

СЕРНОВА Т. В., кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкально-педагогического образования Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка

Оперное искусство Беларуси 1950 – 1980-х гг. XX в.: исполнительские константы творчества ведущих певцов республики

Статья посвящена анализу оперного исполнительского искусства Беларуси 1950 – 1980-х гг. XX в. через призму художественно-эстетических доминант творчества ведущих оперных певцов республики (С. Данилюк, К. Кудряшовой, А. Савченко, Н. Ткаченко).

The article analyzes operatic performance art of Belarus 1950 – 1980- ss. of the twentieth century through the prism of the dominant artistic and aesthetic creativity leading opera singers of the republic (S. Danyluk, K. Kudrjashovoj, A. Savchenko, N. Tkachenko).

Введение. Оперное исполнительское искусство Беларуси является одним из доминирующих направлений музыкальной культуры. Среди других видов белорусского музыкального искусства оно обладает особой значимостью. Благодаря художественной специфике, уникальной формальной и смысловой емкости, оперному исполнительству присуща полнота отражения жизни и яркое проявление стилистики своего времени. В нем, как в фокусе, сконцентрированы основные и характерные черты белорусского вокально-исполнительского искусства, отражены все основные аспекты миропонимания.

От поколения к поколению белорусские исполнители не только усваивали европейские оперные исполнительские традиции, но и успешно продолжили их, что позволило им составить достойную конкуренцию европейским певцам. Так, несмотря на небольшой период своего развития, оперное исполнительское искусство Беларуси становится полноценной составляющей европейского музыкального пространства, певцы с успехом сотрудничают с ведущими оперными театрами мира, включая, таким

образом, в мировой культурный процесс и демонстрируя индивидуальный облик академического вокального искусства республики.

В белорусском искусствоведении проблемы профессионального оперного исполнительского искусства стали объектом внимания исследователей во второй половине XX столетия. Вместе с тем, в отличие от достаточно раскрытой проблемы формирования и развития музыкального театра как социокультурного явления, исследования в области оперного исполнительства Беларуси, истории белорусского вокального искусства как таковой даже в настоящее время остаются вне поля музыковедческого внимания. Практически отсутствуют работы, отражающие эстетические и исполнительские аспекты творческой деятельности представителей национального вокального искусства. В ряде исследований, посвященных изучению истории белорусского музыкального искусства, творческий опыт ее представителей рассматривается авторами довольно скупо.

Наиболее фундаментальным исследованием является издание «Музычны тэатр Беларусі» (в 4-х т.). Отдельные сведения

в русле белорусской музыкальной истории об оперном исполнительстве можно найти в трудах П. Люторовича, О. Дадюмовой, В. Скоробогатова. Некоторые аспекты, касающиеся исполнительской практики белорусских оперных певцов, их репертуара, частично отражены в работах Д. Журавлева, А. Ладыгиной, Д. Лукаса и других. Вместе с тем, публикации об этих исполнителях в основном носят художественно-описательный характер.

Цель статьи – рассмотреть устойчивые признаки развития оперного исполнительского искусства Беларуси 1950–1980-х гг. XX в. через художественно-эстетические константы творчества ведущих оперных певцов республики (С. Данилюк, К. Кудряшовой, А. Савченко, Н. Ткаченко).

Основная часть. Пройденный оперным исполнительским искусством Беларуси путь позволяет условно разделить его на три этапа: 1) 1920-е – 1940-е гг.; 2) 1950-е – 1980-е гг.; 3) 1990-е – наше время. Эта *периодизация обусловлена историческим ростом, изменениями в оперной и сольно-концертной деятельности певцов, обогащением их художественного репертуара, организацией всей системы вокального образования, совершенствованием методики преподавания, исполнительского мастерства и повышением его качества, творчеством национальных композиторов.

Путь, который прошло оперное исполнительское искусство Беларуси в 50-е – 80-е гг. XX в., отмечен активным развитием. С точки зрения исторического формирования – это время исканий, период накопления творческих сил, появление плеяды ярких, самобытных певцов, целенаправленного укрепления двухступенчатой системы подготовки оперных певцов, активизации участия белорусских исполнителей в вокальных конкурсах и фестивалях. Подобные явления связаны с общими тенденциями, происходящими в музыкальном искусстве Беларуси второй половины XX в., характерной чертой которого стало приближение его к мировым нормам.

