

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.36871/hon.202503191

ИРИНА БОГАЧЕВА КАК ИСПОЛНИТЕЛЬНИЦА ВЕДУЩИХ ПАРТИЙ В ОПЕРАХ М. П. МУСОРГСКОГО

*Марина Вениаминовна Смирнова¹,
Ли Шусы²*

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова
190068, Российская Федерация, Санкт-Петербург,
Театральная площадь, 3, литер «А»

^{1,2} Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена

191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, набережная реки Мойки, 48

¹ 79213550630@yandex.ru, ORCID: 0009-0009-2225-8559

² mnbv123d@126.com, ORCID: 0009-0002-7581-9232

Статья посвящена искусству замечательной российской певицы Ирины Богачевой, исполнительницы ведущих партий в операх М. П. Мусоргского. В период расцвета таланта Богачевой стали предприниматься попытки пересмотра редакций опер композитора, в связи с чем появились новаторские, порой дискуссионные постановки его сценических произведений. Богачева приняла в этом сложном и неоднозначном процессе режиссерских и актерских творческих исканий активное участие. Пересмотру была подвергнута психологическая и нравственная мотивация поступков главных героев. В статье рассматривается глубоко индивидуальная трактовка Богачевой трагического образа раскольницы Марфы в опере Мусоргского «Хованщина». Анализируются сложные певческие и сценические проблемы, стоящие перед исполнителем данной роли. Истокование образа Марфы в исполнении Богачевой сопоставляется с интерпретациями ее прославленных предшественниц Надежды Обуховой и Софьи Преображенской. Разбирается также исполнение Богачевой партии Марины Мнишек в опере Мусоргского «Борис Годунов». Затрагиваются вопросы, связанные с историческими и современными постановками оперы. В контекст статьи включено рассмотрение трактовки образа Мнишек ученицей Богачевой Ольгой Бородиной.

Ключевые слова: И. П. Богачева, М. П. Мусоргский, опера, наследие, голос, история, современность, образ, роль, интерпретация

Для цитирования: Смирнова М. В., Ли Шусы. Ирина Богачева как исполнительница ведущих партий в операх М. П. Мусоргского // Художественное образование и наука. 2025. № 3 (44). С. 191–197. <https://doi.org/10.36871/hon.202503191>

© Смирнова М. В., Ли Шусы, 2025

Original article

IRINA BOGACHEVA: PERFORMER OF LEADING ROLES
IN OPERAS BY M. P. MUSSORGSKY*Marina V. Smirnova¹, Lee Shusa²*

¹ Saint Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov
3, liter "A" Teatral'naya pl., Saint Petersburg, 190068, Russian Federation

^{1,2} Herzen State Pedagogical University

48 nab. reki Moiki, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

¹ 79213550630@yandex.ru, ORCID: 0009-0009-2225-8559

² mnbv123d@126.com, ORCID: 0009-0002-7581-9232

The article is devoted to the opera art of the remarkable Russian singer Irina Bogacheva, who performed leading roles in M. P. Mussorgsky's operas. During the heyday of her talent, attempts were made to return to authentic Mussorgsky, which led to innovative and sometimes controversial productions of his stage works. Bogacheva took an active part in this complex and ambiguous process involving creative direction and acting. The psychological and moral motivations behind the actions of the main characters are reviewed. The article examines Bogacheva's deeply personal interpretation of the tragic schismatic Marfa in Mussorgsky's opera *Khovanshchina*. It analyses the complex vocal and scenic challenges faced by performers of this role. Bogacheva's interpretation of Marfa is analysed in comparison with those of her illustrious predecessors, Nadezhda Obukhova and Sofya Preobrazhenskaya. Her performance as Marina Mnishek in Mussorgsky's opera *Boris Godunov* is also considered.

