

**ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО БЕЛАРУСИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.:
ОПЕРНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО
Т. Н. НИЖНИКОВОЙ**

Вторая половина XX в. — время интенсивного и динамичного развития в Беларуси академического вокального искусства. Появляется плеяда артистов, чья театральная и сольно-концертная деятельность, высокое исполнительское мастерство вывели национальное вокальное искусство на качественно новый уровень.

Среди певцов, исполнительское творчество которых в этот период вызывает особый интерес, важная роль принадлежит народной артистке СССР Тамаре Николаевне Нижниковой, которая с 1949 по 1976 г. являлась ведущей солисткой Белорусского театра оперы и балета.

За время своей творческой деятельности ею было исполнено более 30 оперных партий западноевропейского, русского и белорусского репертуара. Сценические образы, созданные певицей в оперных постановках, сочетают в себе правдивость, глубокое содержание, реалистичность раскрытия образа, лиричность и трогательность.

Опираясь на исполнительские традиции русской вокальной школы, Нижникова утверждала своим творчеством самобытную роль исполнителя. Она с первых шагов стремилась к творческому синтезу «автор — исполнитель», чтобы в интерпретации музыкального сочинения наряду с композиторской мыслью параллельно прослеживалось и персонально-личностное исполнительское начало. Это качество позволяет говорить о певице как об исполнителе синтетического типа.

Выразительность, «зримость» драматического действия в пении, точность в прочтении авторского текста — типичные черты интерпретации ролей певицей. В ее трактовках нет исполнительского самоутверждения. Она весьма корректна с авторским текстом, стремится больше «рассказывать» о событиях и показывать действие, переходя

к подчеркиванию личностного аспекта, только если это не вступает в противоречие с волей автора.

Работая над воплощением образов своих героинь, Нижникова большое значение придавала цельности, интегрированности портретов. Достигалось это через гибкое сочетание вокальных и внешних приемов: манеру держаться, тембр голоса, мимику, выражение лица, жесты, куляцию, речевые интонации. Исполнительский опыт ей подсказывал, что правильно найденная внешняя форма выражения помогает ощутить верное внутреннее состояние, способствует эмоциональному вдохновению. Естественность ее героинь всегда рождалась, прежде всего, предельной естественностью актрисы, что составило ее творческое кредо. Она живет не в образе, а образом, пропуская его через себя, — в связи с чем для нее не существует «технологии», не существует вопроса о том, как сыграть то или иное состояние или поступок.

Подобный подход помог певице создать глубоко русские образы Антонида («Иван Сусанин» М. Глинки), Марфы («Царская невеста» Н. Римского-Корсакова), Волховы («Садко» Н. Римского-Корсакова).

Одной из любимых партий русской оперной классики для Нижниковой остается Антонида из оперы М. Глинки «Иван Сусанин». Особенность и трудность воплощения образа Антонида связана с тем, что она мало действенна. Отправной точкой для певицы стала опора на исполнительские традиции русской вокальной школы, которые полностью подчинены раскрытию содержательной стороны вокальной партии. Достигается это, прежде всего, через ясное донесение до слушателя литературного текста, что является важнейшим компонентом воплощения русских оперных произведений. Нижникова исполняет каждую фразу осмысленно с учетом ее места и эмоционально-смысловой нагрузки. Это позволяет находить певице оптимальные возможности выразительной силы слова в наиболее точном нюансе.

Важным компонентом в раскрытии образа является владение певицей эстетикой русского кантиленного пения, корнями уходящего в традиции исполнения русской песни. Так, расположенные в высокой тесситуре кавати-

на и рондо Антонида исполняются, несмотря на быстрый темп и виртуозность пассажи, staccato звучит достаточно сочно, почти как non legato. Певица не допускает поверхностного, облегченного звука, что соответствует эстетике русской вокальной исполнительской школы. Так, в каватине пассажи исполняются эмоционально осмысленно, являясь естественным продолжением мелодии. Нижникова гибко сочетает в них метрическую свободу со строгим подчинением метру. Точно выпевая колоратуры, она без усилия и напряжения исполняет верхние ноты, не допуская даже намека на эффектность.