Ведущую роль в развитии оперного исполнительства в Беларуси в рассматриваемый период сыграла деятельность Государственного академического Большого театра оперы и балета БССР (далее – ГАБТ БССР). Тесное сотрудничество с ведущими представителями русского оперного искусства оказало значительное влияние на формирование эстетики театра. На сцене в исполнении утверждается принцип художественного и эмоционального единства. Это выразилось в глубокой прорисовке образов; попытках раскрыть человеческий, жизненный смысл изображаемого; точности донесения слова и жеста, подкрепляющих пластическую выразительность музыки; чутком проникновении в музыкальную интонацию и музыкальную драматургию произведения; в сквозном развитии роли, стремлении к эмоциональной достоверности в исполнении, которая способствовала бы художественно-образной точности выражения смысла.

Немаловажную роль сыграло и географическое положение Беларуси, позволившее театру расширить культурные контакты с музыкальными театрами Польши, Чехословакии, Болгарии, Венгрии, оперными певцами, дирижерами. Оперные певцы Беларуси активно гастролировали, участвовали в совместных спектаклях с иностранными артистами (как за рубежом, так и в Беларуси), на сцене ГАБТ БССР ставились неизвестные в Советском Союзе оперы (С. Манюшко «Страшный двор») и т.д.

Однако основополагающим для развития оперного исполнительского искусства Беларуси в 50-е – 80-е гг. XX в. стала целенаправленная работа оперного театра по укреплению творческого состава. В оперную труппу приглашались выпускники ведущих музыкальных вузов СССР. Основной тенденцией развития оперного искусства Беларуси того периода была ставка на индивидуальность певца. Показателем верности выбранного подхода является тот факт, что именно в этот период на белорусской оперной сцене свое

исполнительское мастерство реализовали 5 народных артистов СССР: Тамара Нижникова (1964), Нинель Ткаченко (1964), Клавдия Кудряшова (1970), Светлана Данилюк (1971) и Аркадий Савченко (1985).

Певцы разных поколений, школ, артистических темпераментов приходили в коллектив ГАБТ БССР, будучи довольно сложившимися исполнителями, имеющими достаточный опыт работы в других оперных театрах. Многогранность таланта артистов была особенно важна для белорусского театра. Само разнообразие оперного репертуара подразумевало у каждого из артистов наличие особой, заложенной природой и выработанной временем творческой гибкости и репертуарной эрудиции. Мастерство этих артистов стало отображением основных тенденций развития вокального искусства в республике. Как отмечал Л. Раабен, «Художник всегда отражает взгляды, идеи, мысли и чувствования той общественной среды, к которой он принадлежит, или, другими словами, отражает объективный мир исторически конкретной действительности в свете определенного мировоззрения, представляющего в свою очередь продукт общественного сознания, общественной идеологии» [1, с. 23].

Для раскрытия особенностей творчества ведущих белорусских певцов XX в. потребовалось рассмотрение их исполнительского стиля как единства музыкально-языковой (стилистика) и духовной сторон, обусловленных их личностными детерминантами.

Музыкально-языковая сторона представляет собой сложную системную организацию исполнительского языка, которая у каждого исполнителя своя, состоящая из определяющих и оттеняющих элементов. Особенности функционирования системы исполнительских средств обуславливаются их характером связей, важнейшие из которых имеют системно-образующее значение, так как «...связаны со стилем как целым прямыми и обратными связями: они его выражают и одно-

ременно испытывают его воздействие...» [2, с. 33]. Духовная сторона определяет содержание стиля и непосредственно связана с личностью исполнителя, «служит узнаванию творца» через «...внутренне присущие ему свойства, ... характер, темперамент, природные особенности, ... приобретенные им в среде обитания и общения привычки, приспособления, вещи, подчас случайно подвернувшиеся под руку» [3, с. 35]. Взаимодействие музыкально-языковой и духовной стороны образует единство, которое обеспечивает существование стиля, его структурную ясность, составляет основу внутренней организации.

Последовательное использование данного ракурса позволяет проследить достижения оперного исполнительского искусства Беларуси в 50-х – 80-х гг. XX в., прочертить через разнообразные творческие искания и предпочтения выдающихся белорусских певцов общую магистральную линию, явившуюся основой дальнейшего развития вокального искусства республики.

Яркой страницей развития оперного искусства Беларуси рассматриваемого периода стала оперная исполнительская деятельность *Светланы Данилюк*. Своим исполнительским мастерством она достойно продолжила традиции русской вокальной школы. Певицу отличала аккуратность в обращении с авторским оригиналом. Природный талант, удивительный по красоте и силе голос сочетались у артистки не только с прекрасной школой, полученной в Киевской государственной консерватории, но также с чисто человеческими качествами – целеустремленностью, волей к работе, умением неустанно думать об искусстве и о своем месте в нем.

