

УДК 371.134:784

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-3-3>**Володимир ОПЕНЬКО,**

orcid.org/0000-0003-3127-0903

старший викладач кафедри академічного співу

Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра

(Київ, Україна) vladymyr.openko70@gmail.com

ПОЄДНАННЯ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ТА АРТИСТИЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ У ТВОРЧОСТІ ОПЕРНИХ СПІВАКІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

У статті автором піднімається проблема гармонійного поєднання вокального виконавства оперного співака з його артистичною майстерністю. Нижньою хронологічною межею досліджуваної проблеми вибирається друга половина ХІХ століття, коли оперне мистецтво більше нагадувало «костюмований концерт», ніж музично-драматичне дійство. Як приклад виконавців такого спектаклю наводяться всесвітньо відомі слов'янські співаки, такі як Василь Васильєв, Платон Радонезький, Олександр Антоновський, Костянтин Серебряков. Перший серйозний крок до поєднання вокального виконавства з акторською майстерністю було зроблено Дмитром Смирновим, який змінив підходи до сценічної майстерності оперного співака. Було здійснено повернення до артистичної майстерності оперної драматургії ХVІІ – ХVІІІ століть і розпочаті інноваційні пошуки нових засобів сценічної виразності у виконанні музично-драматичних партій. Елементи акторської техніки та сценічного перевтілення майстрів драматичного театру ХІХ століття поступово знаходять місце й на оперній сцені, що знаменувало кінець опери у вигляді «костюмованого концерту» і початок нової «оперної ери». Автор статті наголошує на винятковості в цьому плані нашого земляка, киянина, артиста Київського оперного театру Федора Стравінського, котрий вирізнявся не лише сценічними даними і прекрасним голосом, а й глибоким осмисленням змісту ролі та створенням низки портретів своїх оперних персонажів. Значне місце у статті відведено артистичному таланту Федора Шаляпіна, чия артистична майстерність донині не досліджується в музичних академіях України, на відміну від системи К. Станіславського. Особливу увагу сконцентровано на виконанні О. Пироговим ролі князя Галицького в Київському оперному театрі як вершині артистичної майстерності оперного співака, самобутнього і ні з ким не схожого. У статті визначено перспективність розвитку проблеми, зважаючи на те, що нині опера знаходиться на зламі епох, а до акторської майстерності співаків висуваються все нові й нові вимоги.

Ключові слова: вокальне виконавство, акторська майстерність, опера, «костюмований концерт», вокальна партія, перевтілення, світогляд.

Volodymyr OPENKO,

orcid.org/0000-0003-3127-0903

Senior Lecturer at the Department of Academic Singing

R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) vladymyr.openko70@gmail.com

COMBINATION OF VOCAL PERFORMANCE AND ARTISTIC SKILLS IN THE WORKS OF OPERA SINGERS OF THE SECOND HALF OF THE XIX – FIRST HALF OF THE XX CENTURIES

In the article the author raises the problem of harmonious combination of vocal performance of the opera singer and his artistic skill. The lower chronological boundary of the researched problem is chosen in the second half of the XIX century, when opera art was more like a «costume concert» than a musical-dramatic action. World-famous Slavic singers such as Vasyl Vasyliyev, Platon Radonezhsky, Oleksandr Antonovsky and Konstantin Serebryakov are cited as examples of such performers. The first serious step towards combining vocal performance with acting skills was made by Dmitry Smirnov, who changed approaches to the stage skills of the opera singer. It was made as a return to the artistic majesty of opera dramaturgy of the XVII – XVIII centuries, as well as the distribution of innovative poses of the new ones in the stage variety in the performances of the musical and dramatic parties. Elements of the actor's technique and scenic translation of the main stages of the dramatic theater of the 19th century, Step-by-step elements of the actor's technique and scenic translation of the main stages of the dramatic theater of the 19th century find the place on the opera stage, which marked the end of the opera at the «costume concert» and the ear of the new «opera world». The author of the article emphasizes the uniqueness of our compatriot, Kyivan, artist of the Kyiv Opera House Fedor Stravinsky, who was distinguished not only by stage data and beautiful voice, but also by deep understanding of the content of the role and creating a number of portraits of his opera characters. A significant place in the article is given to the artistic

