творчества : сб. тр. — М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1994. — Вып. 130. — С. 90—111.

3. Ольхов К. А. Теоретические основы дирижерской техники [Текст] / К. А. Ольхов. — Л. : Музыка, 1984. — 160 с.

УДК 784 : 78.071 (477)

Наталья Шмелева

СОВРЕМЕННЫЙ ПЕВЕЦ В ОБЩЕНИИ С КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКОЙ (на примере творчества Александра Вострякова)

Общепризнанная величина в мире европейского вокального искусства, Александр Востряков, певец с огромным опытом работы на театральной сцене и большим педагогическим стажем, своим творчеством полноправно демонстрирует авторский подход к музыкальному исполнительству. Востряков – яркий интерпретатор классического оперного наследия, обладающий самобытным художественным видением и тонким музыкальным вкусом. Владение полным арсеналом технических приемов, острота слышания композиторского стиля и уникальный актёрский почерк составляют контур творческого портрета певца.

Исполнительская ипостась Вострякова – явление целостное и одновременно динамичное. С одной стороны, вне зависимости от сценического амплуа, певец всегда узнаваем в спектаклях. Все его театральные работы отмечены единством исполнительского стиля, обнаруживающим художественную индивидуальность солиста. С другой – Востряков – мыслитель, певец-интеллектуал, для которого содержательный потенциал исполняемой роли априори бесконечен. От спектакля к спектаклю он сознательно ищет пути обновления образа. Поэтому каждое выступление артиста уникально и заключает в себе смысловую перспективу. Певцу крайне важно охватить роль в её максимальном объёме, понять глубинную мотивацию своего персонажа, более того, если это необходимо, оправдать героя настолько, чтобы стать им на какое-то время. Это требует огромной душевной

работы, в которой не может быть остановок и лени. Так каждый раз рождается новое осознание знакомой оперной партии, а роль превращается в своеобразный проводник в мир духовности.

Востряков, несомненно, отдает предпочтение романтической музыке – ему родственны её страстность, экспрессия и тот особенный пафос, который присущ героям произведений Чайковского, Бизе, Верди, Вагнера, Гуно. Большинство критиков и партнёров по оперной сцене наиболее значимыми ролями певца признаёт партии Хозе («Кармен» Бизе), Радамеса («Аида» Верди) и Германа («Пиковая дама» Чайковского), в которых певец органичен и убедителен. Вместе с тем, новаторскими являются и работы солиста в камерно-вокальном жанре – исполнительские версии романсов Чайковского, Рахманинова, Свиридова и ряда украинских композиторов, в том числе – Виталия Губаренко, неоднократно отмечавшиеся аудиторией как наиболее самобытные[1]. Малые формы обретают в трактовке Вострякова масштаб и специфический смысловой ракурс. «Перевоплощение» происходит особенным образом, без разрушения жанровых границ романса. Оперная интонация, как бы укрупняя смысл вокально-поэтического текста миниатюры, сообщает произведению новую содержательную направленность. Интересен и обратный процесс – обогащение оперных монологов и сцен средствами камерно-вокальной стилистики. Речь идёт не о приспособлении природной исполнительской манеры певца к условиям жанра или её нарочитом искажении, а скорее, о *механизмах реализации единых исполнительских принципов вокалиста в полярных по драматургическим задачам сочинениях*. Данное явление – малоизученная часть творческого процесса Вострякова, заслуживающая внимания. Этим обусловлена ***актуальность*** предлагаемой в статье проблематики. ***Цель*** исследования – изучить на примере избранных романсов Чайковского и партии Хозе в интерпретации Александра Вострякова особенности восприятия и общий алгоритм прочтения современным исполнителем авторского замысла классического произведения, а также выявить различия в репетиционном процессе при подготовке оперной партии и камерно-вокального сочинения.

---

[1] Именно для А. Вострякова В. Губаренко написал вокальный цикл «Простягни долоні» (1977) и монооперу для тенора с оркестром «Самотність» (1993).

С именем Вострякова связаны не только знаковые для Национальной оперы Украины постановки, обретшие благодаря его творческой инициативе неповторимый нынешний облик, но и целый этап в развитии украинской вокальной педагогики: жизненный путь певца определяет чёткая линия преемственности от выдающихся преподавателей Харьковской вокальной школы. Наставником и главным авторитетом в профессиональной сфере стала для него профессор Т. Я. Веске[2]. Счастливая встреча учителя и ученика, давшая богатые плоды, произошла в 1968 г., когда Востряков учился на 4-м курсе дирижерско-хорового отделения Харьковского института искусств, куда поступил по окончании Курского музыкального училища. Иначе как хормейстером юноша в то время не представлял себя в профессиональном будущем. Получив блистательные характеристики училищных педагогов, Востряков с присущей ему целеустремлённостью окунулся в мир хоровой литературы: много слушал, читал, исполнял, открывая для себя имена выдающихся мастеров хорового искусства.