Сохранению кантилены способствует полноценное пропевание всех длительностей. Глубокое, эластичное, протяжное и вместе с тем не перегруженное дыхание позволяет добиться вокальной свободы. Лирический характер каватины передается через ровное, плавное и мягкое звуковедение, слова произносятся на непрерывающейся звуковой волне. Голос приобретает глубину и мягкость тембра. Особенно тщательно и педантично соблюдается медленный темп, все технические эпизоды исполняются в мягкой, лирической манере и ведутся как бы на одном дыхании, что сохраняет широкие, длинные фразы. Высокая настройка и близость звукообразования обеспечивает голосу полетность. Собранная, концентрированная, энергичная подача звука, звонкий тембр, четкость дикции позволяют достичь нужного эмоционального накала.

Важной составляющей в процессе раскрытия образа является гибкая, тонкая нюансировка импровизационного характера. Сознательно стирая грани между разделами, снимая контрасты между ними, певица создает ощущение импровизационного потока, напряженного монолога. Необходимо отметить, что Нижникова практически не прибегает к мощному звучанию. Выразительность динамики достигается за счет подвижных, гибких филировок и смысловых кульминаций.

В этой партии певица подтвердила право называться воспитанницей русской школы пения, продемонстрировав помимо хорошей вокальной подготовки понимание и владение традициями, составляющими основу русского

вокального исполнительского искусства — психологическую углубленность, стремление к синтезу мелодии и слова, простоту, тембровую выразительность, тонкую вокальную нюансировку, эмоциональность. Об уровне владения певицей данным исполнительским комплексом говорит тот факт, что в рецензиях ее голос называют высоким, типично русским сопрано.

Впитав особенности русской школы пения, Нижникова активно использовала в своей практике лучшие традиции театрального драматического искусства. Отталкиваясь от классической формулы К. Станиславского «я в предлагаемых обстоятельствах», актриса строила роли так, что ударение падало на предлагаемые обстоятельства. В ее образах ощущается особая мера «растворения» в материале, его внутреннего постижения. Примером подобного подхода к созданию образов могут служить партии зарубежного репертуара лирико-романтической направленности: Розина («Севильский цирюльник» Дж. Россини), Виолетта («Травиата» Дж. Верди), Джильда («Риголетто» Дж. Верди), Лейла («Искатели жемчуга» Ж. Бизе), Лакме в одноименной опере Л. Делиба, в которых певица продолжила традиции, заложенные белорусскими оперными исполнителями, создавая яркие, эмоционально открытые образы, рельефные, внутренне цельные характеры.

Среди любимых партий зарубежного репертуара Нижникова называет партию Виолетты из оперы Дж. Верди «Травиата», привлекая артистку своей глубиной и вокальной сложностью. Исходным в решении образа для Нижниковой стало стремление сочетать песенную основу партии с ярким драматизмом действия, вокальные мелодии широкого дыхания и напевную декламацию, построив развитие образа на принципе ярких контрастов. Именно в этой партии особенно ярко прослеживается стремление певицы показать, что сила звука в художественном смысле — это психология состояния. Подобный подход является продолжением исполнительских традиций оперного театра Дж. Верди, оказавших огромное влияние на развитие стиля *bel canto*, высшим расцветом которого, по словам Б. Асафьева, «была драматическая ария с ее интонационно-контрастирующими «отделами», чем дости-

гались максимальная полнота и яркость выражения — словом, монументально [2, с. 221].

Работой над этой партией певица доказала, что соблюдение особенностей стиля не препятствует проявлению личности, созданию творческой интерпретации. Понимая особенности «вердиевского вокала», его исполнительских традиций в рамках итальянской школы пения, Нижинова основное внимание уделила звучанию голоса, кантлене, естественной, благородной простоте исполнительской манеры, выразительности и точности вокальной техники, продемонстрировав всю палитру исполнительских возможностей стиля *bel canto*. Она не перегружает драматически свои роли, считая в соответствии с утверждением К. Станиславского, что играть в первую очередь должны голос и глаза актера.

Певица использует в партии Виолетты столь многокрасочную тембровую палитру, что невозможно с определенностью сказать, лирические или драматические тона преобладают в образе. Она умело «тянет» внутреннюю линию действия, не «играя чувства». Темперамент певица рассматривает не только как умение выплеснуть эмоции в кульминационных эпизодах, а скорее как степень диатральности полярных эмоций. Стараясь сохранить форму произведения, она мыслит большими эпизодами, избегая частой ломки темпа, смена которого происходит лишь в момент начала нового психологического раздела, требующего остановки развития. Особенно ярко эта тенденция прослеживается, когда слушаешь в исполнении Нижиновой одну за другой арии Виолетты (из I и IV действия). С профессиональной точки зрения заслуживают внимания такие элементы вокального мастерства певицы, как беспредельное дыхание, идеально «сглаженные» переходные звуки. Диапазон ее драматического дарования подчеркивает то, что для образа героини найден мягкий, «бархатный» тембр, слова произносятся бережно, благородно. В заключительной арии образ Виолетты, погибающей от болезни, рисуется матовыми красками, голос напряжен, натянут как струна, слова в арии, а в особенности в речитативе, подаются сдержанно, сосредоточенно.

