

# МОЛОДОЙ АРТИСТ ПРИНЯТ В ТЕАТР...

**М**НОГО важных и волнующих коллектив оперы вопросов поднял в своей статье «Продолжение традиции из поколения в поколение» Н. Дугин («Советский артист» № 7 от 21 февраля с. г.). Мне хотелось бы более подробно остановиться только на двух из этих вопросов. Это, как пишет Н. Дугин, «...состояния творческого процесса, а вернее, творческой дисциплины и умелого формирования и пополнения творческих коллективов талантливой молодежью» и в связи с этим — на вопросе воспитания и творческого роста молодежи оперной труппы.

...Молодой человек, обладатель хорошего голоса, стал студентом вокального факультета одной из консерваторий. И едва став студентом, а иногда и до этого, он, естественно, мечтает о сцене Большого театра. Он учится, трудится, все свои способности направляет на то, чтобы стать солистом прославленной труппы. Наконец, с трепетом переступает порог театра, становится полноправным членом семьи солистов оперы.

Молодого солиста мы почти каждый вечер видим в театре: если он сам не занят в спектакле, то непременно слушает его. Проходит год, а порой и полгода, и мы часто слышим, что тот же молодой артист, а то и стажер опоздал на репетицию или урок, вполголоса поет спевки, «бегает» по концертным, неважительно разговаривает с режиссером, концертмейстером, работником канцелярии, примером, костюмером... Что произошло?

И порой мне кажется, что сегодня слишком просто стать солистом оперы Большого театра. Помимо открытых конкурсов, у нас появилась система прослушиваний, исключающих конкурс. После такого прослушивания артист может быть зачислен стажером оперной труппы. Проходит срок, порой очень незначительный (к примеру, Ю. Григорьев был на правах стажера всего один месяц, недостаточный, с моей точки зрения, был стажерский срок у И. Дмитриука), и стажер становится солистом оперы. И совсем уж непонятно при занятиях требованиями, предъявляемых к стажерам, появление в оперной труппе так называемых практикантов. Нет такого института в Большом театре! А между тем эти практиканты, как, например, Л. Соколенко, участвуют в наших спектаклях. И разговоры о том, что работают они бесплатно — пустые. Ведь на них тратится самое дорогое: время репетиций, время уроков, то время, которое принадлежит людям, пришедшим в театр по конкурсу.

Должно быть не прослушивание отдельных певцов с оркестром, а только открытый конкурс, то есть соревнование. И пусть побеждают лучшие!

Другой вопрос: кто из певцов входит в состав конкурсно-тарификационной комиссии, решающей вопрос о принятии в стажерскую группу оперы и переводе из стажеров в солисты? Заведующий оперной труппой А. Орфенов и председатель месткома М. Киселев. А если завтра председателем месткома станет, к примеру, солист балета? Правильно ли это?

Ведь при проведении конкурса в наш оркестр приказом дирекции создается специальная конкурсная комиссия, в которую входят все дирижеры, концертмейстеры оркестра и ведущие солисты групп. И таким образом вопрос о принятии в коллектив музыкантов - инструменталистов решают музыканты.

У нас есть художественный совет, есть оперная секция художественного совета, но в вопросах принятия в оперную труппу она сейчас решающей роли не играет. Мне это представляется совершенно неправильным.

**П**ЕРВОЕ и неперемное условие для поступления в оперную труппу — перспектива творческого роста, наличие перво-классного вокального материала. Если в театр приходит молодой

человек со средними данными, у которого впереди 25 лет работы, то чудес ждать не приходится. Еще хуже, если поступает «великовозрастная» молодежь, которой предстоит петь молодой репертуар в течение 25 лет (особенно это касается женщин).

И надо понять, что, спев одну-две арии и поступив в стажерскую группу, молодой артист лишь делает заявку, а театр ждет от него в будущем гораздо большего. Но часто бывает так, что уже при прослушивании певец «выбросил» свой «козырный туз», а в процессе работы выявляется его слабая музыкальность, актерская неодаренность и много других недостатков.