Певица постоянно искала, экспериментировала, создавая новые версии уже сложившихся интерпретаций классических опер и непрерывно пополняя репертуар свежими замыслами. Ее интерпретации отличает отсутствие таких фраз, нот, которые можно было бы назвать «общими»

ми», то есть заимствованиями пусть лучших, классических традиций, но не близких для творческого почерка артистки. С. Данилюк не свойственно подражательство, чужды манерничанье, не присущее для меццо-сопрано звучание (контральтовое, сопрановое). Все естественно и предельно просто. Строго соблюдая законы своего вокального амплуа, она пела так, как должно звучать настоящее меццо-сопрано.

Исполнение С. Данилюк можно определить по концентрированному вниманию к пластике музыкальной фразы, утонченному чувству стиля, широчайшей шкале динамических оттенков. Сильный голос певицы звучит удивительно точно как в ослепительном, сверкающем фортиссимо, так и в тончайшем, воздушном пиано.

Артистка обладала огромным драматическим талантом. Каждый жест, шаг, эмоция были направлены на создание образа. За достаточной сдержанностью, скупостью сценического рисунка всегда таилась необыкновенная взрывная сила, мощный накал эмоций. Певица никогда не сливалась с оперной толпой на сцене, всегда оставалась «крупным планом».

Анализируя исполненные С. Данилюк оперные партии, можно сделать вывод, что в их списке нет проходных (Розина, Амнерис, Азучена, принцесса Эболи, Ортруда, Кармен). На первом плане у ее героинь – жизненное начало, сила драматического темперамента, накал страстей.

Вершинами творчества С. Данилюк в сфере русского оперного репертуара признаны Любаша, Марфа, Мария Мнишек в произведениях М. Мусоргского. Критики справедливо писали о прекрасной вокальной школе певицы, о владении русской кантиленой, в звучании которой при полной плавности звуковедения велика роль произносимого слова. Эти работы – вклад в историю оперного театра Беларуси и всего оперного исполнительского искусства страны.

Нинель Ткаченко принадлежала к ряду тех актрис музыкального театра,

творчество которых зиждется на музыке. Опираясь на замысел композитора, на содержание не только собственной вокальной партии, но и всей партитуры, она всегда жила на сцене жизнью своих героинь. Ее исполнение отличало сильное, звучное во всех регистрах драматическое сопрано, с хорошими предельными высокими ногами, интонация и точная, ясная дикция.

Анализируя отмеченный многими творческими достижениями путь певицы, можно сказать, что именно в особой тембральной красочности голоса были заложены щедрые возможности, привлекательные качества ее певческой природы. Где еще, как не в пении, разнообразие тембрального спектра имеет столь непосредственную связь со спектром эмоциональным. Как писал Б. Асафьев, «Тембр – органическое явление окрашенности и экспрессии, тембр – объект и инструмент художественного воздействия, качество колорита, входящего в идейно-образный мир музыкального искусства» [4, с. 260].

Окрашенность и экспрессия голоса плюс незаурядное мастерство обрело у Н. Ткаченко ту пластичность фразировки, наполненность каждого звука художественным смыслом, которые сделали ее интерпретации совершенными. Особое внимание привлекает необычайно энергичное, властно покоряющее и, в то же время, гибкое, рельефное исполнение ритма, который выступает как носитель действенного волевого начала, динамизирующего музыкальную ткань.

У большинства героинь певицы эмоционально щедрый характер, проявляющийся в результате жестокого столкновения их чувств, устремлений с моралью окружающей среды (Татьяна, Лиза, Дездемона, Аида и др.). Подобный конфликт и есть та трудная и благодарная почва, на которой ярко раскрылся драматический дар певицы.

Придя в коллектив ГАБТ БССР, *Клавдия Кудряшова* показала себя как великолепный интерпретатор произведений разных стилей. Исполнительский стиль

певицы отличался особой вдохновенностью, одухотворенностью создания художественных образов. Отличная вокальная школа (выпускница Московской государственной консерватории) позволила певице свободно распоряжаться своим голосом и сосредоточить все внимание на создании художественного образа. Голос певицы обладает лучшими качествами, присущими меццо-сопрано, – густотой и сочностью, бархатной мягкостью, он ровен и звучен во всех регистрах. Пение для нее – предельно осмысленное и в то же время поэтичное прочтение произведения. Художник серьезный и глубокий, она, прежде всего, заботилась о смысле сочинения, раскрывая его содержание тонко и чувственно. Уравновешенность и гармоничность в сочетании эмоционального и рационального – характерная черта артистической натуры К. Кудряшовой. В ее строгости и внутренней сдержанности, умении владеть красками голоса с помощью лаконичных средств жила абсолютная доверительность, которая волновала и удивляла. Ее исполнительская манера сочетает в себе, с одной стороны, сквозное героико-драматическое настроение, с другой – трепетный, романтический колорит, тончайшее пианиссимо, пастельные краски, выбор которых определяется характером произведения.

