. Sobinov's performance activity)

Opera is a synthetic genre, originally focused on complex sensory perception in the process of theatrical-stage production, combining composer interpretation (musical-expressive means) and staged interpretation (means of theatrical-stage art). The author believes that the artistic image in opera art, is born in the space of synaesthetic connections «word – sound – image – stage movement». The term «synaesthesia» comes from the Greek «synaesthesia», which means «co-feeling». Unity of art types: figurative nature, unity of techniques and laws of artistic image construction, commonality of universal components of artistic language is stressed at genetic, morphological and functional levels. Having high performing culture, L. V. Sobinov managed to combine traditions of Russian realistic art with the Italian school «*bel canto*» in his work. The voluminous synthetic image was born in the internal representation of the singer, in a complex of internal auditory, visual, color, plastic representations. The task of L. V. Sobinov as a performer is to convey to the listeners his idea of the stage appearance of the character in unity with the plan of the director, stage writer, developing a spatial-plastic, dynamic solution of a scene, based on the exact instructions of the author of the musical score, his notes, sketches, etc. The singer mastered the role, guided by the desire to make the character «his own», based on his own organic. Emotional correspondence of vocalization and intonational – expressive plastic and mimics for the singer was a prerequisite for successful musical and artistic dialogue with the public. L. V. Sobinov sought an emotional correspondence between the musical image and the intonational expressive pronunciation of the word in a constant search for a variety of varied characteristics of the role, determined by the polymodal nature of the artistic image. The stage success of L. V. Sobinov was staggering, the roles played by him as Lensky, Levko, Berendei, Alfred, Werter, etc., proved to be reference for many singers of modern times.

Keywords: synaesthesia, opera art, creativity, L. V. Sobinov, artist, phenomenal success, musical theatre, intonation, stage movement, performance.

Диалог с искусством требует его проживания, сотворения в себе художника. Сформированный художественно-эстетический вкус личности развивает способность к общению с разными видами искусства. Глубинные ассоциации, возникающие в процессе восприятия, обеспечивают уникальную возможность выхода слушателя, зрителя в целостный культурный контекст [15]. Искусство, по выражению исследователя Б. П. Юсова, это «общение с живыми носителями культуры – живым звучанием, красками, движениями», которое помогает личности включаться в разнообразные виды художественной деятельности [13]. Ученый обосновывает целостность искусства, подчеркивая взаимосвязь всех его видов, раскрывая процесс вхождения личности в мир культуры. Являясь противником умозрительности в искусстве, Б. П. Юсов в концепции полихудожественного воспитания призывает к «раскрытию сенсорной сферы», к активизации всех сенсорных каналов личности: зрительного (визуального), двигательного (кинетического), слухового (аудиального) [13].

Единство приемов и законов построения художественного образа, общность универсальных компонентов художественного языка (интонация и ритм, время и пространство, форма и содержание, фигура и фон и др.), единство задач и функций роднит виды искусства. М. С. Каган, исследуя вопросы эстетики, выявил эту общность, доказывая единство видов искусства на генетическом, морфологическом и функциональном уровнях. Он рассматривал искусство в генетической общности происхождения его видов, обосновывал его синкретическую природу, нерасчлененность, утверждал единство социально-эстетических, воспитательных функций. Морфологическую составляющую искусства, по мнению М. С. Кагана, объединяют такие категории, как «художественный образ», «ритм», «композиция», «художественный метод», «художественный стиль», «художественное направление». Общность видов искусства на функциональном уровне ученый выделил, подчеркнув единство принципов художественного анализа, выбор тематизма, согласованность принципов деятельности художника-творца, характер творческого восприятия [7].

Видовую общность искусства подчеркивает и термин «синестезия», который происходит от греческого «synaisthesis», что означает «соощу-

щение» [14]. Трактовка данного термина в разных отраслях знания дана с учетом специфики предмета изучения: например, в психологии «синестезия» определяется как «межчувственная связь», возникающая на основе единого комплекса зрительных, слуховых, двигательных, тактильных ощущений; в лингвистике ученые связывают языковые универсальные категории с разнообразными чувственными модальностями: тропами, ассоциациями, метафорами, символами и др. Термин «синестезия» в педагогике сопрягается с формированием эстетического опыта личности, с активностью творческой деятельности, в которой задействованы все органы чувств, все репрезентативные системы: аудиальная, визуальная, тактильная, пластическая и др. С. В. Конанчук видит синестезию на уровне «глубинных способностей человека», определяя ее как «специфический признак человеческой чувственности, отражающий целостность свойства восприятия» [8, с. 166].

