

Артист должен чувствовать, что театр в нем нуждается

Наш собеседник — солист оперы **Николай Васильев**

Н. Васильев. Два года назад редакция «Советского артиста» собирала за «круглым столом» молодых солистов оперы. Мы говорили тогда о творческих, да и не только творческих, проблемах, которые волнуют молодежь — стажеров, молодых солистов. Мне кажется, что с тех пор многое изменилось, и в лучшую сторону. Те, кто пришел в театр два-три года назад, воспринимают существующую сейчас обстановку как норму, а я, опираясь на собственный опыт, вижу, насколько благоприятнее стали условия для молодых. Поэтому что за все годы моего пребывания в Большом театре — а я все-таки здесь уже девятый год — фактически я сделал меньше, чем за последние три года. И я благодарен театру за то, что он на деле повернулся к молодежи, к новому поколению, открывает нам возможности для активной творческой жизни. За последнее время я спел и Собинина, и Голицына, и Лыкова в «Царской невесте», спел «Обручение в монастыре», «Младу», наконец, «Орлеанскую деву».

Редакция. Эти вводы и участие в новых спектаклях были результатом назначения со стороны руководства оперы?

Н. В. Некоторые из вводов шли по моей инициативе, что-то — по предложению руководства. А если вспомнить первые годы моего пребывания в театре, то все работы были результатом моей инициативы, кроме маленьких партий. Но я от них не отказывался. Другое дело, что я не чувствовал, что театр во мне как-то заинтересован: просто в силу производственной необходимости взяли на Ленского.

Ред. Как вы думаете, почему произошел перелом? Изменились ли Вы, количество работы перешло в качество, Вас увидели и услышали, поняли, что Вы артист, который может добросовестно выполнять порученную работу, или, может быть, произошла смена поколений, театр почувствовал необходимость в притоке новых исполнительских сил?

Н. В. Мне кажется, то и другое. Все-таки эти годы я не стоял на месте, что-то искал, пытался подняться на какую-то другую ступень творчества, и произошло счастливое совпаде-

ние: производственная необходимость и моя профессиональная готовность.

Ред. Может быть, права Нина Раутио, когда в интервью нашей газете говорила, что артист должен быть готов исполнить любую партию, когда это понадобится театру?

Н. В. И да, и нет. Нина Раутио пришла в театр в то время, когда что-то можно сделать и кажется, что все зависит только от тебя. Она не пережила период, когда от тебя мало что зависит, независимо от того, что у тебя «в творческом кармане». Я помню, как в течение года был готов выступить в «Моцарте и Сальери», а меня не «выпускали». Это — ужасно. Партия начинает забалтываться, и рождается ощущение, что что-то вроде знаешь, а что-то нет, артист «перегорает». И в этом есть опасность. Возможно год, два, три «быть готовым», но не десять же лет. Это диалектика: с одной стороны, надо быть готовым, с другой стороны — ощущать реальность, а она порой такова, что надо драться, грубо говоря, за каждый спектакль, за каждую роль. Сейчас ситуация изменилась.

Ред. Есть что-то в репертуаре театра, что Вам бы хотелось спеть?

Н. В. У меня выработалось отношение, которое с годами усугубляется. Я, честно говоря, ищущую партию-роль, в которой мог бы вывить свои способности на 150—120, хотя бы 110 процентов, тогда имеет смысл браться за эту работу. Я пришел к выводу, очень, наверное, банальному: какой бы талантливый ни был артист, сколько бы он ни спел партий, остается в памяти зрителей три-четыре партии, максимум пять. Поэтому каждую партию нужно делать с таким прицелом, чтобы она попала в эту папку, а не просто готовить ради количества.

Ред. То есть Вы считаете, что у каждого певца должен быть свой основной репертуар на всю творческую жизнь?

Н. В. Да, безусловно.

Ред. За десять лет работы в Большом театре что накопили Вы для такого репертуара?