У нас есть несколько молодых певцов, которые плохо звучат со сцены Большого театра просто в силу своих природных вокальных данных. Лучше расстаться с ними теперь, когда они могут с успехом работать в различных концертных организациях или на радио, чем через несколько лет, когда из-за форсирования звука они могут лишиться голоса и потерять профессию.

За последние годы, кроме Д. Белоановой, я не помню случая отчисления из стажерской группы. А все ли молодые артисты так одарены и необходимы театру, что их следовало оставить в труппе? Или, может быть, все дело в том, что нетрудно стать необходимым, войдя в репертуар и часто выступая в спектаклях в партиях второго и третьего плана?.. Ведь сейчас, к сожалению, в оперной труппе по своим данным преобладают солисты второго положения. А при пенсионном стаже в 25 лет на партиях второго плана можно использовать солистов, которые 15 и более лет достойно пропели первый репертуар и на партиях второго положения могут украсить наши спектакли и спокойно доработать до своего пенсионного срока.

Случается так, что через 3—5 лет после поступления в театр певца со средними данными руководство начинает думать о том, что делать с таким артистом — то ли на конкурс выставить, то ли зарплату снизить... Ведь едва он стал солистом, театр и московскую прописку ему выхлопотал, и квартиру дал... Государственный ли, хозяйский ли это подход к делу?

Стажерский срок для того и существует, чтобы можно было высчитать творческий потенциал начинающего артиста. Спланированная работа стажеров должна серьезно контролироваться. Заканчивается стажерский срок, и во всех подготовленных партиях артиста должны слушать члены художественного совета, решающие вопрос о его переводе в труппу.

А кто руководит стажерами? Не для того, чтобы сказать, что раньше было хорошо, а сейчас — плохо, хочу напомнить, что 17 лет назад, когда стажерской группой руководили Е. Акулов и Н. Дугин, со стажерами велась планомерная и серьезная работа. Ведь А. Орфенов так загружен текущими делами, что при всем своем желании не может уделять стажерам и молодежи необходимое внимание.

Совершенно неправильной представляется мне существующая практика, когда едва принятого в театр стажера направляют на гастроли: артист нерационально использует стажерский срок, да и не заслужил еще права представлять пде бы то ни было искусство Большого театра.

**М**ОЛОДЕЖЬ должна больше работать самостоятельно, активнее включаться в репертуар театра; молодые пришли сюда, чтобы петь, а без расширения репертуара нет творческого роста, особенно начинающим.

Часто бывая за границей и зная систему работы многих оперных трупп, могу смело сказать, что наша молодежь не имеет никакого представления о тех невероятных трудностях, которые приходится преодолевать там молодым, начинающим артистам.

Г. ВИШНЕВСКАЯ,  
народная артистка  
СССР

Оперных театров мало, и труппы их уже укомплектованы знаменитостями, «звездами». Оперные антрепренеры не будут рисковать и скорее пригласят знаменитого артиста, чем молодого, подающего надежды.

У нас широко открыты двери молодым артистам: приходите, работайте, дерзайте! Но не воспитывайте в себе иждивенческих взглядов, не думайте, что вам все должны и все обязаны. Прежде всего обязаны вы.

Хочу обратиться к моим молодым коллегам из soprановой группы. Маквала Касрашвили, обладательница чудесного голоса, четвертый сезон работает в театре, а успела очень мало. Ее репертуар весьма ограничен. Надо обязательно готовить новые партии, Маквала!

Мало поет, творчески пассивна Неля Лебедева. В марте ей предстоит первое выступление в партии Наташи Ростовской, а руководство сочло возможным командировать ее в военно-шефскую поездку в Венгрию. И это вместо того, чтобы создать артистке условия для подготовки такой сложнейшей партии.

**К**ОГДА я пришла в Большой театр 17 лет назад, перед открытием каждого сезона проводились оркестровые репетиции всех оперных спектаклей. Сейчас эта традиция канула в вечность. Возможно, дирижерам нечего сказать артистам оркестра и солистам и они считают эту работу ненужной. Но неужели музыкант высокого класса, каким и должен быть дирижер Большого театра, не может ничему научить певца? Или это результат равнодушия?