Опера – это синтетический жанр, основанный на комплексном сенсорном восприятии процесса театрально-сценической интерпретации, объединяющий в себе композиторскую интерпретацию (музыкально-выразительные средства) и постановочную интерпретацию (средства театрально-сценического искусства). В процессе постановки оперы возникает диалектическое единство воссоздания авторского замысла композитора и порождение собственно режиссерского видения спектакля. Исследователь С. Ю. Лысенко считает синестетичность «одним из важнейших механизмов формирования невербальной концептуальной системы субъектов интерпретации», которая объединяет следующие компоненты: музыку, цвет, линию, форму, свет, жест, мимику и сценическое поведение актеров. В процессе возникновения спектакля как сложного синтетического целого в оперном жанре «создаются предпосылки для кодовых переходов между рядами оперы – спектакля – вербальным, музыкальным, пластическим, сценическим, сценографическим» [9, с. 190].

Театрально-сценическая природа оперного спектакля предполагает и постановку проблемы относительно исполнительской трактовки сценического образа [12]. В оперной партитуре уже предполагается определенное решение спектакля, так как определена сюжетная линия, намечен план ее развития, даны музыкальные характери-

стики главных действующих лиц, их взаимоотношений, указан колорит и атмосфера действия, отсылающие к определенному историческому жанру.

Задача исполнителя – донести до слушателей свое представление о сценическом облике персонажа в соответствии с планом режиссера, сценографа, разрабатывающих пространственно-пластическое, динамическое решение той или иной сцены, с опорой на точные указания автора партитуры, его заметки, эскизы и т. д. Все это помогает певцу в освоении роли, в его стремлении сделать персонаж «своим», исходя из собственной органики.

Обладая высокой исполнительской культурой, Л. В. Собинов в своем творчестве сумел соединить различные школы пения, прежде всего итальянскую школу *«bel canto»*, с традициями русского реалистического искусства и благодаря этому поднять вокальное искусство на небывалую высоту. «Голос необычайной гибкости и изящества, голос редчайшего серебристого тембра, голос, приносящий в зал радость», – так писал о певце критик Н. Д. Кашкин [5, с. 12]. Современники называли Л. В. Собинова «первым тенором» России, критики – «Орфеем русской сцены». Его значение в истории русской и мировой культуры переоценить невозможно. Он входит в плеяду блестящих деятелей русской культуры, таких как Ф. И. Шаляпин, Н. В. Нежданова, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, имена которых стали синонимами вершинных достижений русского музыкального искусства конца XIX – начала XX в. Л. В. Собинов, подобно царю сказочного царства Берендею, явился символом воплощения лучших качеств личности: мудрости, справедливости, теплоты и чуткости. «Он был сосредоточием света. Ему был дан дар вечной бодрости и веселости» [4, с. 60].

В опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» царь Берендей – Л. В. Собинов поет: «Полна, полна чудес могучая природа». Исполнение этой арии кажется не случайным, а закономерным: природа одарила его великолепными данными артиста и неповторимым тембром голоса. В отзыве для газеты «La Passeveranta» от 22 декабря 1904, когда состоялся дебют Л. В. Собинова в партии Эрнесто (опера «Дон Паскуале» Г. Доницетти) в La Scala, мы читаем: «Тенор Собинов был откровением. Это – голос золотой, с металлическим блеском, выразительный и в то же время свободно льющийся, богатый звуком и

подкупающей прелести». Критик также отмечает «тонкость голосовых модуляций», «мастерство передачи, внушенных чистейшими традициями» [11, с. 701].