Училищный период его жизни (1961–1965) практически не освещён в музыковедческих источниках, хотя именно в это время были заложены базовые представления певца о музыке и вокальном профессионализме в целом. Сохранился красноречивый отзыв директора Курского музыкального училища Б. Б. Поджука на талантливого выпускника: «Вдумчивый и дисциплинированный учащийся, Востряков от природы наделён ярким темпераментом, волей, сильным голосом и хорошим дирижерским аппаратом. Очень любит петь»[3]. Доброе и внимательное отношение в училище Востряков заслужил, прежде всего, своими человеческими качествами и искренним желанием научиться петь, на котором фокусировались его жизненные интересы. Все 4 года учения Востряков много выступал в шефских концертах, руководил хоровым кружком в общеобразовательной школе, активно участвовал в художественной самодеятельности Курского Дворца культуры железнодорожников, где его знали и любили ещё со школь-

---

[2] Тамара Яковлевна Веске – заслуженный деятель искусств, многолетний проректор по учебной и научной работе, заведующая кафедрой сольного пения Харьковского института искусств имени И. П. Котляревского.

[3] Архив Харьковского института искусств им. И. П. Котляревского.

ных лет. Как всякий студент, он жил весёлой и наполненной жизнью, со всей душевной щедростью отдаваясь любому делу, будь то общение с друзьями, издание стенной газеты или спортивные состязания (из которых неоднократно выходил победителем).

Период консерваторского студенчества молодого музыканта (1965–1973) был насыщенным и плодотворным, хотя и не простым. В 1968 г. Востряков принимает ключевое для себя решение всерьёз заняться пением, и эта цель полностью покрывает все его предыдущие начинания. Юноша был принят на 3 курс вокального факультета (1971). В классе Т. Я. Веске царила свободная и доброжелательная атмосфера, поощрявшая к творческому общению. К 1970-м гг. Т. Я. Веске была уже признанным и глубоко знающим вокальным педагогом с собственным пониманием профессии. Наследуя богатые традиции основателей харьковской вокальной школы – профессоров Ф. Бугамелли, П. Голубева, М. Михайлова – она выработала уникальную и результативную методику преподавания вокала, что выдвинуло её в ряд ведущих педагогов страны[4].

На занятиях с А. Востряковым, как и с его сокурсниками, Т. Веске исходила из индивидуальных особенностей личности и певческих

---

[4] Более чем за полувековую педагогическую деятельность Т. Я. Веске подготовила больше 120 выпускников, в числе которых Н. Ткаченко, В. Третьяк, Г. Ципола, Г. Горюшко, В. Тришин, Л. Сергиенко, В. Верестников, Ю. Главацкий, А. Гроза, А. Резилова, В. Подсадный, А. Шуляк, Л. Серова.

Путь певицы не был простым. Трагические годы Великой Отечественной войны, проведённые ею сначала на фронте вместе с 3-летней дочерью (впоследствии оперным режиссёром Ириной Рывиной), затем – в эвакуации в Астрахани, сменились сложным периодом восстановления нормальной жизни, в частности, музыкальной. После окончания консерватории и увольнения из армии (где с ноября 1943 г. по май 1948 г. как выпускница Харьковского фармацевтического института она была старшим лейтенантом медицинской службы, заведуя химической лабораторией) Тамара Яковлевна по распределению назначается на должность директора Харьковского музыкального училища. Н. Говорухина, создавшая выразительный творческий портрет певицы [2], подробно описывает все сложности, связанные с новым для Т. Веске видом деятельности, диапазон которых простирался от решения хозяйственных проблем, реконструкции здания до формирования педагогического штата. Однако именно в это время, замечает исследовательница, и зарождается вокальная школа профессора Веске «во всей её уникальности, неповторимости и многогранности теоретических основ и практического их осуществления» [2, с. 8].

