

Обсуждаем молодежные спектакли

Талантливость и профессионализм

В статье Е. Грошевой «Воспитывать мастеров оперной сцены» на основании довольно детального разбора молодежного состава спектакля «Евгений Онегин» ставится ряд принципиальных вопросов относительно роли дирижера в повышении мастерства молодых певцов.

Многое в статье тов. Е. Грошевой, бесспорно, правильно. Действительно, в театр приходит молодежь, в лучшем случае обученная правильно «петь» — то есть формально правильно вести звук, пользоваться резонаторами, выравнивать регистры и т. д. (а зачастую даже и без этого умения). Наши консерватории, к сожалению, совершенно не учат петь эмоционально, не дают своим питомцам понимания того, чему же служат все эти краски, как с их помощью создать звучащий образ, что и является конечной задачей оперного певца.

Этим приходится заниматься театру и прежде всего нам, дирижерам. В полной ли мере наши дирижеры являются теми педагогами, которые формируют творческое лицо артиста, учат его петь эмоционально?

Тов. Е. Грошева предъявляет ряд претензий к руководителю спектакля «Евгений Онегин» — С. Сахарову. Однако мне кажется нелогичным на основании одного спектакля делать выводы, относящиеся ко всем дирижерам. К тому же, почти все замечания автора статьи касаются лишь темповых сторон трактовки оперы дирижером и, по-моему, не могут служить доказательством формального отношения к занятиям с вокалистами.

Автора статьи не удовлетворило раскрытие образов оперы П. Чайковского дирижером и режиссером. Мне кажется, что только на этом основании нельзя делать выводов о том, что мастерство в театре подменяется ремеслом.

Каждая новая партия у певца (и особенно у молодого) — плод длительной и напряженной работы с ним концертмейстера, дирижера, режиссера, проведенной на каждом этапе подготовительного периода. Возможно, что некоторые из наших дирижеров и ограничиваются лишь «элементарной грамотностью» исполнения, трафаретными оттенками», как пишет тов. Е. Грошева. Но, как правило, большинство дирижеров воспитывают у певца понимание того, почему здесь обозначен тот или иной нюанс, почему ту или иную фразу нужно спеть, применяя именно такие вокальные краски. Иначе говоря, дирижер помогает певцу создать образ, раскрыть зашифрованные в нотном тексте эмоции и «подтексты», донести до слушателя образ живого человека, заставляющий зрителя волноваться вместе с ним, жить его жизнью. Когда этот образ в процессе кропотливых и напряженных занятий найден, артист переходит к режиссеру, который уже сценическими средствами обогащает найденное и помогает графически раскрыть этот образ на сцене.

Приходится, к сожалению, признать, что количество индивидуальных занятий с молодежью порою бывает недостаточным, в этой части критика в наш адрес правильна. Действительно, ведя большой репертуар и проводя, как правило, почти к каждому спектаклю спевку, дирижеру иногда трудно найти время для регулярной работы с молодыми артистами. Из-за этого бывает, что исполнитель, пригото-

вовив с концертмейстером партию, долго ждет встречи с дирижером. Когда же последний выкроит час для урока, оказывается, что артист либо «не в форме», либо забыл многое из того, что подготовил. Необходимо ввести плановость в эту работу. Репертуарная часть должна назначать эти занятия регулярно, согласуя их с другими производственными задачами. Нам же, дирижерам, надо более гибко планировать свою повседневную работу, стремиться, чтобы подобные встречи назначались ежедневно.

Случается и так, что кропотливые и регулярные занятия с молодыми певцами не дают должного результата. Можно ли винить в этом только руководителей спектакля? Думается, что нет. В этом случае решают другие факторы — талантливость певца и уровень его профессионализма.

Понятно, что талантливый артист скорее воспримет указания дирижера и режиссера и в свою очередь разовьет и обогатит их. Можно назвать очень много молодых певцов, умеющих петь эмоционально, заражать слушателя выразительностью исполнения, заставить его поверить себе. К ним относятся Г. Вишневская, М. Звездина, Ирина и Леокadia Маслениковы, Н. Покровская, Н. Соколова, В. Фирсова, В. Борисенко, Л. Авдеева, В. Власов, И. Петров, А. Огнев и многие другие. Навьюно полагать, что режиссеры и дирижеры ничего не сделали для раскрытия их дарований, что эти успехи объясняются только их одаренностью. Бесспорно одно — этих артистов не надо учить, как эмоционально петь, им нужно помочь найти, что именно требуется выразить в той или иной партии. Певец, легко воспринимая эти требования дирижера, быстро включается в образ, раскрываемый ему руководителями спектакля, и своими, присущими его творческой индивидуальности средствами углубляет этот образ на уроках и на сцене.