Keywords: I. P. Bogacheva, M. P. Mussorgsky, opera, heritage, voice, history, modernity, image, role, interpretation

For citation: Smirnova M. V., Lee Shusa. Irina Bogacheva: Performer of Leading Roles in Operas by M. P. Mussorgsky. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2025, no. 3 (44). P. 191–197. <https://doi.org/10.36871/hon.202503191> (In Russian)

Русское вокальное искусство сыграло важную роль в музыкальной жизни современной эпохи и подарило миру немало уникальных певцов. Ирина Петровна Богачева (1938–2019) — выдающийся представитель российской вокальной школы советского и постсоветского времени. Легендарное восхождение к высотам всемирного признания Богачевой, обладательницы изумительного по глубине, тембру и силе голоса, драматического меццо- сопрано, состоялось на сцене Мариинского театра.

Уже в студенческие годы, будучи ученицей прославленной И. П. Тимоновой-Левандо, Богачева серьезно углубилась в изучение вокального наследия Модеста Петровича Мусоргского. Наследие композитора оказалось особенно притягательным для многогранной, полной социальных и эстетических противоречий современной эпохи. «Жизнь, где бы ни сказалась; правда, как бы ни была солоня, смелая, искренняя речь к людям... — вот моя закваска, вот чего хочу и вот в чем

боялся бы промахнуться», — писал Мусоргский в письме к В. Стасову [5, 76]. Трагичность мироощущения отличает Мусоргского от светлого, жизнеутверждающего настроения музыки М. Глинки, А. Бородина и других русских композиторов.

Богачева прекрасно осознавала ответственность обращения к творениям Мусоргского как дерзновенного новатора, создателя мелодики нового типа, сочетающей песенный распев и разговорное начало. Композитор говорил: «Моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех ее тончайших изгибах» [4, 76].

Как известно, творения Мусоргского далеко не всегда находили на оперной сцене адекватное воплощение. С середины XX века, во времена расцвета творческой деятельности Богачевой, стали предприниматься попытки возврата к подлинному Мусоргскому, были предложены смелые новаторские постановки «Бориса Годунова» и «Хованщина», усиливался интерес к пер-

воисточникам, изначальным композиторским текстам, что побуждало певцов к пересмотру содержания своих оперных партий. Пересмотру подвергалась психологическая и нравственная мотивация поступков главных персонажей, что ставило исполнителей в достаточно сложную творческую ситуацию.

Первостепенное значение в своем оперном наследии Мусоргский уделял опере «Хованщина», которую композитор просил считать номером первым¹. «Хованщина» — неисчерпаемая палитра из буйных красок, яростно обрушивающаяся на зрителя всю свою мощь и не оставляющая ни малейшего шанса устоять» [3]. Критика отмечала, что опера в первоначальном варианте представляла собой огромную фреску, «все еще небезукоризненную, фрагментарную..., но именно благодаря этим недостаткам хорошо выявляющую намерения Мусоргского: дать неожиданную символическую, фантазмагорическую, гротескную и даже иррациональную трактовку истории» [6].

Богачева как представитель современной эпохи внесла заметный вклад в процесс переосмысления оперы. Певица признавалась, что долгие годы стремилась постичь философскую, психологическую и нравственную суть позиции раскольницы Марфы (в прошлом — княгини Сицкой), личности страстной, непреклонной, одержимой в своих убеждениях, поступках и потому обреченной на неизбежную гибель. Представить образ Марфы сквозь призму его многогранности — задача исключительно сложная, каждая певица решает ее по-своему. «Безупречно поющая, очаровывающая своим исполнением Ирина Богачева в роли Марфы была и великой, и любящей, и страдающей, и верующей», — писала критика [1].

Немалую трудность при работе над ролью представляет и сугубо вокальная сторона. Так, великая российская певица Софья Преображенская называла партию Марфы «труднейшей» в оперном репертуаре меццо-сопрано: «Считается, что это партия для меццо-сопрано, но в ней есть места и для контральто, и для драматического сопрано. Мусоргский ставил очень сложные задачи перед вокалистом: он допускает очень боль-

шие контрасты и переходы для голоса от грудных низов до прозрачных верхов» [7].

