

АРТИСТКА БОЛЬШОГО ТЕАТРА

КОГДА в 1952 году работники Большого театра видели в ролях Паж в «Риголетто» или Стеши в «Псковитянке» молодую обаятельную девушку, увлеченно игравшую эти крохотные роли, они спрашивали друг друга: «Кто это такая?»

И, кроме того, что ее фамилия Вишневская, зовут Галей и она только что принята в стажерскую группу театра, никто ничего о ней не знал.

И действительно, когда Галина Вишневская пришла в театр, она не могла козырнуть перечислением городов, в которых выступала, и центральными партиями, которые исполняла, или пачкой рецензий. Она не могла даже в качестве своеобразной характеристики назвать громкую фамилию своего педагога (а между тем бывает, что при поступлении в театр молодой артист называет имя своего учителя, и одно это обращает на него всеобщее внимание).

Артистка Ленинградской филармонии Галина Вишневская при поступлении в театр имела только один козырь — свои данные. Приход в Большой театр не был для нее продолжением творческого пути.

2 **СОВЕТСКИЙ АРТИСТ**

8 марта 1961 года

ти, начатого в другом театре или после окончания консерватории. Она начинала его заново.

Прошло восемь с лишним лет. От Пажа, Стеши, Ольги в «Русалке» артистка поднялась до высот актерской мечты — до партий Лизы, Аиды, Чио-Чио-Сан. Имя Г. Вишневской стало популярным.

И мы, ее товарищи, знающие Г. Вишневскую с первых дней ее пребывания в Большом театре, наблюдающие ее творчество, уже сейчас можем попытаться сделать кое-какие выводы.

Есть качество, которое не столько отличает одного артиста от всех других (это качество есть у многих), сколько помогает ему раскрыть все то интересное, что характеризует его индивидуальность. Качество это — музыкальность. Кажется, не стоило бы упоминать об этом, говоря об артисте музыкального театра, но не сказать об этом нельзя.

Иногда еще, к сожалению, мы встречаемся с фактом, когда артист, выходя на сцену, не только забывает, что он должен делать, но, наверное, забывает и как его зовут. Испуганные глаза, напряженное тело, губы, нервно отсчитывающие «удары», — картина, к сожалению, многим знакомая.

Еще очень часто зритель, пришедший в наш театр, видит, как действующее лицо спектакля, за

жизнью и судьбой которого он с волнением следит, вдруг отворачивается от своего партнера или отвлекается от своего дела и смотрит... куда-то в зал. Там, над оркестром мелькает белая палочка, и герой (или героиня), как подстегнутый, «выпаливает» свою фразу, толком в ней и не разобравшись. Такие, с позволения сказать, артисты еще, к сожалению, существуют. Это горе музыкального театра, это его вериги.

Поэтому с особой силой нужно подчеркнуть большую музыкальность Г. Вишневской.

Галине Вишневской с музыкой легко. Ей с музыкой удобно и спокойно. Когда Г. Вишневская приходит на репетицию, она не несет с собой музыку, «как бомбу» или «как ежа», боясь ее или ожидая от нее подвохов и каверз. Они, Вишневская и музыка, после знакомства становятся друзьями — однажды и навсегда. Музыкальность — главный показатель того, что Г. Вишневская, придя в Большой театр, попала по адресу.

Раз освоившись с музыкой, эта артистка уже может заняться чисто актерской работой — поисками характерных черт своей героини. И вот здесь-то она выступает настоящим художником, артистом, умеющим полностью перевоплотиться в задуманный образ.

Чистая, непосредственная, луче-



Г. Вишневская — Наташа Ростова («Война и мир»).

зарная Татьяна Ларина, казалось, нашла в Вишневской чуть ли не лучшую исполнительницу. И совпадение действующего лица и артистки невероятно трудная.

сы было настолько очевидным, что казалось, что более убедительного образа Вишневская уже не создаст, что пять другие партии она будет, но так убедительно сыграть другие роли не сможет.

Поэтому многие высказывали сомнение, читая фамилию Г. Вишневской против имени Леоноры в новой работе театра — спектакле «Фиделио». Проходят репетиции — одна, другая... И раз от разу Г. Вишневская все активнее убеждает постановщиков, что назначение ее на эту роль было точным, как меткий выстрел.

И вот премьера. Зрители, знающие Г. Вишневскую, почти недоумевают: где та актриса, которая их удивляла непосредственностью и живостью в юной Татьяне? Перед ними другой человек. И дело не в том, что Г. Вишневская хорошо играла юношу. Дело в том, что там, где Леонора не должна была притворяться и играть мужчину, а могла стать сама собой, вот там мы видели другую Г. Вишневскую — сильную, сдержанную, будто законченную в броню.

А сдерживать темперамент весь первый и половину второго актов и «выплеснуть» его только в финале предпоследней картины — в слове «Флорестан», — когда эта женщина сможет наконец стать любящей и нежной Леонорой, — задача для артистки невероятно трудная.

Для этого нужно мастерство, причем мастерство артистки, владеющей всеми средствами актерской выразительности.

В роли Леоноры обнаружилось еще одно качество Г. Вишневской. Оказалось, что она не только прекрасная исполнительница материала, данного композитором, но и тонкий исполнитель замысла постановщика.