talent of Fedor Chaliapin, whose artistic skill is still not studied in the music academies of Ukraine, unlike the system of K. Stanislavsky. Particular attention is paid to O. Pirogov's performance of the role of Prince Halytsky in Kyiv National Opera House – as the pinnacle of artistic skill of significant and so outstanding opera singer. The article outlines the prospects for the development of a problem enhancing that opera is on the crossroads of the era, and there are more and more demands appear in front of performers. The analysis of quantitative and qualitative changes are one of its priorities that have taken place in the acting skills of the opera singer at the beginning of the XXI century.

Key words: vocal performance, acting skills, opera, «costume concert», vocal part, reincarnation, worldview.

Постановка проблеми. Другу половину XIX – першу половину XX століття у розвитку професійного музичного театру можна розглядати як певний рубіж: до нього підтягується все накопичене століттями у світській музично-драматургічній культурі, від нього бере початок розмаїття видів і жанрів театрального мистецтва. Саме в ці часи зароджуються уявлення про співака не просто як віртуоза-вокаліста, а як про майстерного театрального виконавця ролі, що несе в собі не лише музичне, а й драматургічно-сміслову навантаження. Безумовно, вміння професійно співати завжди було визначальним для вокалістів – оперних співаків, проте коли воно узгоджувалося з акторською майстерністю, тоді пріоритет такого виконавця ставав визначальним. Ми проаналізуємо таке блискуче поєднання на прикладі трьох прославлених співаків-басів кінця XIX – першої половини XX століття – Федора Стравинського, Федора Шаляпіна та Олексія Пирогова.

Аналіз досліджень. Низка праць, де піднімаються питання театральної майстерності оперних співаків, присвячена різним способам досягнення акторської техніки та сценічного перевтілення. Цей напрям становили роботи Воїнової-Лосської (1959), К. Станіславського (2000), П. Румянцева (1969) та ін. До мистецтвознавчого напрямку увійшли дослідження науковців, де музичний театр виступає складовою частиною культурної спадщини епохи, а окремих вокаліст-виконавець – учасником оперного театрального дійства. До цього напрямку належать праці В. Опенька (2016), Л. Собінова (1980), І. Соллертинського (2006).

Мета статті полягає у прагненні автора розширити уявлення про оперу попередніх двох століть не як про статично-костюмований спектакль солістів-вокалістів, а як про майстерний спектакль акторів-виконавців, де музика виступає провідною ведучою силою драматичного дійства.

Виклад основного матеріалу. Східні слов'яни завжди славилися голосами, а в столичному Маріїнському театрі просто не було співаків із поганими голосовими даними. Винятковим за силою, могутністю і красою тембру вважався один із кращих у Європі бас Василь Васильєв, але слабкою стороною виконання партій була відсутність акторського дарування. Таке ж став-

лення до сценічного образу виявляв бас Платон Радонезький, співак, котрий мав густий і надзвичайно сильний голос діапазоном у дві октави, який навіть і не намагався грати, за що і був прозваний сучасниками «мелодійною гарматою». Бас Олександр Антоновський теж не був артистом, бо вважав, що головне у виконавському мистецтві – лише голос, і ніяк не міг зрозуміти, чому багато антрепренерів кличуть на контракти Федора Шаляпіна (Румянцев, с. 200).

Бас Костянтин Серебряков мав голос прекрасного тембру (бас-профундо), поставлений від природи, співучий і красивий за забарвленням. У виставі «Руслан і Людмила» в Маріїнському театрі, у сцені зустрічі Руслана з «Головою», в «Голову» ставили групу басів із хору, які співали за неї в унісон. Із появою у групі К. Серебрякова він один виконував партію «Голови» – за компактністю звуку голос артиста не поступалася групі хористів.