Уникальные вокальные возможности Ирины Богачевой, яркость, богатство тембрового диапазона ее голоса позволили преодолеть названные трудности. Певица говорила, что Марфа по своей вдохновенной выразительности «граничит с чудом». «Это женщина с невероятной энергетикой, харизматическим характером, это сама “сила потайная”! Она очень близка мне, безумно интересный образ! — восклицала Богачева. — Она владеет такой силой убеждения, даже страшно, она знает все, что было, что будет! Марфу надо петь как сильнейший характер» [8, 283].

Богачева ярко выявляет в роли Марфы национальное начало. Незабываемо исполнение ею песни «Исходила младешенька», в основе которой лежит народная по складу мелодия. Начало песни звучит как бы из самой глубины души, издали, вполголоса, постепенно обретая интонации мольбы, жалобы, томительной русской народной песни-плача. На протяжении всей сцены певица сохраняет неспешность движения, удерживается на едином динамическом и тембровом уровне, что также характерно для народной песенности.

Совершенно иную тембровую окраску — требовательную, протестующую, с металлическим призывом — обретает голос певицы в гневных репликах, обращенных к изменившему любви Андрею: «Так, так, княже! Остался ты верен мне!». Предельно взрывчатой и одновременно величественной становится здесь жестикуляция актрисы, меняется ее осанка, мимика, взгляд. Богачева, как в целом свойственно ей, демонстрирует в данной глубоко драматической сцене изумительное мастерство актерского перевоплощения. Потрясает экспрессивная динамика психологического развития, которая отличает трактовку Богачевой мистической сцены гадания. Голос певицы звучит поначалу затаенно, как неумолимое потустороннее заклинание:

«Силы потайные, силы великие,
Души, отбывшие в мир неведомый,
К вам взываю!».

Внешний облик актрисы на сцене символизирует застылость, полнейшую отрешенность, фатальность, отрыв от действительности. Все сильнее с каждым произносимым словом вступает в силу декламационное на-

¹ В письме к Стасову от 1872 года композитор писал: «...произойдут последовательно и другие эпистолы, вкусов и зазвасок разных, но по предмету стрелецкому. Да будет сие памятью нашего нового труда, лихого труда» [5, 67].

чало, героиня словно пробуждается от оцепенения. В кульминационный момент Богачева безжалостно скандирует, неумолимо припечатывает каждое слово, подобное приговору:

«Судьба так решила.
Узнаешь, мой княже, нужду и лишения,
Великую страду-печаль.
В той страде, в горячих слезах
Познаешь ты всю правду земли...».

Вершиной интерпретации актрисой роли Марфы служит последний акт, где развивается поразительная по силе сцена так называемого любовного отпевания. «И экстатический марш, где сверкают трубные верхи голоса Богачевой, и любовная мелодия, где неземная нежность перетекает в отрешенность, а пение можно уподобить виолончельной кантилене, — все это надолго остается в душе слушателя, вызывая тайную надежду: не сгинет земля, рождающая подобное олицетворение красоты и силы», — восторженно отзывалась о певице зарубежная пресса [1].

Марфа в «Хованщине» — одно из самых значительных сценических созданий Ирины Богачевой. Согласно укоренившейся традиции образ героини нередко истолковывался как двойственный, противоречивый. Певица отказывается от подобной устоявшейся трактовки. «По замыслу Богачевой, Марфа — натура цельная, гармоничная, любовь и вера не вступают в противоречие в ее душе. “Сгорим в любви и вере” — вот лейтмотив, который проходит через всю ее роль» [9, 15]. Однако, как говорила сама Ирина Петровна, в ее понимании отнюдь не религиозный фанатизм, а вера в незыблемость доведенного до экстаза любовного чувства движет поступками героини. Это прослеживается на протяжении всего действия оперы вплоть до заключительной сцены самосожжения.