Артистка тяготела к исполнительским традициям академических певцов XX в., взяв у них за образец благородство трактовок, ясность художественных намерений, а также стремление к гармоничному равновесию между эмоционально-выразительной интерпретацией и совершенством технического воплощения. Среди созданных В. Кудряшовой образов – Ваня, Кончаковна, Любава, Няня, Марта, Амнерис, Алеся, Надежда Дурова и др. Интерпретации артистки основывались на раскрытии эмоционального состояния героини через богатое оттенками вокальное интонирование, позволяющее проявиться в звуке и через него показать всю жизненную эволюцию данного художественного образа.

Аркадий Савченко был одним из ведущих баритонов Беларуси. В репертуаре певца много ведущих оперных партий, среди которых Елецкий, Жорж Жермон, Сержант Леско, Скарпиа, Фигаро и др. Безупречный художественный вкус, блестящая вокальная техника, в том числе абсолютное владение мелодическим речитативом, благородство и рельефность сценического рисунка, присущие артисту, раскрылись в них в полной мере.

В отзывах об оперных выступлениях певца в первую очередь отмечалось мастерство исполнения, сочетающее высокую вокальную культуру и природную музыкальность: техническое мастерство подчинено драматической выразительности, пение по гибкости интонации напоминает живую человеческую речь. Широта и разнообразие интересов артиста, общехудожественная и музыкальная эрудиция – все это определило его чувство вкуса, тонкое владение музыкальной формой и стилем, богатство звуковой палитры, высокую культуру интерпретаций.

Для А. Савченко процесс сценического воплощения персонажа являлся продуманным результатом внутреннего состояния создаваемого образа, который существует в соответствии с предлагаемыми обстоятельствами. На сцене певец чувствовал себя легко и свободно, чему способствовал строгий отбор выразительных средств, продиктованных музыкальной образностью. Пластика артиста «немногословна», всегда была определена конкретными художественными задачами. Мизансцена рассматривалась певцом как следствие внутренних состояний и побуждений персонажа, которые возникают при внешнем и внутреннем их действии.

Заключение. Важнейшей особенностью оперного исполнительского искусства Беларуси 1950-х – 1980-х гг. XX в. была ставка на индивидуальность певца, его личностные и профессиональные аспекты, стилевую устремленность, особую «исполнительскую интонацию». Вместе с тем, при всем разнообразии ин-

дидуальных черт белорусское оперное исполнительство характеризуется принципиальными особенностями, которые объединяют певцов. Лучших представителей оперного искусства республики отличают высокое исполнительское мастерство, вобравшее в себя ведущие традиции европейского вокального искусства (высокая культура звука, тембральная яркость и разнообразие звучания, выразительная вокальная фраза, динамический диапазон, четкая вокальная техника, глубина интерпретаций и т.д.), артистизм, актерский

подход в создании оперных образов, проявившийся в органичном взаимодействии вокальной техники и мимики, пластики, взаимообогащающих актерское и вокальное начала, что способствовало передаче всей палитры психологических оттенков роли.

Творческая практика выдающихся мастеров белорусской сцены 50 – 80-х гг. XX в. укрепила и создала предпосылки для дальнейшего роста и совершенствования оперного исполнительского искусства Беларуси в конце XX – начале XXI вв.

1. Раабен, Л. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве / Л. Раабен // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. ст. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; отв. ред. Ю. А. Кремлев. – Л. : Музгиз, 1962. – Вып. 1. – С. 20 – 51.

2. Медушевский, В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В. Медушевский // Сов. музыка. – 1979. – № 3. – С. 30 – 39.

3. Назайкинский, Е. Стиль как предмет теории музыки // Музыкальный язык, жанр, стиль : сб. науч. тр. / Моск. консерв. ; отв. ред. В. В. Протопопов. – М., 1987. – С. 57 – 75.

4. Асафьев, Б. Глинка / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1977. – 311 с.

Статья поступила в редакцию 12.07.2016