Н. В. В первую очередь, конечно, Ленский, Моцарт — люблю эту партию, Голицын, который в отличие от Хованского

нравится, интересен, эту роль я готов исполнять постоянно, наверное, Водемон — были спектакли «Иоланты», когда я получал настоящее удовольствие. Были роли, работы, которые многим научили. Например, Ахилл в «Ифигении в Авлиде». Это была одна из первых работ, еще периода стажировки. Эта партия дала чувство ансамбля, музыкального стиля. Рядом была И. К. Архипова. Для молодого, начинающего певца это было интересно и действительно поучительно, это была прекрасная школа. Молодому артисту, я считаю, надо обязательно петь с мастерами. Я прекрасно помню, что первые спектакли «Онегина» пел с Ю. А. Мазурком и каждый раз невольно пытался подтягиваться до него, тянуться к уровню его мастерства. Это, как камертон, под который хочешь не хочешь надо подстраиваться. На Ларинском балу Ю. Мазурок — Онегин поет, он ссорится, но поет. Другой исполнитель может говорить и кричать, а он поет! И он заставляет петь и другого певца, то есть выражать свое состояние вокальными средствами, пением. И одно дело, когда присутствуешь на спектакле, репетиции с участием больших мастеров, и совсем другое, когда ты — их партнер.

Ред. Кто, что оказывает решающее влияние на Ваше творческое развитие, определяет Ваше человеческое и творческое формирование?

Н. В. Честно говоря, на меня влияют все и все. Я не могу припомнить ни дирижера, ни режиссера, ни концертмейстера, ни партнера, у которого я чему-нибудь не научился бы. Я в принципе слушаю всех, потому что уверен, в каждой творческой личности есть то, чему можно учиться.

Ред. Вы — уже опытный артист. Но помогает ли Вам кто-то следить за профессиональной формой, оценить, как прошел очередной спектакль?

Н. В. Во-первых, все свои спектакли я записываю на магнитофон и внимательно прослушиваю запись. Во-вторых, после каждого выступления обязательно спрашиваю дирижера, как он оценивает выступление. Если дирижирует А. Н. Лазарев, он сразу же после окончания спек-

такля, на сцене говорит, что хорошо, что плохо, на что обратить внимание. К. М. Ф. Эрмлеру, А. М. Степанову, А. Н. Чистякову всегда захожу в дирижерскую комнату, спрашиваю их мнение. С Ф. Ш. Мансуровым наши оценки не всегда совпадают, но идет творческий разговор о прошедшем спектакле... Со всеми своими сомнениями, когда готовлю новую партию, просто в процессе работы, — прихожу к И. К. Архиповой. Я не могу пожаловаться на отсутствие профессионального контроля, на невозможность узнать мнение дирижера о прошедшем спектакле. Все зависит от желания артиста, от его потребности в совете, поддержке, критике...

Ред. Сколько в среднем спектаклей в месяц Вы поете?

Н. В. Где-то четыре-пять.

Ред. Считаете, что это нормально?

Н. В. Да. Потому что дальше уже кончается творчество. Если петь по восемь спектаклей в месяц, уже не до творчества. Мне нравится, что наконец-то у нас в театре реализуются новые принципы планирования — одни и те же спектакли показываются несколько раз подряд; и для качества спектакля хорошо, и для артистов, которые имеют возможность несколько раз подряд спеть спектакль. Потому что петь попеременно разные спектакли вредно для голосового аппарата, который настраивается, например, на Чайковского, перестраивается на Пуччини, Верди, Прокофьева... Я приветствую и сужение, ограничение количества названий в нашем репертуаре. Это — нормальный процесс. Нельзя держать в репертуаре уже развалившиеся спектакли только во имя того, чтобы не пропало с афиши какое-то произведение. Нельзя сказать, что все старые спектакли плохие, но мне ближе репертуарная линия театра «Ла Скала», который постоянно обращается к новым названиям — там один сезон не похож на другой, а если спектакль повторяется, то уж только при наличии прекрасного ансамбля исполнителей. У нас же спектакли сохраняются в репертуаре по 20—30 и даже 40 лет. Спектакль уже умер, нет того состава, на который он ставился. (Окончание на 4-й стр.)