Про голос Дмитра Смирнова редактор французької газети «Фігаро» в інтерв'ю з Сергієм Дягілевым заявив: «Я дав би чотирьох Карузо за одного Смирнова». Розповідають, що під час гастролей у Парижі Енріко Карузо попросив антрепренера трупи італійської опери, з якою він гастролював, зняти з репертуару «Шукачів перлів» Жоржа Бізе. Обґрунтував він своє прохання так: «Зараз тут виступає російський тенор Дмитро Смирнов, Надіра він співає краще за мене». Федір Шаляпін якось поскаржився: «Чому я не тенор, що за голос! Адже після виконання Мітею Смирновим каватини Князя відчуваєш, що ти переможений» (Собінов, 1980, с. 48). Д. Смирнов був майстром величезного масштабу, та й вокальною технікою він володів віртуозно (Соллертинський, 2006, с. 18).

Проте проблема полягала в тому, що на зміну вдумливого вокалу, зрозумілому слову та прагненню створити акторський образ, про що у свій час так наголошував Михайло Глінка, прийшов так званий «чистий спів». Опера стала перетворюватися, за влучним висловом композитора Олександра Серова, в «костюмований концерт». І цей «концерт» розтягнувся аж до кінця XIX століття, доки на сцені не з'явилося нове покоління артистів опери: Михайло Корякін, Федір Стравинський, Медея і Микола Фігнери, Іван Єршов, Леонід Собінов, Катерина Мравіна, Марія Славіна

і Федір Шаляпін. Останній підніс роль співака і його значення в оперному спектаклі на недосягну висоту (Соллертинський, 2006, с. 9).

Винятковим явищем був Федір Стравінський. В епоху, коли він працював у театрі, співак був яскравим прикладом того, яким повинен бути на сцені справжній оперний артист. Його життя було тісно пов'язане з Києвом. Закінчивши консерваторію в 1873 році, Ф. Стравінський дебютував в Києві на сцені оперного театру, де співав до 1876 року. Після цього він повернувся до Санкт-Петербургу, став солістом Маріїнського театру, в якому пропрацював до кінця свого життя. Свого часу Ф. Стравінському дуже пощастило з викладачами: він навчався у класах вокалу в Е. Віардо, П. Репетто, Ніссен-Саломан і К. Еверарді.

До створення оперної партії співак йшов незвичайним на ті часи шляхом: більшу частину часу він проводив за письмовим столом. Вивчивши зміст опери, артист звертався до своєї розкішної бібліотеки (співак був одним із найвідоміших бібліофілів Петербурга), потім брав олівці, фарби – і на папері з'являлися риси зовнішнього вигляду майбутнього персонажа, ним придумані. Потім він брався за вивчення музичного матеріалу. За методом роботи над партіями, за величезним значенням, яке він надавав акторській грі і точно озвученому вокальному слову, видатний артист був прямим попередником Шаляпіна. Існує думка, що голос Федора Стравінського, хоча й мав великий діапазон (понад дві октави), «не володів природною красою тембру; м'якою співучістю, вирівняністю регістрів. Різноманітність вокально-декламаційних фарб співак придбав завдяки вдумливій і наполегливій праці» (Румянцев, 1969, с. 118).

Федір Шаляпін походив із простого народу. Але величезна любов до театру, феноменальна працьовитість, творча сприйнятливості і рідкісне вміння вчитися в інших співаків привели до того, що за якихось три-чотири роки Ф. Шаляпін став найкращим співаком Європи. Особлива роль у формуванні оперного співака Ф. Шаляпіна належить, звичайно, С. Мамонтову – одному з перших реформаторів оперного театру, творцеві Московської приватної опери, співаку, музиканту. Його оперний театр став першим театром, який об'єднав творчі сили російських композиторів, видатних художників, співаків, диригентів тощо.