данных студента, развивая неповторимый тембр и природные качества его голоса. В живой практике исполнения происходило глубокое осмысление будущим солистом мирового вокального наследия. Благодатным учебным материалом для Вострякова стали арии из опер «Кармен» Бизе (Хозе), «Богдан Хмельницкий» Данькевича (Богун), «Манон Леско» Пуччини (де Грие), «Князь Игорь» Бородина (Владимир Игоревич), спетые на разных курсах, многочисленные романсы украинских и зарубежных композиторов. Значительный объём музыкальной литературы, освоенной Востряковым в 1960–1970-е гг., составил фундамент вокальной эрудиции певца. Любопытный штрих к портрету Вострякова-студента добавляет его «Лист успеваемости»[5]. По специальным предметам певец был отличником, отметки же по «марксистко-ленинской философии», «основам научного атеизма», «научному коммунизму» («3» в дипломе) были более чем разнообразны, хотя молодого Вострякова эта «печальная картина», по-видимому, вовсе не удручала.

Огромную роль в становлении Вострякова-исполнителя сыграла сцена Оперной студии Харьковской консерватории. Период 1960–70-х гг. был одним из самых ярких в её истории[6]. Силами талантливых режиссёров (В. Лукашов, М. Авах, И. Рывина), дирижёров (А. Калабухин, И. Штейман) и молодых исполнителей (Н. Суржина, В. Тришин, А. Гроза, В. Дорошенко, Г. Ципола, Г. Каликин, Г. Горюшко, Л. Сергиенко, И. Журина) здесь ставились интересные спектакли, отмечавшиеся на всесоюзном уровне. Среди постановок этих лет особенно выделялись «Проданная невеста» Б. Сметаны, завоевавшая 1 место на смотре Оперных студий музыкальных ВУЗов Украины (1966), «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова (1958, 1964), «Оптимистическая трагедия» А. Холминова (1972), «Дон Жуан» (1969) и «Свадьба Фигаро» (1954, 1979) В. А. Моцарта, «Богема» Дж. Пуччини, «Возрожденный май» В. Губаренко (1975). Ярким явлением стала опера А. Николаева «Ценою жизни» (1967), в которой был задействован тогда ещё совсем молодой Востряков (Чуфаров).

---

[5] Сохранившийся в архиве ХИИ им. И. П. Котляревского.

[6] Подробное исследование, посвященное творческой биографии Оперной студии Харьковской консерватории, принадлежит Л. Кучер [3].

В 1973 г., блистательно спев программу государственного экзамена, А. Востряков получил квалификацию «Оперный и концертный певец, преподаватель» и направление в ассистентуру-стажировку, где занимался до 1976 г. «Обладает отличной сценической внешностью и незаурядными актёрскими данными, хорошим профессиональным голосом и музыкальностью. Очень любит избранную профессию», – значится в характеристике выпускника, подписанной ректором ХИИ Г. Б. Аверьяновым[7]. Сразу же по окончании вуза Вострякова пригласили как солиста в Харьковский театр оперы и балета. Эрудированность, интеллект, развитый музыкальный вкус и чувство меры в сочетании с цельностью натуры и волевым потенциалом сыграли решающую роль в успешном старте карьеры молодого исполнителя.

С позиций нынешнего богатого сценического опыта Востряков сдержанно комментирует свои первые пробы выступлений в оперном жанре. По его признанию[8], выход на большую сцену в 1974 г. был для него, недавнего 5-курсника, не имеющего удовлетворительного багажа знаний и практики пения в театре, слишком стремительным и сложным. Однако партии, спетые Востряковым в спектаклях Оперной студии ХИИ, были весьма значительны: Алексей («Оптимистическая трагедия» Холминова), Лыков и Бомелий («Царская невеста» Римского-Корсакова), Олег Кошевой («Молодая гвардия» Мейтуса), Альфред («Травиата» Верди), наконец, выпускная роль – Рудольф в «Богеме» Пуччини. Оглядываясь на свои студенческие дебюты, Востряков подчеркивал значимость не самих спектаклей, а, скорее, тех людей – преподавателей и сокурсников, – с которыми работал над оперными образами. В этом смысле особое место в вокально-сценической биографии певца занимает «Кармен» – произведение, ставшее для него переломным.

Спектакль готовился в Оперной студии Харьковского института искусств, однако его премьера[9] прошла в Днепропетровске (1974) в рамках Всесоюзного слёта оперных театров, к которому

---

[7] Архив Харьковского института искусств им. И. П. Котляревского.

[8] В беседе с автором статьи.

[9] Партнерами по сцене в Днепропетровском театре оперы и балета были Н. Суржина (Кармен) и В. Коваленко (Микаэла); дирижер – П. С. Варивода, режиссер – Ю. В. Чайка.