Одной из предшественниц Богачевой в исполнении роли Марфы была Надежда Обухова, прославленная исполнительница старинных русских народных песен и романсов. В те годы, когда Богачева приступила к работе над ролью, в памяти старшего поколения слушателей еще жил созданный Обуховой колоритный, горделивый и одновременно глубоко женственный образ Марфы, что необходимо было учитывать при создании собственной интерпретации.

В оперном репертуаре Софьи Преображенской Марфа также была одной из «корон-

ных» ролей. Богачева многое восприняла от своего кумира, однако отнюдь не стремилась во всем ей подражать. По-разному предстают Преображенская и Богачева в роли Марфы уже при первом своем появлении в оперном действии. Преображенская изначально является в облике фанатично одержимой аскетичной старообрядки: «Суровый, почти монашеский облик: строгий, темный сарафан, низко надвинут на лоб платок. От Преображенской-Марфы веет древней Русью» [10, 41]. Иной, более женственной и земной, предстает Марфа у Богачевой. Строгий наряд входит в противоречие с яркой чувственной красотой героини, с ее порывистыми жестами и силой любовного, предельно искреннего, а не религиозно отрешенного и поэтому безжалостного чувства.

Что касается исполнения проникновенной, печальной песни «Исходила младешенька», то, как уже отмечалось, Богачева выявляет ее связь со стихией русской протяжной песенности. Преображенская же делает больший акцент на интонациях говора, что и было отмечено критикой: «Манера ее интонирования кажется наиболее совершенным воплощением самой сути мелодии у Мусоргского — по его собственным словам, мелодии, творимой говором» [5, 240].

Для Богачевой кульминационной в драматургическом плане становится сцена гадания, в которой остается еще место надежде. Для Преображенской смысловая вершина — заключительная сцена любовного отпевания. Сила любви и истовой веры Марфы в их единстве порождает непоколебимое состояние религиозного экстаза, что производит экспрессивное и одновременно устрашающее впечатление: «Смертный час твой пришел, милый мой, обними меня в остатний раз».

Таким образом, нам представляется, что Преображенская по сравнению с Богачевой делает больший акцент на религиозной одержимости, фанатизме Марфы. Именно это властное и жесткое начало затмевает собой любовные страдания героини, которая с потрясающей внутренней убежденностью обрекает на мученическую гибель себя и своего возлюбленного. «Созданный артисткой образ неукротимой раскольницы не превзойден до сих пор никем», — отмечает Н. Корыхалова [2, 91].

Что касается Богачевой, то она, на наш взгляд сильнее выявляет в Марфе глубоко страдающую душу покинутой женщины, ее верность, боль, надежду вернуть возлюбленного. Подобный подход к трактовке роли во

многим совпадает с тем обобщенным и проницательным видением образа Марфы, который предлагал великий русский певец Ф. Шаляпин: «В душе Марфы неистовствует земная любовь, страсть, горячий грех, жгучая ревность, религиозный фанатизм, экстаз и светлая умиленность веры — и каким-то жутким полукругом все эти противоположности сходятся над пламенем костра» [12, 262]. Интерпретации обеих замечательных певиц при всем их различии высоко художественны и по-своему убедительны.

Этапной для становления Богачевой как оперной певицы стало обращение к партии Марины Мнишек в опере Мусоргского «Борис Годунов». Для создания либретто Мусоргский использовал текст одноименной трагедии А. С. Пушкина и материалы из «Истории государства российского» Н. Карамзина². С конца XX столетия активно обсуждался вопрос о необходимости реконструкции постановки оперы в ее первоизданности. В те годы, когда Богачева приступила к работе над ролью, музыкальная общественность готовилась отметить столетие со дня первой постановки оперы (Петербург, Мариинский театр, 1874 год)³.