Один із перших дослідників творчості Ф. Шаляпіна Л. Добронравов у 1918 році писав у статті про артиста: «Шаляпін – оперний співак, тобто співак і актор, отже, творчість його визначається поєднанням двох художніх категорій: музики (співу) і драми, злиттям їх у нерозривну

цілісність у момент творчого процесу. Ці ж категорії окреслюють шляхи, якими повинен йти дослідник, який вивчає творчість Ф. Шаляпіна» (Румянцев, 1969, с. 301). Перша з цих категорій – спів Ф. Шаляпіна – упродовж багатьох десятиліть вивчався і вивчається дослідниками. Що стосується впливу драми на його мистецтво, то ця тема ще залишається мало вивченою.

На сучасному етапі особливо зростає актуальність вивчення цієї проблеми, і це зумовлено декількома причинами. З одного боку, впродовж цілого століття відбулися значні зміни в музичному театрі: сучасна опера – це синтез режисерських і сценографічних концепцій, високих досягнень сучасних вокалістів. З іншого боку, ідеал акторської гри, досягнутий Федором Івановичем Шаляпіним і продовжений кращими з його послідовників, сьогодні залишається поза увагою більшості оперних артистів (ім'я Ф. Шаляпіна абсолютно не згадувалося навіть у навчальній програмі консерваторій 1977 року, де радили проводити навчання за «системою К. Станіславського»). «Шаляпінська школа» акторської майстерності, що не сформульована ним досить чітко на папері, на відміну від «системи К. Станіславського», і зараз не є визначальною в навчанні студентів музичних закладів. Це досить несправедливо.

Федір Шаляпін гармонійно поєднав в одній особі вокаліста, художника, актора і створив свій виконавський стиль, який західні критики згодом визначили як «російський виконавський стиль». Він перетворив оперу в синтез мистецтв – драматичного та вокального, таким чином здійснивши реформаторський переворот в оперному театрі. Для нього будь-який образ на сцені – закінчене творіння, де музика й слово, грим і костюм, міміка й жест – все підпорядковано створенню характеру героя. Талант Ф. Шаляпіна перетворював кожен партію у сценічний шедевр, який ставав еталоном для майбутніх поколінь виконавців.

Згадуючи про взаємовплив російської музики і російської сцени, О. Грошева насамперед звертає увагу на плідний вплив Ф. Шаляпіна на напрями й жанри російського мистецтва свого часу. «Перегорніть мемуари найбільших радянських акторів і режисерів, і майже кожен із них розповість про вплив, який справив на них Шаляпін» (Грошева, 1999, с. 144), – пише автор. Е. Грошева наводить слова відомого радянського режисера О. Попова про його студійні роки: «Відчуті та зрозуміті справжнє багатство форм органічною життя в образі нам допоміг Федір Іванович Шаляпін» (Воїнова-Лосська, 1959, с. 9). І таких зізнань діячів драматичного театру можна знайти безліч.

Ще одне положення, на якому необхідно зупинитися: «Ф. Шаляпін, формуючи філософсько-естетичний світогляд, перебував під враженням від особистостей епохи Відродження, зокрема Леонардо да Вінчі, який розвивав ідеї Альберті, Донателло, Брунеллескі, від режисерського бачення Ж.С. Скалігера, Дж. Понтано, Джіроламо Дірути» (Румянцев, 1969, с. 81). Автор дослідження звертає увагу на книгу «Нариси італійського Відродження» М. Кореліна з бібліотеки артиста з позначками Ф. Шаляпіна. У цій книзі артист найчастіше звертався до сторінок, на яких були, ймовірно, цінні для нього висловлювання Л.-Б. Альберті. Проаналізувавши положення деяких трактатів Альберті, І. Сілантьєва робить висновок про те, що Шаляпін у хорошому сенсі традиційний: він успадкував «правду й поезію» не лише російського, а й світового мистецтва, котре пройшло випробування часом, – драми, живопису, акторської та вокальної шкіл. Під час оволодіння прийомами драматичного мистецтва Ф. Шаляпін прямо посилався на «високі уроки попередників – щирих, яскравих і глибоких старих письменників і акторів» (Воїнова-Лосська, 1959, с. 71).