Однако далеко не все перечисленные мною певцы обладают другой стороной мастерства — профессионализмом. Часто приходится наблюдать, что удачно найденные на занятии краски забываются к следующему уроку, и всю работу приходится начинать сначала.

Многие молодые артисты не умеют тренировать свою память домашними занятиями, не фиксируют указаний дирижера и режиссера в клавише. Им не хватает и творческого отношения к этим указаниям, умения самостоятельно обдумывать и развивать их, находить новые детали и штрихи.

Совершенно справедлив упрек Е. Грошевой в адрес некоторых молодых артистов, снизивших свое мастерство после первых удачных выступлений. Происходит это и потому, что некоторые певцы фактически прекращают работу над уже исполненной партией.

Спевки, устраиваемые перед спектаклем, предназначены отнюдь не для формального повторения нотного текста (для этого достаточно и концертмейстерского урока), а для дальнейшего развития и углубления найденного. Но как не любить таких спевков некоторые артисты! Например тов. А. Огнев никогда не поет на спевках в полный голос, отговариваясь то нездоровьем, то усталостью после спектакля. А между тем, состояние его верхнего регистра внушает

серьезные опасения. Ему необходимо постоянно тренировать свой голос на tessituraльную выдержку.

В случае, когда певец поет вполголоса, спевка теряет свой смысл и превращается в скучную для всех ее участников процедуру формального повторения текста.

Нельзя не сказать и о вокальном режиме многих наших молодых артистов. Мне кажется, что повседневная тренировка голоса необходима вокалисту в такой же мере, как скрипачу или пианисту занятия на инструменте. Однако в последнее время очень трудно собрать полноценную репетицию или спевку, так как отдельные певцы считают невозможным петь полным голосом за день до спектакля и на следующий день после него. Такая практика приводит к потере профессиональной формы и, как следствие этого, к слабой сопротивляемости связок простуде и инфекциям. Пение же вполголоса, как правило, не приносит никакой пользы, так как оно не эмоционально. Должен сказать, что я никогда не слышал ни одной ноты, взятой вполголоса такими артистами, как Н. Шниллер или Н. Ханаев. Думаю, что никто не станет утверждать, будто такой режим причинил вред их голосам.

К понятию «профессионализм» относится также умение певца самостоятельно работать дома, закреплять пройденное, чтобы прийти на следующее занятие не для повторения, а для дальнейшего развития образа. Неумение сохранять однажды достигнутое очень мешает таким даровитым артистам, как В. Борисенко, Л. Масленикова, Е. Шумилова, Е. Смоленская, Н. Гусельникова, Е. Белов. При своих выдающихся вокальных данных они, как говорится, «ненадежны», могут во время спектакля поразить неожиданными ошибками, импровизациями в интерпретации той или иной фразы, упорным повторением одних и тех же, неоднократно отмеченных дирижером неточностей.

К недостаткам приходится отнести и неумение извлекать для себя пользу из спевков, проводимых дирижером с другим составом. Есть певцы, которые вместо того, чтобы отмечать в клавише указания дирижера, относящиеся к своей партии, занимаются на спевке посторонними разговорами. Когда же их вызывают на сцену, они заставляют дирижера повторить все те указания, которые он давал предыдущим артистам.

Итак, какой же вывод необходимо сделать из статьи тов. Е. Грошевой?

Руководители спектаклей должны больше, тщательнее и регулярнее работать с молодежью, одновременно повышая требовательность к ней, заставляя ее с уважением относиться к труду режиссеров и дирижеров, затрачиваемому на развитие их дарований. Нужно воспитывать у молодежи умение и любовь к самостоятельным творческим исканиям. Работа артиста над собой всегда приносит громадное удовлетворение режиссеру и дирижеру, дает возможность ставить все новые и более сложные художественные задачи.

Усилив занятия с молодежью и обзаведясь решительную борьбу с «жидивенческими» настроениями, мы сумеем помочь действительно талантливым и трудолюбивым молодым артистам быстро войти в репертуар театра.

К. КОНДРАШИН.