Богачева серьезно заинтересовалась весьма неоднозначной и сложной исторической проблематикой оперного действия с целью понять ту смысловую роль, которую играла в контексте действия ее героиня Марина Мнишек. Как известно, во времена Мусоргского полагали, что опера «Борис Годунов» по своему замыслу не предполагает наличия женских партий, и в первоначальном авторском варианте персонаж Марины Мнишек вовсе отсутствовал. Ирина Петровна задумывала также исполнить в этой опере остро характерную, комедийную роль хозяйки корчмы, которая, на ее взгляд, открывает чрезвычайно интересные возможности для актера. Однако многообещающему замыслу певицы так и не довелось осуществиться на практике.

² Существует целый ряд версий оперы «Борис Годунов», в том числе три авторских варианта. Наибольшую известность обрела обработка, сделанная Н. А. Римским-Корсаковым, а также оркестровка, предложенная Д. Д. Шостаковичем. Среди музыкантов признана редакция П. А. Ламма, где восстановлен подлинный текст «Бориса Годунова».

³ Двумя годами ранее (1872 год) композитор завершил первую авторскую редакцию оперы, состоящей из четырех действий с прологом в восьми (во второй редакции — в девяти) картинах. Премьера оперы в театре Ла Скала с участием Федора Шаляпина состоялась в 1909 году.

В 1979 году в миланском оперном театре (Италия) оперу «Борис Годунов» поставил режиссер Юрий Любимов. В 1990 году на сцене Мариинского театра (дирижер и музыкальный руководитель Валерий Гергиев) была возобновлена постановка, осуществленная в 1983 году легендарным российским мастером Андреем Тарковским в Ковент-Гардене. Режиссером-новатором здесь впервые были оригинально использованы современные киноэффекты, что вызвало бурные дебаты среди мировой музыкальной и театральной общественности. Богачевой не довелось принимать участия в этом спектакле. В роли Марины Мнишек здесь предстала ее уже знаменитая ученица Ольга Бородина, что явилось для слушателей и музыкальной критики подлинной сенсацией.

Богачева с большим интересом, хотя и достаточно критично отнеслась к новаторской постановке оперы в Мариинском театре, осуществленной в 2012 году, где действие как бы перенесено в современную эпоху, что вызывает определенные аллюзии с политическими событиями 1990-х годов и первых десятилетий XXI столетия. Надо сказать, что Ирина Петровна, воспитанная в классических традициях, далеко не все могла принять в подобного рода постановках. Верность намерениям композитора всегда оставалась для певицы важнейшим эстетическим и нравственным критерием.

В 2022 году состоялась новая постановка оперы в Ла Скала в авторском варианте, где польская сцена с Мариной Мнишек вовсе отсутствовала. Критика отмечала: «Сама концепция без польского акта меняет суть спектакля. И мне она показалась своевременной. Так Мусоргский скорее главенствует — боль и горечь остаются в душе. Итальянский драматизм обычно четко проявлен. Русская опера совсем иная. Она с душой работает, с верой, совестью и покаянием» [11].

Богачева постоянно включала дуэты и арии из партии Марины Мнишек в свои концертные программы. Певица нередко исполняла их в сопровождении оперной фонограммы и фортепиано одновременно (концертмейстер Е. Гаудасинская). Благодаря этому в концертных условиях воссоздавалась живая ситуация оперной сцены. Певица свободно двигалась, выразительно жестикулируя, как бы обращаясь к воображаемым партнерам и вступая с ними в ансамблевый контакт, что вовлекало слушателей в атмосферу оперного действия.

В трактовке Богачевой героиня предстает в амплу «роковой женщины», гордой, страстной, радостно окрыленной, не знающей сомнений, фанатически одержимой в достижении своей честолюбивой, корыстной цели. Своим яростным напором Мнишек способна снести все преграды, встающие на ее пути. В плане известной однозначности трактовка Богачевой отличается от подхода Ирины Архиповой, у которой в интонациях Марины Мнишек проскальзывает трагическая нота, способность героини на мучительные сомнения и моральные душевные терзания.