На сцені Маріїнського театру, де для Ф. Шаляпіна почався шлях до всесвітньої слави, яким він керував у перші післяреволюційні роки (1918–1920), співак виступав у партіях Бориса Годунова і Варлаама, Сусаніна, Демона, Сальєрі, Алеко, Дон Кіхота, Руслана та Фарлафа («Руслан і Людмила»), Мельника («Русалка»), Єремка («Ворожа сила»), Досифея («Хованщина»), Івана Грозного («Псковитянка»), Олоферна («Юдіф»), Галицького («Князь Ігор»), Вязьмінського («Опричник»), князя Володимира і Мандрівника («Рогнеда»), Верейського («Дубровський»), Панаса («Ніч перед Різдом»), Варязького гостя («Садко»), Гремина («Євгеній Онєгін»), Мефістофеля (в операх Гуно і Бойто), Нілаканта («Лакме»), Тоніо («Паяци»), Цуніга («Кармен»), Судді («Вертер»), Дона Базиліо («Севільський цирульник») [Соллертинський, 2006, с. 10].

Достойним продовжувачем поєднання бездоганного вокалу й акторської майстерності «шаляпінського типу» став Олексій Степанович Пирогов, соліст Великого театру СРСР. Яскраві спогади про його акторську майстерність залишилися на сторінках праці В.І. Опенька «Записки співака та вокального педагога, починаючи з 1946 року й по сьогоднішній день (1974–1984)». Це був його виступ у Київському оперному театрі.

«29 квітня 1954. У рік 300-річчя возз'єднання України з Росією до Києва приїхав Великий театр Союзу РСР. Було багато концертів та зустрічей

провідних артистів зі студентами нашої консерваторії. Незабутнє враження справила постановка «Князя Ігоря» Бородіна.

І хоча минуло 20 років від того дня, до сьогодні не можу без хвилювання згадувати цей вечір – найяскравіше художнє враження в моєму житті від співу та гри Олексія Степановича Пирогова. Я багато й багато разів дякував долі за цей, можна сказати, надзвичайно щасливий випадок, який допоміг мені саме цього дня потрапити на спектакль. Піди я в інший день – і в ролі Галицького міг би виступати зовсім інший співак, а не Олексій Пирогов.

Так ось, усі виконавці головних ролей «Князя Ігоря» теж поруч із Олексієм Степановичем виглядали на рівні самодіяльності – наскільки він був вище всіх за глибиною й майстерністю виконання. Хоча склад виконавців був просто чудовий: Ігор – Андрій Іванов, Ярославна – Євгенія Смоленська, Кончак – Михайлов. Додамо до враження прекрасний хор і найкращий у світі балет Великого театру, тоді ви зрозумієте, що то був за спектакль!» (Опенько, 2016, с. 29).

Далі автор продовжує: «Починається пролог опери. Із собору виходять Ігор, його син, Володимир, і Ярославна. Навколо воїни та мешканці Путивля. Все чудово. І раптом із храму рішучим і навіть якимсь залихвацьким кроком виходить високий, атлетичної статури, в княжому одязі чоловік із нахабною зарозумілою пикою і якимось відразу відсуває всіх на другий план сцени, й увага цілого залу глядачів моментально звернена до нього. Це Олексій Степанович у ролі Галицького.