Удивительно синестетично описывает впечатление от пения Л. В. Собинова писатель В. Астров, опираясь в своем восприятии и на тембровые звучания музыкальных инструментов, и на вкусовые ощущения, которые сливались в восторге от красоты и правдивости художественного образа: «Первым слушал я Собинова. Ну как же его описать словами? Всякое сравнение будет грубо. Тебя насмешит, если я скажу, что слушал с физическим наслаждением, будто я ем сочную ароматную грушу дюшес... Собиновский тенор напоминает иногда поющий инструмент в оркестре (из деревянных что ли или виолончель), который нет-нет, да и схватит за душу своим звуком. Я не поклонник сентиментальных персонажей, как Ленский, но красота есть красота, и я сдаюсь, играет он так, что всю жизнь буду теперь видеть Ленского живого и жалеть о его сгубленной юности» [10, с. 88].

В оперном спектакле продумывается все основательно: постановочная часть (общая структура и композиция спектакля, мизансцены, художественное оформление сцены, костюмы, сценография) и музыкальная часть (исполнительские нюансы, элементы музыкально-сценической выразительности и др.). Объемный синтетический образ рождается во внутреннем представлении певца, в комплексе внутренних слуховых, визуальных, цветовых, пластических представлений. «Музыкальное высказывание выразительное по своей природе, это способ оформленности, проявления идеи, всей системы эмоциональных ценностно-смысловых отношений исполнителя, воплощение понятого единства в художественный образ, в трактовку сценической роли» [3, с. 83].

Процесс от «вызревания» до исполнения роли проходит несколько этапов, выделяемых достаточно условно: подготовительный (знакомство с партитурой, либретто оперы, его литературной основой, разучивание партии); репетиционный (поиск основных линий взаимодействия с партнерами, с оркестром, формирование драматургии образа, видение перспективы его развития); сценический (исполнение роли в присутствии публики). В. А. Мостицкий отмечает, что для певца не была характерна излишняя рациональность, «стремясь к осознанности творческого процесса, великий тенор покорял публику стихийным вы-

ражением чувств...» [12, с. 48]. В процессе работы над ролью в сознании певца вызревает полимодальный художественный образ, который имеет целостную, синтетичную природу, объединяя в себе звук, слово, цвет, объем, пластику, костюм, выражение лица и т. д.

В 1900 г. Л. В. Собинов побывал в Художественном театре на спектакле «Снегурочка» (А. Н. Островский). Особенно ему понравился В. Качалов в роли Берендея, о чем он сообщает в письме к Н. А. Будкевич 24 сентября 1900 г.: «Качалов фигурой, голосом, интонацией дает то, что мне всегда хотелось в опере. Столько мягкости, добродушия, какого-то патриархального спокойствия и величия в его Берендее» [11, с. 86].

Полимодальные составляющие художественного образа обеспечивают возможность работы певца в разных направлениях (от точного выполнения нотного текста до осознания элементов костюма). Благодаря механизму подбора дополняющих друг друга полимодальных элементов, задаваемых композитором параметров, исполнителю удается раскодировать замысел автора, а также обрести в своем исполнении новые смыслы в опоре на синестетическую модель. Постоянно думая и размышляя о персонаже, певец продумывал каждую деталь: какой должен быть костюм, его материал и фасон, обувь, цвет волос и т. п. Так, работа над ролью Ромео не прекращалась и за пределами театра. Во время посещения музея Palazzo Breva в Милане певец нашел удивительно много для себя интересного: «Все это я собираю для Ромео и Паоло». В письме к Е. М. Садовской от 2(15) августа 1902 г. он сообщает, что заказал «акварель с одного святого», «акварель с чудной фрески Луини»: «...у Luini волосы почти всегда рыжеватых тонов, от самых ярких до самых темных... меня вполне убедило, что Ромео надо сделать темно-рыжим». В другом Palazzo Reale (конец XV в., архитектор Браманте) во время осмотра одной из картин Ринальдини у Л. В. Собинова возникает «великолепная мысль о костюме Ромео» [11, с. 176].