Почему спевки часто проходят без единого замечания дирижера? Конечно, не потому, что все обстоит благополучно, так как мы бываем свидетелями спектаклей, не достойных сцены Большого театра ни по составу исполнителей, ни по слаженности ансамбля. А в контрольной книге после такого спектакля можно прочитать равнодушное: «Спектакль прошел хорошо», и под этим с чистой совестью подписывается дирижер спектакля. А молодые певцы привыкли доверять авторитету дирижера, и если у дирижера нет претензий, то значит, все обстоит благополучно, думают они.

Если дирижер не умеет работать с певцами — это его огромный профессиональный минус, так как работает он в опере и должен научиться понимать голос и его возможности. Мы говорим, что дирижеры не хотят работать, а может быть, у иных дирижеров просто нет ничего за душой? И если мы говорим, что у нас есть плохие певцы, то почему мы боимся даже предположить, что у нас могут быть и плохие дирижеры?..

Во все времена в Большом театре дирижеры работали с певцами. Сейчас с молодежью в опере не ведется регулярная профессиональная работа. Багальным стал разговор о том, что в балете за работой каждого солиста следят педагог и репетитор. Если у нас дирижеры, за редчайшим исключением, с певцами не работают, давайте искать другие пути работы с молодежью. Попробуем пригласить в театр наших уважаемых мастеров, ушедших на пенсию, но не прерывающих связи с коллективом. Я не верю, что они откажутся помочь молодежи, помочь театру, которому отдала свою любовь и свою жизнь. Мы счастливы видеть таких мастеров, как М. Максаква, Н. Хананов, С. Лемешев, М. Рейзен, В. Златогорова, Г. Большаков, Е. Иванов, Е. Шумская, и всех тех, кто приходит на наши спектакли. Их мнение, их совет приносит огромную пользу.

**Р**ОЛЬ заведующего оперной труппой сводится сейчас во многом к чисто организационной работе. А. Орфенов не берет на себя решение многих проблем жизни нашего коллектива. Может быть, это и не входит в его обязанности. А нам необходимо, чтобы мы их решали и не обращались с каждой мелочью к директору театра.

Кто-то обязан следить за вокальной формой певцов, вовремя предостерегать от надвигающихся профессиональных неприятностей, разбирать с солистом ту или иную работу, тут же после спектакля говорить о недостатках. Я абсолютно согласна с Н. Дугиным, что в опере должен появиться большой требовательный мастер-вокалист, болеющий за судьбу оперы. Будет он называться педагогом или консультантом — не имеет значения. Но без этого я не вижу возможностей роста солистов театра и особенно молодежи.

Что касается солистов старшего поколения, работающих сегодня в театре, я не знаю случая, чтобы кто-то из нас отказал молодежи в совете и помощи. И разве не помогло В. Атлантову профессиональное внимание и товарищеская поддержка со стороны З. Анджапаридзе?!

Регулярными должны стать для молодежи занятия танцем и сценическим движением. Солист оперы должен уметь носить любую костюм. А мы часто видим артиста во фраке с горбатой спиной и волочащим ноги и артистку, не умеющую носить длинные платья и не знающую, как обращаться с веером. Этому надо учиться!

**О**ЧЕНЬ серьезен вопрос внешности артиста. Сегодня зрители хотят видеть в оперном спектакле артиста, соответствующего исполняемой им роли не только по голосовым данным, но и по внешнему облику. Полнота, как болезненное явление — это редкость, обычно она — результат распухлости, несоблюдения режима питания, уже потом переходящая в болезнь, с которой трудно бороться. Я считаю отсутствием элементарного актерского самолюбия, если артист может выйти на сцену, чувствуя насмешливые взгляды 2 тысяч зрителей, пришедших в театр.

Конечно, приятно хорошо покушать, подольше полежать в постели, но, если ты пошел на сцену, надо от многого отказаться. Театр ставит артиста на определенную высоту, делает его известным, это очень лестно, но вся жизнь артиста должна быть посвящена сцене, искусству, служению театру. Не случайно, раньше говорили, не «работают в театре», а «служат в театре».