Перша його фраза – «Пробач, послуга за послугу!» Так прозвучала, що весь зал стрепенувся. Оце це голос! Оце дикція! Кожне слово піднесено, як на тарілочці. Не хотілося б відволікатися від виконання ролі, але я усе ж, як зможу, опишу зовнішні дані Пирогова. Високий зріст – десь 185 см, прекрасна зовнішність. Дуже пропорційна фігура з гордо посадженою головою, відкрите обличчя зі щирою посмішкою й трохи по-монгольськи розкосими очима, надзвичайно виразними в душевному пориві. Голос – високий бас, але з такими глибокими низами, що Олексій Степанович міг співати будь-яку басову партію. Верхні ноти теж звучали так, що йому міг позаздрити будь-який баритон.

Але це був не просто прекрасний оперний співак, для якого всі його дані були підпорядковані одному – розкриттю виконавського образу. Він зумів взяти у свої руки весь зал Київської опери, змусивши його співпереживати події разом із ним, підкоряючись волі актора, начебто під гіпнозом.

Нічого подібного я раніше не відчував. Це було не просто захоплення співаком та актором, весь зал жив разом із Галицьким-Пироговим, не розбираючись відверто, де він правий, а де винен – настільки це захоплювало. Ось розгульна п'яна компанія у дворі князя Галицького, де він цар і бог. Нахабно, безсовісно, – але до чого здорово все це виходило у Галицького-Пирогова» (Опенько, 2016, с. 30).

А особливо неповторно виходила сцена з Ярославною. Скільки презирства, чванства, жадливого нахабства в кожній фразі, в кожному слові й учинку: «Що, завадив тобі пораду тримати зі смердами підлими?» У цих словах вся суть Галицького. Йому лише пожити б усмак, адже на те й влада. Та й усіх він міряє на свій аршин і навіть сестру готовий підозрювати у тих же гріхах, які має сам. Спочатку звучить дуже уїдливо: «Ти молода, ти гарна. А чоловік давно поїхав. Невже нікого ти таємно не пестиш, не вжге ти Ігорю вірна?» І раптом вибух на верхній ноті: «Не вірю! Не може бути!» (Опенько, 2016, с. 31).

Хіба можуть бути люди чесними, а не такими, як він? Не може бути, й крапка! І це все з такою переконливістю, що після цього не вірилося, що Олексій Степанович у житті був чудової душі людиною. А ось талант дозволив йому буквально влізти в шкуру чудовиська в образі цього князика, готового пропити й Русь, і батька з магір'ю! Досі звучить у вухах арія «Як мені дождатись честі, на Путивлі князем сісти», де Галицький стверджує своє життєве кредо. Він співав її по все наростаючій лінії, й урешті на словах «пий, пий, гуляй!» бенкет лавиною котився в зал із буйною стихійною заповзятістю, і в залі, того не усвідомлюючи, почали йому підспівувати.

Далі В.І. Опенько продовжує: «Я раніше якось читав в рецензії на прем'єру про постанову «Русалки» Даргомижського, що у виконанні ролі Мельника Пирогов досяг своєї вершини, що його тут можна порівняти з великим Шаляпіним. Але

мені здається, що його взагалі ні з ким не можна порівнювати. Він ні на кого не схожий! Він просто Пирогов, і цим сказано все!» (Опенько, 2016, с. 31).

Такими були висновки В.І. Опенька: «До першої години ночі я ходив по Києву після вистави, хоча вона закінчилася в 9 вечора. Ходив один, ні з ким не хотілося ні говорити, ні аналізувати. Після цієї вистави, якщо сказати чесно, поклавши руку на серце, я відчув себе такою малою маріонеткою, що зовсім перехотілося стати артистом. Ось тут я вже в мої тридцять років уперше зрозумів, що таке талант, і що справжній талант – це рідкісне явище в мистецтві. Адже поряд із Олександром Степановичем Пироговим теж співали співаки обдаровані, але всі вони на його фоні виглядали, на жаль, пігмеями» (Опенько, 2016, с. 37–38).