Нельзя не вспомнить также об интерпретации партии Марины Мнишек Софьей Преображенской. К сожалению, звукозаписей певицы в данной роли практически не сохранилось. Если обратиться к критическим отзывам, то в них отмечается неординарность трактовки образа Мнишек певицей, ее стремление выявить в душевном мире героини трагическое несоответствие между ненасытным честолюбием и жадной испытать подлинные чувства привязанности и любви.

Как отмечала критика, стремление Преображенской «очеловечить» героиню не нашло взаимопонимания у подавляющего большинства слушателей. Критика также сочла созданный певицей образ не вполне органичным и усмотрела в ее решении некое драматургическое и психологическое несоответствие, predetermined «разладом между чудесным звучанием вокальной партии и сценическим рисунком и замыслом актрисы» [цит. по: 2, 94]. На наш взгляд, подобная оценка индивидуального подхода Преображенской к решению роли и ее оригинальной художественной трактовке поныне остается весьма дискуссионной.

Что касается интерпретации роли Марины Мнишек ученицей Богачевой Ольгой Бородиной, то она вносит в облик героини большую долю пленительной женственности, лиризма, что predetermined проникновенной и пластичной природой голоса артистки и ее чарующим внешним обликом.

Надо сказать, что сама Богачева все же придерживается скорее традиционной, декоративной трактовки образа Мнишек, насколько можно судить по концертным звукозаписям. Для нее героиня, прежде всего, блестящая красавица, желающая и способная повелевать, одержимая жаждой славы и неограниченной власти, что Богачева и воплощает с потрясающей силой своего таланта.

Таким образом, Богачева сыграла исключительно важную роль в процессе переосмысления оперного наследия Мусоргского в контексте современного видения. Композитор в своих операх поднимает проблемы совести, противостояния народа и власти, религиозного раскола, жертвенности, причем обращается к судьбоносным, трагически окрашенным, поворотным моментам русской истории.

Ирина Петровна Богачева как оперная певица находилась в постоянном творческом поиске. На протяжении долгих лет она углубляла и психологически переосмысливала свои сценические решения. Впечатляющее прочтение певицей партии раскольницы Марфы в «Хованщине» расширяет диапазон трактовок этого колоритного и неоднозначного персонажа Мусоргского. В наши дни на оперные подмостки пришли талантливые ученики Богачевой, которые следуют традициям и творческим идеалам своего прославленного учителя.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Ирина Петровна Богачева // Belcanto.ru. URL: <https://www.belcanto.ru/bogacheva.html> (дата обращения: 04.12.2024)
2. Корыхалова Н. П. Софья Преображенская. СПб. : Композитор, 1999. 224 с.
3. М. П. Мусоргский опера «Хованщина» // Soundtimes.ru. URL: <https://soundtimes.ru/opera/spektakli/khovanshchina> (дата обращения: 21.08.2024)
4. Мусоргский М. П. Литературное наследие : в 2 кн. Кн. 1. Письма, биографические материалы и документы / под общ. ред. М. С. Пекелиса; сост., авт. вступ. ст. и коммент. А. А. Орлова. М. : Музыка, 1971. 400 с.
5. Мусоргский М. П. Письма. 2-е изд. М. : Музыка, 1984. 446 с.
6. Опера Модеста Мусоргского «Хованщина» // Belcanto.ru. URL: <https://www.belcanto.ru/hovan.html?ysclid=lzff9c0s1o498308516> (дата обращения: 14.08.2023)
7. Орфенов А. Ленинградцы на сцене Большого театра // За советское искусство. 1951. 31 октября.
8. Силантьева И. И. Путь к интонации : психология вокально-сценического перевоплощения. М. : Товарищество научных изданий КМК, 2009. 643 с.