Л. В. Собинов был убежден в том, что единство логической, эмоциональной, фонетической, ритмической и пластической составляющих образа может вызвать в душе слушателей яркие эмоционально-образные представления, и своим вдохновенным исполнением и артистизмом доказывал это, связывая все выразительные компоненты роли в единый процесс и добиваясь эмоционально-смыслового соответствия формы му-

зыкальному содержанию. Тембр голоса и интонации в пении Леонида Собинова, по мнению М. М. Кизина, очень правдиво раскрывали «внутренний мир героя, его эмоциональное состояние, переживания и радости, блаженство и горести» [10, с. 88].

Эмоциональная близость вокализации интонационно-выразительной пластике и мимике для певца являлась неременным условием успешного музыкально-художественного диалога с публикой. «Вырывает триумф у остолбеневшей публики», «энтузиазм в театре выходит из берегов в криках и аплодисментах» – так писали критики газеты «ABC» Мадрида 25 января 1908 г. о выступлении Л. В. Собинова на премьерном спектакле «Мефистофель» А. Бойто в партии Фауста. «L'ultimo bisogno dell'esistenza mia» идет в душу аудитории, как если бы ее пели сами ангелы (!) в небе...» [11, с. 452].

Л. В. Собинов тщательно изучал партитуру оперы, выстраивая на ее основе свою партитуру исполнения, в которой продумывал всю фонетическую звучность пропевания: звуковую палитру, ритмы, повышение и понижение интонационной составляющей голоса, благозвучие и ясность произнесения, игру тембра, динамику, акцентуацию, длительность звука и др. Профессионалы – вокалисты и критики – отмечали у певца яркие достоинства исполнения: «природную гибкость вокализации», «опору звука», «мастерское piano», «чудные фальцеты», «очень трудный эффект decrescendo на выдержанной ноте», умелые «переходы и группетто», «округленные ноты», «мягкие, нежные каденции» и др. Но особенно оперному артисту важна работа над дикционной разборчивостью в исполнении, необходимо дать публике почувствовать общность, ясность, интонационную выразительность слова и музыки. И эту особенность исполнения отчетливо понимал Л. В. Собинов.

Он тщательно отделял каждую партию, все время находя новые оттенки. Ясная дикция, подбор фонетики слов, опирающихся на гласные звуки, соответствующих ритмическому ударению, акценту музыкальной фразы делали исполнение артиста художественно-выразительным, удобным, усиливали образность, приближая к эталонному звучанию. Так, прежде чем приступить к работе над партией Лоэнгина, Л. В. Собинов заказал перевод либретто оперы В. П. Коломийцеву. Трактовка этой партии в корне отличалась от существовавших стандартов и стереотипов о брутальности, воинственности

Лоэнгина. Перевод, трактовка образа понравились певцу, о чем он не преминул написать и поблагодарить переводчика: «Поэтическая струна дает прелесть даже шероховатостям текста, неизбежным в точном переводе такого серьезного автора, как Вагнер. А главное, музыка слов соответствует тому толкованию роли, которое хотя пока и неясно, но уже зарождается в моей душе. В словах много реального чувства, а Лоэнгрин мне именно таким и представляется во всех сценах с Эльзой, где он так ярко рассказывает о своей поэтичной, но непременно земной любви...» [11, с. 420].

Особая чувствительность к богатству интервалики речи – показатель степени умения быть точным в интонации, улавливать ее эмоционально-смысловое качество. Часто певцу помогало выразительное чтение текста арии, отчетливое дикционное произнесение трудных в фонетическом отношении слов, иногда их альтернативная замена. Тембр играет большую роль в словесной инструментровке, ее выразительности: сочетания согласных и гласных звуков в речи составляют различные варианты, которые воспринимаются как большая или меньшая ясность, благозвучность. Верно взятый темпоритм, соответствующий характерным особенностям музыкального произведения, способен интуитивно и подсознательно «захватывать» чувства, вызывать сильные переживания. «Сам звук выступает элементом постановки и организации замысла» спектакля, так называемые «звуковые мизансцены» организуются в единстве двух начал: внешнего и внутреннего [1, с. 263].