была приурочена, и где собрались ведущие дирижёры, режиссёры, художники-сценографы. Своей наилучшей школой А. Востряков называет репетиции под руководством дирижера А. Калабухина и режиссера-постановщика В. Лукашева[10]. Именно тогда – в новом для себя статусе солиста-вокалиста – Востряков интенсивно осваивал специфику театральной профессии. На начальном этапе работы над партией едва ли не самым важным человеком для молодого певца стала концертмейстер Вера Львовна Гарницкая. Следуя её мудрым советам, Востряков учился замечать тонкости французской мелодики, логику формообразования, скрытые пружины драматургического действия. С нею был произведен детальный анализ музыкального текста партии Хозе, выверены смысловые акценты, штрихи и паузы. Стараясь вжиться в роль, Востряков искал в ней пересечений с собственным характером. Проштудировав новеллу П. Мериме и специальные музыковедческие источники, он сложил в сознании свой образ героя драмы – образ, который был, прежде всего, понятен ему и в чём-то психологически с ним схож[11].

Несомненно, после 30-летней работы над ролью[12] восприятие певцом образа Хозе существенно изменилось. Зрелость и опыт создали тот образ, который зрителям хорошо известен по сценическим версиям Киевского театра оперы и балета[13]. Вместе с тем, ключевые моменты в трактовке Востряковым своего персонажа – героизация

[10] В Харьковском оперном театре партию Кармен пели И. Яценко и А. Арсенюк, партию Микаэлы – Е. Соболева.

[11] Очень важным для себя артист считал знакомство со знаменитой концепцией оперы «Кармен» В. Фельзенштейна, которая открыла ему целый спектр новых смыслов, заложенных в музыке Бизе.

[12] А. Востряков выступил в партии Хозе более 130 раз, том числе на сценах оперных театров Санкт-Петербурга (1978–1979), Перми (1978–1979), Донецка (1980), Харькова (1976–1978), Казани (1996–1997), Киева (1983–2004). География гастрольных поездок с этим спектаклем обширна: Голландия, Дания, Бельгия, Германия, Франция, Испания, Швейцария, Польша, Венгрия.

[13] В постановке «Кармен» в Национальном театре оперы и балета им. Т. Г. Шевченко партнерами А. Вострякова по сцене были Т. Пименова, заслуженная артистка Украины А. Швачка, народная артистка Украины Т. Анисимова (Кармен); заслуженная артистка Украины О. Нагорная, лауреат международных конкурсов А. Гревцова (Микаэла); народный артист Украины Р. Майборода, народный артист Украины Н. Коваль (Эскамильо).

образа и намеренное исключение всякой сентиментальности – сохранились[14].

В трактовке драматического образа Хозе исполнитель сталкивается с целым рядом художественных задач. Исходной является выяснение *психологического возраста* главного героя оперы. В сложных взаимоотношениях Кармен и Хозе степень внутренней зрелости каждого из персонажей принципиально важна. Традиционно принятая в постановках XX ст. доминирующая позиция Кармен предполагает жёсткий стереотип амплуа её партнера. Хозе трактуется как более слабая, а потому – подчинённая фигура. Мир ценностей простого крестьянского парня, попавшего на военную службу, хрупок, а будущие цели – туманны. Жизненные приоритеты героя не проверены реальным опытом и опровергаются при первом же испытании. В итоге, самозабвенно предаваясь зову любви, понимаемой почти по-детски, Хозе утрачивает в финале какую-либо возможность удержать Кармен, душа которой так и остаётся для него непостижимой. Колоссальный разрыв в мировосприятии между Хозе и Кармен обрекает романтические мечты каждого из героев на гибель. По мере развертывания оперного действия индивидуальные черты личности Хозе растворяются во власти женской стихии. Образ Хозе справедливо понимается как часть некоего всеохватного и мистического феномена Кармен. Сложность альтернативной интерпретации образа Хозе и состоит в том, что разъять женское и мужское начала в опере Бизе невозможно. Однако драматургический конфликт сочинения приобретает совершенно иное истолкование, если его участники обладают не полярными, а родственными представлениями о любви. В этом случае перед зрителем предстаёт драма трагического непонимания двух равных по духовной силе людей, каждый из которых терпит крах, наталкиваясь на непреодолимые стены в собственном внутреннем мире.