Мы очень часто видим, как артист исполняет тот или иной кусок или даже ту или другую роль без единой мысли, пронизывающей всю работу. Он точно исполняет музыкальный материал, он иногда даже «подержит фермато», он надевает костюм и делает грим, он «выполняет» мизансцены.

А что он хотел сказать этой ролью, в чем хотел убедить зрителя, что было его идеей при исполнении этой роли, — неизвестно.

Ф. Шаляпин, играя Демона, хотел показать, что Демон — одинокое существо, даже достойное жалости. Это была его идея, и для этого он пел Демона.

Недавно я спросил одного певца, зачем он хочет взяться за партию Фауста. Он сказал: «Там есть «до!»». С кем можно сравнить такого артиста, который спекулирует своими данными, показывая себя публике, подобно манекенше, не вкладывая в это мысли? Мысли!

Так вот, уметь выйти на сцену и подчеркнуть в своей роли определенную мысль — это уже немало, и это умение Г. Вишневской с осо-

бой силой обнаружилось в «Снегурочке».

Б. Покровский решил этот спектакль не как абстрактную сказку, где действуют вообще Мороз, вообще Снегурочка, вообще Любовь, а наделил каждый персонаж своей характерностью, своими человеческими черточками.

Не все исполнители смогли справиться с этим трудным (и, по моему, единственно верным) решением. Но Г. Вишневская своей Купавой увлеченно, взволнованно, горячо раскрыла основную мысль постановщика.

Точное ощущение автора позволило ей в опере Д. Пуччини подчеркнуть фанатичность целеустремленности Чио-Чио-Сан и в опере В. Моцарта — шаловливость и лукавство юного Керубино. Не является ли это верное ощущение автора некоторой разновидностью той музыкальности, о которой мы говорили вначале?

Занятия с таким тонким музыкантом, как А. Мелик-Пашаев, скажутся на многих уже упомянутых работах, и особенно на Аиде, Наташе Ростовой в «Войне и мире» и Лизе в «Пиковой даме» — образах, безукоризненно сделанных с музыкальной и вокальной стороны.

Правда, думается, что в образе Лизы Г. Вишневская могла бы больше подчеркнуть человеческую трагедию этой девушки и меньше увлекаться чисто внешним, изящно-светским рисунком роли.

Но (и здесь сказывается артистичность Г. Вишневской) платье определенной эпохи обязывает к определенному поведению, и немного можно найти артисток, которые умели бы так носить костюм, как это делает Г. Вишневская. Важно только, Галина Павловна, чтобы это было не целью, а средством. Правда?

И еще об одном качестве и о Г. Вишневской. Работая с ней над образом Катарини в спектакле «Укрощение строптивой» и вспоминая ее работу над другими ролями, я увидел, что Г. Вишневская не роль приспособливает к себе, а себя к роли, перестраивая всю себя, свою манеру, свою натуру, свой голос. Она старается ходить, смотреть и петь не только в роли Керубино не так, как в роли Аиды, но даже при первом появлении Катарини не так, как в последней картине.

Резкая, порывистая, острая Катарина Г. Вишневской в начале спектакля поет совсем не так, как ее же Катарина в финале — Катарина влюбленная, ласковая, женственная.

И последнее. В работе над любой ролью профессионализм Г. Вишневской выражается и в том, что ей никогда не приходится повторять сказанное однажды. На каждой следующей репетиции с Г. Вишневской можно идти дальше в раскрытии образа, а не заниматься зубрежкой интонации или мизансцены.

Галина Павловна человек, безусловно, одаренный от природы, и многие качества заложены в ней



Г. Вишневская — Катарина («Укрощение строптивой»).

от рождения. Но все это в общем не такая уж редкость. Мы часто встречаем людей (и артистов), от природы богато одаренных. Но мы также бываем свидетелями и того, как многие из этих людей так и остаются одаренными и не больше, и о них начинают говорить: «Какой был материал!».

Если попытаться охарактеризовать Галину Вишневскую немногими словами, на ум приходит знаме-

нитая фраза: «Чего бы стоило искусство, если бы оно давалось без труда!».

И действительно. То, о чем я говорил выше в связи с Г. Вишневской, — это результат. И мы не знаем, чего этот результат стоит Галине Павловне.

Более того, я уверен, что за каждой фразой, интонацией, за каждым жестом этой артистки лежит работа — большая, систематическая, а может быть, и изнурительная. Но мы этого не видим. Мы видим подтянутую, собранную, всегда дисциплинированную актрису, работа с которой — удовольствие. Иначе говоря, на репетициях с ней идет речь не о ремесле артиста, а об его искусстве.

Я хочу пожелать ей и в ее новой работе — Маргарите в «Фаусте» глубоко проанализировать каждую сцену и не идти по пути чисто внешнего рисунка, пути, который поначалу привлекателен, но, на мой взгляд, не является единственно верным; углубить образ, сделать его более сдержанным по внешнему рисунку, и тогда он станет наполненным внутренне.

Я знаю самокритичность Галины Вишневской и думаю, что путь глубокого анализа роли, путь труда — единственно верный путь.

Г. АНСИМОВ,
заслуженный артист Каз. ССР.

3 **СОВЕТСКИЙ АРТИСТ**