Множество концертов и партий в оперных спектаклях Л. В. Собинову приходилось исполнять на иностранных языках. В Италии он берет уроки итальянского языка и в короткое время им овладевает. А из Мадрида он пишет о своих планах спеть в концерте на четырех языках для испанской знати 29 января 1908 г.: «Я хочу спеть по-французски: “На холмах Грузии” и “В темной роще запел соловей”, по-немецки: “Ни слова, о друг мой” и Аренского “Я на тебя гляжу с улыбкой”... Остальное, что придется буду петь по-русски. Может быть, спою и Ленского» [11, с. 460].

Стимулом для воплощения характерных особенностей роли для Л. В. Собинова являлись яркие эмоциональные переживания жизни, эмпатийный резонанс, процесс особого вчувствования, который сопровождался «отождествлением» себя с ролью, впечатлениями, полученными от

посещения спектаклей, художественных выставок и др. Пониманию роли способствовало изучение исторических документов и литературных источников. Так было, например, при разучивании партии Самозванца в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов», когда он сравнивает историческое описание прототипа в книгах Н. И. Костомарова, В. Соловьева и А. С. Пушкина: «Для меня вопрос в том только, как изображать Григория Отрепьева в первых двух картинах. По Пушкину он послушник, следовательно, очень молодой юноша, но по истории Григорий был из галицких боярских детей, постригшийся рано в монахи, посвященный в диаконы, личный секретарь патриарха Иова» [11, с. 107, письмо к Н. А. Буткевич от 2 апреля 1901 г.]. Для придания черт сходства, историчности и яркости воплощения образа певец посещает Кремль: «Кажется, есть портрет Лжедмитрия в Грановитой палате – пойду и туда. Существо роли все более и более определяется» [11, с. 107, письмо к Н. А. Буткевич от 31 марта 1901 г.]. На сцене певец перевоплощается в персонажа, ему становятся близки его мысли и чувства, он соотносит звучность своего голоса, его тембр, динамику, объем со звучанием партнеров, оркестровым звучанием, порой его укрупняя, или, наоборот, растворяясь в тишине, доходя до *pianissimo*. Анализируя свой успех в исполнительском плане (сцену в келье, корчме, потом у фонтана), он пишет: «Дмитрием в “Борисе” я остался доволен»... Последняя сцена написана очень густо и требует такого крупного звука в центре, как например, у Секара – Рожанского» [11, с. 109, письмо Е. С. Корневой 20 апреля 1901 г.].

В истории русской и мировой культуры имя Л. В. Собинова стоит рядом с именами Ф. И. Шаляпина, А. В. Неждановой – выдающихся исполнителей, его партнеров по сцене. Добившись славы мировой знаменитости, Л. В. Собинов остался представителем русской культуры «и всех ее неповторимых особенностей, носителем менталитета, опирающегося на неповторимую национальную, «почвенную культуру» [6, с. 230].

Имя земляка особенно дорого ярославцам: его носит Ярославское музыкальное училище (колледж), около здания Ярославской государственной филармонии установлен памятник Л. В. Собинову к юбилейной дате – 130-летию со дня рождения (автор Е. Пасхина). Мемориальный музей Л. В. Собинова (директор А. В. Аносовская) проводит активную музыкаль-

но-просветительскую работу, трепетно храня документы, письма, костюмы, все реликвии, связанные с жизнью и творческой деятельностью великого певца.

