

ВОПРОСЫ воспитания молодых певцов все больше тревожат сейчас всех, кого интересует состояние и развитие советского оперного театра. Правда, за последние годы подготовка певческих кадров в наших музыкальных вузах стала лучше. Об этом свидетельствуют золотые и серебряные медали, завоеванные на международных конкурсах Г. Олейниченко, Г. Ковалевой, В. Малышевым, З. Христич, Б. Руденко и другими певцами младшего поколения. Но одного этого еще очень мало!

Начнем с того, что воспитание вокалиста, пожалуй, процесс наиболее сложный в деле подготовки музыкальных кадров: ведь нередко певец только к 20 годам узнает, что у него «есть» голос! И потому, «догоняя» инструменталиста, он должен в кратчайший срок овладеть всеми профессиональными основами. А без этих основ быстро двигаться по трудному пути оперного артиста просто невозможно. Певец даже с отличными голосовыми данными, но вовремя не усвоивший музыкально-теоретических и историко-эстетических дисциплин, и репертуаром овладевает гораздо медленнее, чем мог бы. Как пример приведу способного певца Н. Греся. У него великолепный голос, но будь он более подготовлен и образован музыкально, его положение в труппе Большого театра было бы намного прочнее. И примеров таких, к сожалению, немало. Для певца, окончившего вуз, в театре начинается как бы вторая школа: исполнение партий различных вокальных стилей, освоение большой сцены и большого зрительного зала. И школа эта часто приводит к совершенно неожиданным результатам. Недаром среди вокалистов можно услышать: «этот певец, придя в театр, распелся!». И в этом профессиональном становлении молодого певца имеет значение каждая часть, каждый элемент трудового процесса. Публика обычно и понятия не имеет о концертмейстере — репетиторе, проходящем с певцом его партии. А ведь если концертмейстер опытен, знает традиции и стиль исполнения данной партии, то для певца он становится незаменимым другом, верным спутником в искусстве. Роль таких пианистов Большого театра, как М. Сахаров, С. Мацюшевич, С. Погребов, Н. Краморов, С. Бриккер, Е. Славинская, Г. Галина, В. Шписс, К. Виноградов, Н. Сурикова, О. Томина, М. Кондрашева, неизмерима. Но, к сожа-

лению, оперных концертмейстеров специально никто не готовит, а из-за условий оплаты молодые пианисты охотнее стремятся к концертно-филармонической деятельности, чем к театральной.

ЗА МУЗЫКАЛЬНУЮ жизнь оперного театра отвечает дирижер. Образно говоря, это душа театра. Строгими и требовательными дирижерами, создателями отличных спектаклей

В течение ряда последних лет в Большом театре произошла полная смена певческих поколений. Ушли на отдых солисты, почти тридцать лет украшавшие его сцену, а теперь достойные монографических исследований. На смену им пришла талантливая молодежь. Но положение их очень невыгодно. Их сравнивают с ушедшими мастерами, и, конечно, сравнение это не всегда бывает в пользу молодых. Кроме

выросла в превосходную исполнительницу, то деятельность такого одаренного человека, как Е. Кибкало, менее плодотворна. Больше всего похвал артист получил за исполнение им партий Петруччио («Укрощение строптивой»), Андрея Болконского («Война и мир») и Алексея («Повесть о настоящем человеке»). Но односторонность партий и очень частые выступления с песнями в концертах, по радио и телевидению привели к тому, что Кибкало утратил вокальную «линию», блеск тембра, лирическую напевность звука, необходимую для оперного звучания голоса. Остается лишь надеяться, что все это пройдет...

Было бы ошибочным считать, что оперных певцов следует воспитывать только на старом классическом репертуаре. И если молодой певец, работая в театре, ограничит себя партиями, например, в операх Чайковского, Бизе и Верди, в нынешних условиях многообразия оперного искусства его творческий рост, бесспорно, будет неполноценным. Ведь сейчас вряд ли есть у нас в стране оперный театр, где не ставились бы произведения современных советских и зарубежных авторов. Следовательно, вопрос заключается в том, как разумно будет распределена в театре репертуарная «нагрузка», учитывающая подлинные интересы певца, для которого столь же важно владение партиями в операх не только классических, но и современных.

ВОТ ТЕ МЫСЛИ, которыми мне хотелось поделиться. Заклучая их, я вернусь к началу этих заметок. Если нам дороги судьбы наших оперных исполнительских кадров, мы должны объединить наши творческие усилия и сообща сделать так, чтобы в оперном спектакле при зрелой мысли режиссера царил музыка и пение. Мы должны бережно относиться к нашим талантам и предотвратить преждевременное увядание молодых голосов.

А. ОРФЕНОВ,
заслуженный артист РСФСР,
лауреат Государственной премии.

ВОСПИТАНИЕ ОПЕРНОГО АРТИСТА

были А. Пазовский, С. Самосуд, Н. Голованов. Перед каждым спектаклем — безразлично, первым или сотым — они проводили спевки, работали с певцами над музыкальной фразой, помогали им овладеть композиционным замыслом. На спевке у Н. Голованова было много труднее, чем на самом спектакле, потому что, как мы говорили, «во время спектакля дирижер уже не остановит!». Сейчас же дирижеры иной раз не только понижают требовательность к певцам, но даже выпускают из своих рук «бразды правления», отдавая их режиссеру. А режиссеры наши подчас считают музыку в опере чем-то вроде «дополнения» к сценическому действию. Однажды мне пришлось слышать, как уважаемый режиссер Большого театра Г. Анисимов сказал: «Кто же в оперном театре научит певца петь, как не режиссер?!». Но вот К. С. Станиславский, работавший с певцами над сценическим образом, почему-то всегда спрашивал дирижера (обязательно присутствовавшего на всех его репетициях): а что нам скажут музыканты? Не нарушаем ли мы замысла композитора? И недаром Станиславский называл дирижеров «музыкальными режиссерами»! Жаль, что такое взаимоотношение режиссера и дирижера не стало у нас традицией. Содружество Н. Голованова с режиссерами Л. Баратовым и В. Покровским в «Борисе Годунове» и в «Садко» давало прекрасные результаты. Но ни Л. Баратов, ни В. Покровский не учили вокалистов в этих операх петь!

того, наша способная молодежь почти не имеет рядом с собой более опытных партнеров, которые могли бы быть их наставниками. А эстафета оперных традиций, которую бережно несли поколения выдающихся мастеров, начиная от Собинова, Неждановой и Шалайгина, в известной степени оказалась прерванной. Чтобы восстановить эти традиции, начинающим необходимо постоянное творческое общение с большими мастерами оперного искусства. Хотя таких в театре осталось очень мало, они оказывают посильную помощь своим молодым товарищам. Но в театре нет консультантов по вокалу, а к ушедшим певцам старшего поколения обращаться за консультацией в Большом театре почему-то не принято. А между тем, как полезны были бы молодым советам, например, Е. Степановой, М. Рейзена, Н. Шпиллер, П. Норцова или Е. Шумской!

Сколько ошибок и неровностей в творческом формировании певцов можно было бы избежать! Ведь не у всех формирование это происходит плавно и в нужном направлении. Если Г. Вишневецкая с ее обширным репертуаром (Капарина и Наташа в советских операх «Укрощение строптивой» и «Война и мир», Аида, Татьяна, Купава)