**О**ГРОМНУЮ роль в творческом облике артиста играет его интеллектуальный уровень, общая культура, вкус. Музыканты-инструменталисты начинают свой творческий путь в 6—7 лет, и к окончанию консерватории за их плечами бывает 15—18-летний опыт овладения профессией. Певцы начинают свой профессиональный путь очень поздно; часто до поступления в консерваторию они успевают получить специальное образование, никакого отношения к музыке не имеющее. Потом 5 лет в консерватории, Большой театр — и все их образование. Мало, очень мало! Молодые просто обязаны заниматься самообразованием, расширением своих знаний в области искусства. А сколько времени «воруют» у себя артисты, проводя его в пустых разговорах в театральных коридорах и буфете! Отдайте это время симфоническим и инструментальным концертам, контактам с композиторами, просмотру интересного фильма и драматического спектакля. Все это станет тем творческим багажом, без которого нет артиста. И это не зависит ни от дирекции театра, ни от руководства оперной труппы, а дело каждого молодого артиста.

**В**ОЗВРАЩАЯСЬ к началу статьи, я хочу постараться разобраться в причинах, так резко меняющих молодых артистов через год-полгода их пребывания в театре. Откуда эта психология: «и так сойдет», «а кто поет лучше?», «а почему ему можно?». Всегда ли мы, старшие, подаем молодежи хороший пример? К сожалению, нет! И предъявляя справедливые требования к молодежи, те, кого мы называем мастерами, те, кто сам себя считает мастером, должны быть значительно более требовательными к себе.

Недавно я прочла слова И. Ньютона: «Я только потому стою высоко, что стал на плечи гигантов». Да, мы стали на плечи гигантов, но должны уже сейчас подумать о том, на чьи же плечи встанет поколение артистов, которое находится в пути и еще придет в Большой театр. Наша святая обязанность не давать образоваться ни малейшей трещинке в фундаменте, созданном огромным и беззаветным трудом многих поколений великих певцов, музыкантов и режиссеров Большого театра.

Что мы можем сделать для того, чтобы повысить ответственность молодых певцов?

Если молодежи слышит интонационно нечистое пение, если ведущую партию можно петь с разбитым голосом — это не поможет повышению требовательности.

Если редкий спектакль обходится без замены исполнителей, причем замены не равноценной, — это не помогает воспитанию молодежи. А какие у нас бывают замены! Артиста из другого театра «хватают» прямо с самолета — и на сцену! У нас должны быть лучшие артисты из других театров, но именно лучшие, такие, как М. Биешу, Г. Ковалева, В. Норейка и другие. А «пожарные» гастролы, когда «горит» спектакль, не только не к лицу Большому театру, но и ставят в невыгодное положение тех же гастролеров.

М. Биешу прекрасно спела у нас Чио-Чио-Сан, и если нам нужна исполнительница лирико-драматического репертуара, то, видимо, надо пригласить в театр именно эту, хорошо показавшую себя и репертуарную оперную певицу. Думаю, что опыт привлечения на разовые замены неоперных певцов, начавшийся более двух лет назад с выступления солистки Московской филармонии Р. Бобриневой, себя не оправдал. По своим вокальным и актерским данным она не соответствует требованиям, предъявляемым к солистам оперы Большого театра.

**О**ПЕРНАЯ труппа располагает большими творческими ресурсами, но с артистами надо работать, создавать им условия для работы и требовать от них. Но нередко приходится сталкиваться именно с равнодушием к тем резервам, которые в труппе есть. Уже несколько сезонов театр приглашает певцов со стороны на партии Любаши («Царская невеста») и Любови («Мазепа»), не используя наших певцов, которые могли бы подготовить эти партии.

**И**ЕЩЕ один серьезный вопрос, на котором бы мне хотелось остановиться. К сожалению, нередко приходится сталкиваться с фактами, когда артист, находясь в плохой профессиональной форме, участвует в спектакле. В творческой жизни каждого певца может быть период, когда голос его переутомлен, и звучит хуже, чем раньше. В это время нужна максимальная чуткость по отношению к артисту, очень осторожный подход к нему. Голосовой аппарат вокалиста отличается исключительной нежностью. У артиста балета профессиональное заблуждение

(Окончание на 4-й стр.)