16-19 августа 2019 г. В Ярославле состоялся XXVII фестиваль «Преображение», в рамках которого с большим успехом осуществлен проект «Собинов forever» в синтезе музыки, театра, искусства фотографии, выразительного слова и архитектуры на основе погружения в эпоху. «Постижение произведения любого вида искусства предполагает погружение, поглощение и вовлечение в процесс его восприятия [5, с. 215]. Иммерсивное действо (от англ. toimmerse – от англ. ‘погружать, занимать, запутывать’), поставленное режиссером В. Кирилловым, воплотили актеры драматического театра им. Ф. Волкова. Одетым в исторические костюмы артистам удалось приблизить зрителей и слушателей к серебряному веку, напомнить некоторые эпизоды из гастрольной жизни артиста, создать незабываемую атмосферу праздника. Очень тепло встречали ярославцы и трех теноров: Алексея Татаринцева, солиста Московского театра «Новая опера» имени Е. В. Колобова, Олега Долгова, солиста Большого театра и Игоря Морозова, солиста Музыкального театра «Геликон-опера», которые с трепетным волнением и эмоциональным подъемом исполнили арии из репертуара Л. В. Собинова. В ансамблевых сценах особенно было выразительным было пение баритона Ильи Кузьмина и меццо-сопрано Полины Шамаевой, солистов Московского театра «Новая опера» имени Е. В. Колобова. Все музыкальные номера оформлялись показом на большом экране архивных фотографий Л. В. Собинова в различных оперных партиях, сопровождалось выдержками из писем, документов, которые удивительно тепло и интеллигентно, с особым уважением к памяти певца прочитали актриса Валерия Ланская и ведущий телеканала «Культура» Юлиан Макаров. Особую краску, усиливающую эффект восприятия музыкально-театрального действия, придавало и место проведения этого синтетического представления – открытое пространство и выразительная архитектура Спасо-Преображенского монастыря. Осуществление данного проекта выполнило важную миссию, нацеленную на сохранение уважения, памяти великому земляку и верность культурно-историческим традициям, несомненно, обеспечивая «преемственность в движении музыкальной культуры от субъекта к субъекту, от “Я” к “Другому”» [2, с. 199].

Таким образом, можно сделать следующие выводы.

– Единство видов искусства определяется единой образной природой, единством приемов и законов построения художественного образа, общностью универсальных компонентов художественного языка, выявляется на генетическом, морфологическом и функциональном уровнях.

– Опера – это синтетический жанр, изначально ориентированный на комплексное сенсорное восприятие в процессе театрально-сценической постановки, объединяющей в себе композиторскую интерпретацию (музыкально-выразительные средства) и постановочную интерпретацию (средства театрально-сценического искусства).

– Художественный образ в оперном искусстве рождается в пространстве синестетических связей «слово – звук – изображение – сценическое движение». Синестетический подход к исполнительской деятельности в оперном творчестве имеет значительные перспективы, так как затрагивает весь полимодальный комплекс зрительных и слуховых, живописных и пластических, световых и цветовых решений.

– Значение Л. В. Собинова в истории русской и мировой культуры переоценить невозможно. Он входит в плеяду блестящих деятелей русской культуры, таких как Ф. И. Шаляпин, Н. В. Нежданова, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, имена которых стали синонимами вершинных достижений русского музыкального искусства конца XIX – начала XX в.

– Объемный синтетический образ рождался во внутреннем представлении певца в комплексе внутренних слуховых, визуальных, цветовых, пластических представлений. Непревзойденное мастерство Л. В. Собинова в сценическом воплощении таких персонажей, как Ленский, Левко, Берендей, Альфред, Вертер и др., сопровождалось постоянным поиском разнообразных варьируемых характеристик роли в опере, определяемых полимодальной природой художественного образа.

#### Библиографический список

1. Барабаш, Н. А. Голос как универсальный код времени [Текст] / Н. А. Барабаш // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 6. – С. 261-267.
2. Бочкарева, О. В. Музыкальный диалог как стремление личности к совершенству [Текст] / О. В. Бочкарева // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 1. – Т. 1. – С. 197-200.
3. Бочкарева, О. В. Диалогичность как основа вы-

разительности вокального исполнения (на примере творчества Л. В. Собинова) [Текст] / О. В. Бочкарева // Вопросы искусствознания, этнологии и фольклористики. Вып. 25. – Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Белоруссии / гл. ред. А. И. Локотко. – Минск : Право и экономика, 2018. – С. 79-84.

4. Владыкина-Бачинская, Н. М. Собинов [Текст] / Н. М. Владыкина-Бачинская. – М. : Молодая гвардия, 1958. – 300 с.

5. Воспоминания о Л. В. Собинове [Текст]. – Ярославль : Верхне-Волжское книжное изд-во, 1985. – 254 с.

6. Ермолин, Е. Смерть Орфея [Текст] / Е. Ермолин // Угличе Поле. – 2014. – № 23. – С. 56-61.