Висновки. Таким чином, поєднання вокального таланту та артистичної майстерності у творчості Федора Стравинського, Федора Шаляпіна та Олексія Пирогова є достойним уваги вокалістів виконавців, особливо чоловіків. Вони дали блискучий приклад того, як треба працювати над створенням сценічного образу – і з погляду вокального професіоналізму, і з погляду акторської майстерності. Особливим прикладом для нас є те, що, працюючи над образами, Федір Шаляпін звертався до майстрів сцени Італійського Відродження – Ж.С. Скалігера, Дж. Понтано, Джіроламо Дірути, бо саме в ті часи й почалося формування оперного театру та уявлень про акторську майстерність співака. Із проаналізованого вище ми бачимо: незважаючи на те, що всі три співаки виконували одні й ті самі оперні партії (ролі), кожен із них знаходив свій неповторний колорит, своє втілення персонажу.

Ця проблема складна й не вичерпується тими дослідженнями, що є нині. Одним із її пріоритетних напрямів вважаємо аналіз кількісно-якісних змін, які відбулися в акторській майстерності оперного співака на початку ХХІ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Воинова-Лосская М.К. Владимир Аполлонович Лосский: Мемуары. Статьи и речи. Воспоминания о Лосском. М. Госмузиздат. 1959. 368 с.
2. Грошева Е.А. Из зала Большого театра. Статьи. Резензии. Очерки. М.: Советский композитор. 1999. 510 с.
3. Опенько В.В., Цебрій І.В. Вокально-педагогічна школа Василя Івановича Опенька (1924–1991): методичний посібник для студентів закладів мистецького спрямування. Полтава. Формат+. 2016. 52 с.
4. Румянцев П.И. Станиславский и опера. М. Искусство. 1969. 494 с.
5. Собинов Леонид Витальевич: письма, статьи, речи, высказывания, воспоминания. В 2-х т. М. Искусство. 1980. Т. 1. 552 с.; Т. 2. 792 с.
6. Соллертинский И.И. Исторические типы оперной музыки. Избранные статьи о музыке. Л. Искусство. 2006. С. 7–19.
7. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Т. 3. М. Искусство. 2000. 122 с.

REFERENCES

1. Voinova-Losskaya M.K. Vladimir Apollonovich Losskiy: Memuaryi. Stati i rechi. Vospominaniya o Losskom. M. [Vladimir Apollonovich Losskiy: Memuars. Articles and speeches. Memories about Losskiy M.]. Gosmuzizdat. 1959. 368 p. [in Russian].
2. Grosheva E.A. Iz zala Bolshogo teatra. Stati. Rezenzii. Ocherki. M. [From the Bolshoy theater hall. Articles. Reviews. Essays. M.]. Sovetskiy kompozitor. 1999. 510 p. [in Russian].
3. Openko V.V., Tsebrii I. V. Vokalno-pedahohichna shkola Vasylia Ivanovycha Openka (1924–1991): metodychnyi posibnyk dlia studentiv zakladiv mystetskooho spriamuvannia. [Vocal pedagogical school of Vasyl Ivanovych Openko (1924–1991): methodical manual for students of art direction institutions.]. Poltava. Format+. 2016. 52 p. [in Ukrainian].
4. Rumyantsev P.I. Stanislavskiy i opera. M. [Stanislavskiy and opera. M. Art.] Iskusstvo. 1969. 494 p. [in Russian].
5. Sobinov Leonid Vitalevich: pisma, stati, rechi, vyiskazyivaniya, vospominaniya. V 2-h t. M. [Sobinov Leonid Vitalevich: letters, articles, speeches, statements, memories, In 2 t. M. Art.] Iskusstvo. 1980. T.1. 552 p.; T.2. 792 p. [in Russian].
6. Sollertinskiy I.I. Istoricheskie tipy opernoy muziki. Izbrannyye stati o muzyike. L. [Historical types of opera music. Chosen music articles. L.]. Iskusstvo. 2006. pp. 7–19. [in Russian].
7. Stanislavskiy K.S. Rabota aktera nad soboy. T. 3. M. [Work of actor on himself. T. 3. M.]. Iskusstvo. 2000. 122 p. [in Russian].