В интерпретации Вострякова Хозе – зрелый мужчина, состоявшийся в своих жизненных целях и приоритетах. Творческая мысль

---

[14] В данной статье мы опираемся на сценическую версию оперы «Кармен», приуроченную к празднованию 30-летия творческой деятельности А. Вострякова (Национальный академический театр оперы и балета Украины им Т. Г. Шевченко, 2004, 136-й сезон). Роли исполняли: Кармен – Т. Анисимова, Эскамильо – М. Коваль, Микаэла – И. Семененко, дирижер – А. Кульбаба, режиссер – Н. Кузнецов (Россия).

исполнителя направлена, в первую очередь, на выявление тех сторон его образа, которые бы подчеркивали цельность мироощущения духовно сформированного человека. Артист уходит от сложившегося стереотипа и преподносит зрителю ярко индивидуальное понимание образа персонажа. «В Хозе скрыт очень сильный характер, неистовство и безудержность, доходящие порою до бешенства, – прокомментировал свою роль певец. – Страсть настолько захватывает его, подавляя здравый смысл, что не оставляет выбора в конце – Кармен погибает, фактически, от руки *безумного* Хозе. Поразительно, что уже в сцене первой встречи Хозе и Кармен в образе героя угадывается стальной внутренний стержень и незыблемость воинских устоев» [5]. В трактовке Вострякова Хозе не выглядит малодушным отступником, безвольно отдавшим свою судьбу на откуп страсти. Он сопротивляется любой попытке вторжения в его устоявшийся мир со стороны Кармен. В сцене ареста героини, а затем на протяжении всей «Сегидильи» Хозе словно защищается, а не наказывает преступницу. Но его самозащита выглядит как нападение. Он перевозбужден, срывается на крик, в резких и порывистых интонациях сквозит неприкрытая агрессия. Словно снежный ком, нарастает спутанное чувство растерянности и злости. При этом общий быстрый темп музыки и сценического действия сообщает происходящему некую необратимость. Однако страха перед Кармен Хозе не испытывает. Обладая равным с ней волевым потенциалом, герой ни на миг не уступает ей в силе. В результате в этом сложном поединке, по сути, отсутствует развитие – всё разворачивается невероятно стремительно, словно по некоему заготовленному сценарию. Отсюда – подспудное ощущение грядущей трагической развязки.

В любовной сцене 2-го акта («В таверне») воинские принципы Хозе проступают ещё более отчетливо. Начиная с песни Хозе «*Haltela! Qui va la? Dragon d'Alcala!*», в диалоге с Кармен доминирует героико-маршевая интонация. Даже в лирической арии с цветком проскальзывает властный и сильный тон Хозе. В «*La fleur que tu m'avais jetee*» слышится скорее не мольба, а горечь непонимания: расписывая преимущества вольной жизни перед офицерской службой, Кармен доказывает то, что, по его мнению, не требует никаких доказательств и понятно само по себе. В стремительном темпе и на повышенной ди-

намике Хозе пытается уверить Кармен в своей любви. Но аргументы героя, связанного узами воинской чести, наталкиваются на странную обиду и ревность Кармен. Особенно явно волевой напор Хозе ощущается на кульминации сцены – в момент принятия им решения. Очень выразительно звучат в исполнении Вострякова верхние ноты, выдавая внутренний надрыв и страдание героя. Поединок с вошедшим Цунигой вообще похож на аффектированное поведение: не изменяя интонации, находясь ещё на одной с Кармен волне ссоры, будто ослеплённый, Хозе оскорбляет капитана. Неподчинение, драка, пленение – всё начинает происходить как бы помимо его воли, и в этом – основной драматизм сцены: утрата воинской чести превращается в потерю смысла жизни для Хозе.

По мнению Вострякова, самая сложная сцена в опере, как в драматургическом, так и в вокальном отношении, – «В горах» (3-й акт). Она требует от исполнителя большой мощи звучания. Вокальная партия Хозе характеризуется исключительным разнообразием: здесь и рваная мелодика, и октавные скачки, и динамические контрасты – при сохранении высокой тесситуры. Хозе в этой сцене озлоблен и раздражен, но он не умоляет отвергнувшую его Кармен вернуться. Бросая ей открытые обвинения, герой будто дистанцируется от своего нынешнего окружения. Он не сливается с толпой контрабандистов, так как всегда был вне её. Помня о своем статусе, пусть и бывшем, Хозе более не переступает черты. Отсюда – выпуклость, экспрессия и трагическая изолированность образа главного героя оперы – когда-то офицера и честного воина. Показательно, что даже в момент убийства (финальная сцена 4-го акта) Хозе ведет себя с Кармен как будто с противником – его попытки вернуть возлюбленную оборачиваются неконтролируемой яростью, приводящей к гибели. Хозе в трактовке Вострякова не раздавлен и не уничтожен отказом Кармен, он просто безумно одинок – но одинок он был и в 1-м акте.