9. Смирнова М. В. Ирина Богачева : творческий портрет. Л. : Музыка, 1985. 32 с.
10. Трайнин В. Я. Софья Петровна Преображенская : очерк жизни и творческой деятельности. Л. : Музыка, Ленингр. отд., 1972. 72 с.
11. Узун Е. Покаяние Бориса // Проза.ру. URL: <https://proza.ru/2022/12/09/833?ysclid=lze1ggtf1r118973983> (дата обращения: 03.08.2024)
12. Федор Иванович Шаляпин : в 3 т. Т. 1. Литературное наследие. Письма / ред.-сост. и авт. вступ. ст. Е. А. Грошева. 3-е изд., испр. и доп. М. : Искусство, 1976. 760 с.

REFERENCES

1. Irina Petrovna Bogacheva : biography. *Belcanto.ru*. (In Russian). Available at: <https://www.belcanto.ru/bogacheva.html> (accessed: 04.12.2024)
2. Korykhalova N. P. Sofya Preobrazhenskaya. Saint Petersburg, 1999. 224 p. (In Russian)
3. M. P. Mussorgsky. Opera *Khovanshchina*. *Soundtimes.ru*. (In Russian). Available at: <https://soundtimes.ru/opera/spektakli/khovanshchina> (accessed: 21.08.2024)
4. Pekelis M. S. (ed.) Mussorgsky M. P. Literaturnoe nasledie [Mussorgsky M. P. Literary Heritage : in 2 vol.]. Vol. 1: Orlova A. A. (ed.) Pis'ma, biograficheskie materialy i dokumenty [Letters, Biographical Materials and Documents]. Moscow, 1971. 400 p. (In Russian)
5. Mussorgsky M. P. Pis'ma [Letters]. Moscow, 1984. 446 p. (In Russian)
6. Modest Mussorgsky's Opera *Khovanshchina*. *Belcanto.ru*. (In Russian). Available at: <https://www.belcanto.ru/hovan.html?ysclid=lzff9c0s1o498308516> (accessed: 14.08.2023)
7. Orfenov A. Leningraders on the Stage of the Bolshoi Theatre. *Za sovetskoe iskusstvo [For Soviet Art]*. 1951, October 31. (In Russian)
8. Silantieva I. I. Put' k intonatsii: psikhologiya vokal'no-stsenicheskogo perevoploshcheniya [The Path to Intonation: the Psychology of Vocal and Scenic Transformation]. Moscow, 2009. 643 p. (In Russian)
9. Smirnova M. V. Irina Bogacheva: tvorcheskii portret [Irina Bogacheva: Creative Portrait]. Leningrad, 1985. 32 p. (In Russian)
10. Trainin V. Ya. Sofya Petrovna Preobrazhenskaya: ocherk zhizni i tvorcheskoi deyatel'nosti [Sofya Petrovna Preobrazhenskaya: an Essay on Life and Creative Activity]. Leningrad, 1972. 72 p. (In Russian)
11. Uzun E. Boris's Repentance. *Proza.ru*. (In Russian). Available at: <https://proza.ru/2022/12/09/833?ysclid=lze1ggtf1r118973983> (accessed: 03.08.2024)
12. Grosheva E. A. (ed.) Fyodor Ivanovich Chaliapin : collection in 3 vol. Vol. 1: Literaturnoe nasledie: Pis'ma [Literary Heritage: Letters]. Moscow, 1976. 760 p. (In Russian)

Информация об авторах:

Смирнова М. В. — доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.

Ли Шусы — аспирант (Китайская Народная Республика).

Information about the authors:

Smirnova M. V. — Doctor of Art Criticism, Professor of the Saint Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, Professor of the Herzen State Pedagogical University.

Lee Shusa — Postgraduate student (People's Republic of China).

Вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article.

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 19 апреля 2025 года; одобрена после рецензирования 20 мая 2025 года; принята к публикации 23 мая 2025 года.

The article was submitted April 19, 2025; approved after reviewing May 20, 2025; accepted for publication May 23, 2025.