7. Ерохина, Т. И. Феномен иммерсивного театра в современной отечественной культуре [Текст] / Т. И. Ерохина, Е. С. Кукушкина // Верхневолжский филологический вестник. – 2019. – № 1. – С. 214-222.

8. Злотникова, Т. С. Культурологическое и эстетическое образование в контексте взаимодействия глобального и локального [Текст] / Т. С. Злотникова, Н. И. Киященко // Ярославский педагогический вестник. – 2012. – № 3. – Том I. – С. 228-232.

9. Каган, М. С. Эстетика как философская наука. [Текст] / М. С. Каган. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544 с.

10. Кизин, М. М. Характерные черты русской певческой школы в мастерстве Леонида Собинова [Текст] / М. М. Кизин // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствознание. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 12. – Ч. 3. – С. 87-89.

11. Конанчук, С. В. Эстетическое образование: синестезия и синтез искусств [Текст] / С. В. Конанчук // Человек и образование. – 2018. – № 2. – С. 165-169.

12. Мостицкий, В. А. Леонид Собинов – заветы молодым певцам [Текст] / В. А. Мостицкий // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2015. – № 1(18). – С. 47-52.

13. Лысенко, С. Ю. Синестетический аспект интерпретации в оперном жанре (на примере «Пиковой дамы» П. И. Чайковского) [Текст] / С. Ю. Лысенко // Проблемы музыкальной науки. – 2013. – № 1(12). – С. 190-195.

14. Орфенов, А. Творческий путь Л. В. Собинова [Текст] / А. Орфенов. – М. : Музыка, 1965. – 100 с.

15. Собинов, Л. В. Письма [Текст] / Л. В. Собинов. – Т. 1. – М. : Искусство, 1970. – 791 с.

16. Шапинская, Е. Н. Опера на экране [Текст] / Е. Н. Шапинская // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 1. – С. 265-270.

17. Юсов, Б. П. Современная концепция образовательной области «Искусство в школе» [Электронный ресурс] / Б. П. Юсов // Виды искусства и их взаимодействие / ред.-сост. Е. П. Кабкова, Л. Н. Мун,

2001. – URL: <https://studfiles.net/preview/4190025/> (дата обращения 16.08.2019)

18. Cytowic R. E. Synesthesia and mapping of subjective sensory dimension // *Neorology*. 1989 Jun 36-6. – 849-850.

19. Petrović, M., Milanković, V., Ačić, G. (2012). Mjuzikl kao sredstvo integrativne nastave u muzičkoj pedagogiji. U F. Hadžić (urednik). Zbornik radova 8. Međunarodnog simpozija Muzika u društvu (8-11. Novembar 2012). Sarajevo: Muzikološko društvo Sarajevo i Muzička akademija u Sarajevu: 206-215.

20. 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 c.

#### Reference List

1. Barabash, N. A. Golos kak universal'nyj kod vremeni = Voice as universal time code [Текст] / N. A. Barabash // Jaroslavskij pedagogičeskij vestnik. – 2017. – № 6. – С. 261-267.

2. Bochkareva, O. V. Muzykal'nyj dialog kak stremlenie ličnosti k sovershenstvu = Musical dialogue as an individual 's desire for perfection [Текст] / O. V. Bochkareva // Jaroslavskij pedagogičeskij vestnik. – 2013. – № 1. – Т. 1. – С. 197-200.

3. Bochkareva, O. V. Dialogičnost' kak osnova vyrazitel'nosti vokal'nogo ispolnenija (na primere tvorčestva L. V. Sobinova) = Dialogueness as the basis of expression of vocal performance (on the example of L. V. Sobinov's creativity) [Текст] / O. V. Bochkareva // Voprosy iskusstvovedenija, jetnologii i fol'kloristiki. Вып. 25. – Centr issledovanij belorusskoj kul'tury, jazyka i literatury NAN Belorussii / gl. red. A. I. Lokotko. – Minsk : Pravo i jekonomika, 2018. – С. 79-84.

4. Vladykina-Bachinskaja, N. M. Sobinov = Sobinov [Текст] / N. M. Vladykina-Bachinskaja. – М. : Molodaja gvardija, 1958. – 300 s.