Роль Хозе – одна из самых любимых для А. Вострякова. Посвятив её изучению много лет, исполнитель выработал собственный *алгоритм* работы над оперной партией. Певец рассказал о том, как складывается творческий процесс интерпретации музыкального образа[15].

[15] В моменты непосредственного общения с автором статьи.

Главная цель на начальной стадии работы – освоить нотный материал настолько, чтобы добиться красивого и свободного пения, выработать звук, соответствующий своей силой и тембровой окраской эмоциональному наполнению музыки. «Пока я не овладею музыкальным текстом партии и не выполню всю черновую работу, никаких масштабных представлений об образе у меня нет и быть не может, – подчеркивает Востряков. – При этом невозможно сразу пропеть всю партию, когда в первый раз видишь ноты. Учишь по актам, по сценам. Я никогда не вырываю какие-то куски (например, сначала выучить центральные выходы, а потом всё остальное) – я иду последовательно: овладели первым актом, переходим ко второму. В ходе изучения постепенно охватываешь весь смысловой объём образа, понимаешь узловые моменты в раскрытии данного характера, кульминационные проявления героя, а из этого уже складывается целостность музыкального персонажа» [5].

В работе над романсовым жанром последовательность иная: первостепенное значение приобретает этап личностного проживания поэтического текста. Погружаясь в образный мир стиха, Востряков как бы созидает музыку сам. Каждая фраза облекается музыкальной интонацией. Рождаемое в результате эмоциональное состояние сверяется с композиторским замыслом. Отсюда – специфические свойства исполнительства Вострякова: зрелость художественного проживания произведения и самостоятельность прочтения авторского текста.

Ярким образцом самобытного камерно-вокального стиля А. Вострякова стали романсы П. Чайковского, прозвучавшие в концерте Харьковской филармонии (сентябрь 2004 г., концертмейстер Е. Никитская). Романсы «Мы сидели с тобой», «То было раннею весной», «Зачем», «Ночи безумные» и ряд других объединяют общие исполнительские особенности: подчеркнутые образные контрасты, резкие смены динамических оттенков, обособленность разделов формы, весомость каждого слова поэтической фразы, свободное обращение с темпом. Все произведения характеризуются плотностью вокального звучания и фресковой подачей текста. Романс мыслится как драматическая сцена, в которой присутствуют своё художественное время и своя событийность.

Итак, за длительную сценическую практику Востряков достиг высокого уровня мастерства художественного прочтения музыкального текста произведения. Его исполнительский стиль легко узнаваем благодаря своему комплексному воздействию. С одной стороны, певца характеризуют полное владение собой на сцене, абсолютный контроль над мыслями и чувствами, влекущие за собой даже некоторую внешнюю холодность, с другой – каждая его роль пронизана обезоруживающей искренностью. Анализируя свою работу, Востряков неоднократно подчеркивал, что главное для него – предельная близость к авторскому замыслу, а значит, его исполнительская инициатива должна быть сведена к минимуму – к реализации уже заданного. Однако практика показывает, насколько важным в искусстве вокальной интерпретации оказывается личность самого певца – музыканта, чья профессиональная и духовная зрелость составляют краеугольные камни исполнительского мастерства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Востряков А. Образ героя в драматургии оперного спектакля: «Аида», «Кармен», «Лоэнгрин» [Текст] : учебное пособие / А. Востряков. — К. : Автограф, 2007. — 186 с.*
2. *Говорухина Н. О. Тамара Яковлевна Веске [Текст] / Н. О. Говорухина. — Харьков : Кортес-2001, 2007. — 40 с.*
3. *Кучер Л. І. Оперна студія Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського: До 70-річчя від дня заснування [Текст] / Л. І. Кучер ; ред. Г. Ганзбург. — Харків, 2009. — 68 с.*
4. *Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского. 1917–1992 [Текст] / Ред. П. П. Калашник, Е. А. Бортник. — Харьков : ХИИ им. И. П. Котляревского, 1992. — 443 с.*
5. *Шмелева Н. А. Интервью с А. Востряковым [Текст] / Н. А. Шмелева. — 2010. — Личный архив автора.*