

«Советский артист», 1962, 12 октября

ПОДУМАЕМ, ПОСПОРИМ...

Во всем ли прав режиссер Г. Ансимов?

В предыдущем номере газеты «Советский артист» было напечатано открытое письмо режиссера Г. Ансимова солистке оперы В. Клепацкой.

Помещая это письмо, редколлегия считала, что советы Г. Ансимова молодой певице носят не частный характер, а затрагивают важные вопросы современного оперного театра.

Сегодня мы печатаем отклик на эту статью народной артистки РСФСР Ирины Масленниковой.

Редколлегия «Советского артиста» призывает работников театра, и в первую очередь членов коллектива солистов оперы, высказать на страницах газеты свое мнение по вопросам, поднятым в статьях Г. Ансимова и И. Масленниковой.

Мне хочется добавить несколько слов к тому, что написал в своем открытом письме В. Клепацкой Георгий Павлович Ансимов.

Приоритет итальянской школы как школы вокального искусства (подчеркиваю, вокального, то есть развития техники владения голосом) пока еще существует. Я ни в коей мере не согласна с мнением, что нет русской вокальной школы. Такие высказывания неверны. Доказательством существования и успехов русской вокальной школы может служить хотя бы исполнительское мастерство таких наших певцов, как Г. Вишневская, И. Архипова, И. Петров, П. Лисициан, А. Ведерников, З. Долуханова. Их вокальное мастерство неоспоримо.

Беда, на мой взгляд, заключается в том, что при бурном развитии музыкальной культуры в нашей стране, массовом масштабе художественной самодельности — очень малое количество по-настоящему профессиональных певцов. Чем можно

это объяснить? Не тем ли, что работа над созданием музыкального спектакля в последние годы получила несколько однобокую форму?

Нужно сказать, что работа над музыкальной стороной оперы, работа певцов с клавирами под руководством дирижера приняла, по крайней мере у нас в театре, характер спевков, то есть в сущности свелась к проверке того, насколько верно выучен артистом музыкальный материал. Дирижер, делающий замечания певцу, должен помочь ему найти пути к устранению недостатков. Из-за нежелания ли или по другим каким-либо причинам, но дирижеры нашего театра этого не делают. Следствием отсутствия подлинной работы дирижеров с солистами является... отстранение артистов от исполняемой партии. И часто единственной причиной отстранения служит тот факт, что одно какое-то место у артиста не получается; или, более того, — явно плохой спектакль с точки зрения его вокального уровня дирижером отмечается, как хороший, и в контрольной книге бывает написано: «Спектакль прошел хорошо».

Я взялась за перо не для того, чтобы развить эту тему, я хотела только напомнить о неоспоримой пользе настоящих музыкальных занятий при подготовке спектакля, которые проводил, например, дирижер А. Пазовский и с уходом которого они исчезли из практики работы Большого театра.

И, естественно, что подготовка нового спектакля целиком перешла в руки режиссуры.

Думается, что тенденция углубления сценического образа в создаваемых новых спектаклях (в том числе и музыкальных),

огромная трата времени на достижение высокого уровня спектакля со стороны режиссерской работы, старания режиссуры сделать из всех артистов Т. Сальвини и В. Качаловых отодвигают на второй план техническую базу артиста-певца для возможностей создания им образа на должном вокальном уровне. Мы, конечно, должны только хвалить энтузиастов режиссеров-постановщиков за то, что они хотят наилучшего воплощения на сцене Большого театра образов, созданных композиторами.

Смешно и нелепо в наше время подвергать сомнению значение режиссуры в современном театре, в том числе и в оперном, но невозможно проходить мимо факта недопонимания специфики оперного жанра. Письмо Георгия Павловича Ансимова свидетельствует о некотором смещении понятий о художественном смысле оперного спектакля и его выразительных средствах.

Нельзя забывать о том, что в оперном театре голос певца, являющийся, по мнению Г. Ансимова, одним из средств для создания образа, есть **основное** средство. И если певец не владеет в достаточной степени вокальной техникой, он не может отвечать требованиям той же режиссуры. Тогда артист связан этим, он — в плену своего голоса, а не владыка его.

Думаю, что нет надобности это доказывать. Если бы не было факта технической отсталости некоторых наших вокалистов, то не возникала бы необходимость и поездки наших певцов на стажировку в Италию. Дает ли желаемые результаты эта стажировка? Я не смогла бы пока что ответить утвердительно. Почему? Первые стажеры, направленные в Италию, были теми артиста-

ми, которые у нас зарекомендовали себя как лучшие среди молодых. Они действительно хорошие певцы, и я подчеркиваю, что все они владели в основном нашей советской вокальной школой. Если они сумели научиться петь до поездки в Италию, то они должны были суметь почерпнуть знания и в Италии, и где бы то ни было.

А. Ведерников и Т. Милашкина, по-моему, серьезно стремятся к техническому совершенствованию своего голоса, к повышению своей музыкальной культуры, а это все и определяет в первую очередь уровень певца, дает ему критерий для работы, развивает вкус. Мне кажется, что именно те артисты, которые ясно отдают себе отчет в том, что певец-профессионал обязан развивать свой музыкальный интеллект, совершенствовать технику голоса как базу для создания сценических образов на сцене оперного театра, отвечающих всем требованиям современного зрителя, и достигают желаемых результатов. Таковыми артистами являются Г. Вишневская, И. Архипова, И. Петров, А. Ведерников, Т. Милашкина. Все, что касается других компонентов, из которых складывается образ, созданный артистом, то о них убедительно сказал в своей статье Георгий Павлович Ансимов.

Но, к сожалению, некоторые солисты оперы Большого театра, по-моему, утратили ясное понятие о том, что в оперном театре первостепенное значение все же имеет вокальное мастерство (ведь именно из-за этого публика идет именно в оперный театр), отсюда и такой факт, когда во многих случаях такие артисты несут неудачи спектаклей за счет плохой постановки, а не за счет плохого в профессиональном

смысле вокального исполнения (как, например, в операх «Риголетто» и «Фауст»).

В связи со всем сказанным хочу пожелать В. Клепацкой использовать свою творческую командировку по прямому назначению и все огромное количество времени, которое ей отпускает щедрой рукой наше правительство, посвятить изучению всех предметов, знание которых необходимо человеку, желающему стать профессиональным артистом-певцом. И позволю себе написать, вопреки мнению Г. П. Ансимова, что практически работа над технологией развития голоса должна занять первое место среди Ваших занятий, так как именно она является самым слабым звеном в цепи всех средств выразительности, которыми Вы, дорогая Валя, владеете.

Я не хочу сказать, что Вы совсем не умеете петь, нет, это было бы неверно, но не могу согласиться и с Г. П. Ансимовым в том, что Вы умеете петь. В вокальном искусстве нет предела для совершенствования. Я не знаю, что имел в виду Георгий Павлович, говоря о «выкинутых коленцах», — может быть, блестяще исполненные кадении, или великолепно сфигурованные ноты, или прекрасно спетую трель. Если он имел в виду это, то я желаю Вам эти «коленца» «выкинуть» по приезде на сцену Большого театра.

Милая Валечка! Я так же, как и Георгий Павлович, пишу в нашу газету открытое письмо, так как мне хочется, чтобы то, что я написала, прочитали бы не только Вы, но и другие артисты оперного коллектива: как те, кто поедет учиться в Италию, так и те, кто останется здесь.

Искренне желаю Вам добиться наибольших успехов именно в развитии Вашей вокальной техники.

Ирина МАСЛЕННИКОВА,
народная артистка РСФСР.