5. Vospominanija o L. V. Sobinove = Sobinov [Текст]. – Jaroslavl' : Verhne-Volzhskoe knizhnoe izd-vo, 1985. – 254 s.

6. Ermolin, E. Smert' Orfeja = Orpheus's death [Текст] / E. Ermolin // Ugleche Pole. – 2014. – № 23. – С. 56-61.

7. Erohina, T. I. Fenomen immersivnogo teatra v sovremennoj otechestvennoj kul'ture = The phenomenon of immersive theatre in modern national culture [Текст] / T. I. Erohina, E. S. Kukushkina // Verhnevolszhskij filologičeskij vestnik. – 2019. – № 1. – С. 214-222.

8. Zlotnikova, T. S. Kul'turologičeskoe i jestetičeskoe obrazovanie v kontekste vzaimodejstvija global'nogo i lokal'nogo = Cultural and aesthetic education in the context of interaction between global and local [Текст] / T. S. Zlotnikova, N. I. Kijashhenko // Jaroslavskij pedagogičeskij vestnik. – 2012. – № 3. – Том I. – С. 228-232.

9. Kagan, M. S. Jestetika kak filosofskaja nauka = Aesthetics as a philosophical science [Текст] /

M. S. Kagan. – SPb. : TOO TK «Petropolis», 1997. – 544 s.

10. Kizin, M. M. Harakternye cherty russkoj pevcheskoj shkoly v masterstve Leonida Sobinova = Characteristic features of the Russian singing school in Leonid Sobinov's skills [Tekst] / M. M. Kizin // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. – 2012. – № 12. – Ch. 3. – S. 87-89.

11. Konanchuk, S. V. Jesteticheskoe obrazovanie: sinestezija i sintez iskusstv = Aesthetic education: synesthesia and art synthesis [Tekst] / S. V. Konanchuk // Chelovek i obrazovanie. – 2018. – № 2. – S. 165-169.

12. Mostickij, V. A. Leonid Sobinov – zavety molodym pevcam = Leonid Sobinov – testaments to young singers [Tekst] / V. A. Mostickij // Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. – 2015. – № 1(18). – S. 47-52.

13. Lysenko, S. Ju. Sinesteticheskij aspekt interpretacii v opernom zhanre (na primere «Pikovoj damy» P. I. Chajkovskogo) = Synesthetic aspect of interpretation in the opera genre (on the example of «Peak Lady» by P. I. Tchaikovsky) [Tekst] / S. Ju. Lysenko // Problemy muzykal'noj nauki. – 2013. – № 1(12). – S. 190-195.

14. Orfenov, A. Tvorcheskij put' L. V. Sobinova = L. V. Sobinov's creative way [Tekst] / A. Orfenov. – M. : Muzyka, 1965. – 100 s.

15. Sobinov, L. V. Pis'ma = Letters [Tekst] / L. V. Sobinov. – T. 1. – M. : Iskusstvo, 1970. – 791 s.

16. Shapinskaja, E. N. Opera na jekrane = The opera on the screen [Tekst] / E. N. Shapinskaja // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. – 2017. – № 1. – S. 265-270.

17. Jusov, B. P. Sovremennaja koncepcija obrazovatel'noj oblasti «Iskusstvo v shkole» = Contemporary concept of the educational field «Art in School» [Elektronnyj resurs] / B. P. Jusov // Vidy iskusstva i ih vzaimodejstvie / red.-sost. E. P. Kabkova, L. N. Mun, 2001. – URL: <https://studfiles.net/preview/4190025/> (data obrashhenija 16.08.2019)

18. Cytowic R. E. Synesthesia and mapping of subjective sensory dimension // *Neorology*, 1989 Jun 36-6. – 849-850.

19. Petrović, M., Milanković, V., Ačić, G. (2012). Mjuzikl kao sredstvo integrativne nastave u muzičkoj pedagogiji. U F. Hadžić (urednik). Zbornik radova 8. Medjunarodnog simpozija Muzika u društvu (8-11. Novembar 2012). Sarajevo: Muzikološko društvo Sarajevo i Muzička akademija u Sarajevu: 206-215.

20. 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 c.