В этом образе Нижникова продемонстрировала важнейшее качество для певца — способность полного погружения в музыку, быстрое перевоплощение творческого состояния, умение изменяться вместе со сменой настроений в музыке, используя возможности не только звука, слова и грима, но также и пластику рук, выразительность глаз и мимики лица. В выборе и использовании жестов певица следовала принципу К. Станиславского, который подчеркивал, что тонкому психологическому переживанию, прежде всего, должны соответствовать скупые внешние действия, выразительный, большой жест появится только тогда, когда пойдет большое чувство. Певица, разрабатывая линию внешнего действия, гибко сочетала гамму внешнего рисунка роли и нарастание внутреннего движения, драматургического и музыкального напряжения через пластическое выражение, скупые движения, всегда оправданные и удобные для певческого самочувствия. Это, пожалуй, одно из важных условий сценического решения любой роли певицей, которая считала, что только те мизансцены верны, которые не мешают вокальной стороне исполнения.

Критика признала партию Виолетты вершиной вокального и сценического мастерства певицы, отмечая, что некоторый «рассудочный» подход, взвешенность каждой детали, приоритет в продуманности и цельности исполнения, лежащие в основе стиля певицы, уравновешиваются непосредственным чувством, выражаемым в основном вокальными средствами. Так, Д. Журавлев писал: «Слушая Т. Нижникову-Виолетту, понимаешь, что такое оперный вокал Верди. Богатый арсенал технических средств, выразительная филировка звука, бисерная колоратурная техника — все это строго подчинено драматургическому замыслу. То радостно звонкий, то проникновенно теплый, то матовый, то угасающий — голос Т. Нижниковой деталь за деталью «лепит» сложный образ. Вот исполнительская редакция вокала в партии Виолетты, которая является настоящей школой большого вкуса и мастерства» [1].

Опираясь на принципы, разработанные К. Станиславским, Нижникова в любой актерской работе стремилась

реализовать свои идеи, исходя из своего характера, темперамента, эмоциональности. Ее духовный склад, отличающийся активностью восприятия жизненных ситуаций, отношением к персонажу, эмоции, бурлящие в актрисе, обнаруживаются в духовной сути ее героинь, превращаясь в активный сценический образ. Наиболее ярко эта тенденция проявилась в образе Розины из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник», которая стала визитной карточкой певицы.

Как известно, образ Розины достаточно прост. В нем нет психологических глубин и сложных концепций. Драматургическое развитие идет по одному руслу, эмоциональное состояние выражено в одном ключе. Не ломая канонические представления, певица смело, ярко, темпераментно и увлеченно лепила этот образ на протяжении всей своей исполнительской деятельности. Наполнила его особой жизнерадостностью, напористостью, бурными эмоциями. «В ее исполнении Розина кокетливая, горячая девушка, настоящий чертенок в юбке» [1].

Певица отвергает одностороннюю оценку технических приемов, рассматривая их как средство «освобождения», позволяющее раскрыть свое артистическое «я». Она значительно расширяет их образную амплитуду. Через энергию технических приемов, неукоснительная техническая точность которых никогда не переходит в механичность, она передает чувства и переживания своей героини. В исполнении виртуозных эпизодов и пассажей строго придерживается дифференцированного подхода к звучности, что проявляется в отсутствии форсированного звучания, в балансе между оркестром и голосом, в соблюдении пауз, отделяющих один пассаж от другого. Разнообразные пассажи создаются с помощью тонких эмоциональных и фразировочных нюансов, она как бы «играет голосом». Сочетание четкости целенаправленного движения и детализированной виртуозной изобразительности определяет пластику образа, точное сохранение темпа усиливает напряжение, обостряет драматургию его развития и позволяет проследить тонкие детали вокального рисунка.

Особенно четко это прослеживается в каватине Розины «В полуночной тишине», в которой Нижникова все

средства вокальной выразительности направляет на раскрытие неумолимого противоречивого и обольстительного характера своей героини. Романтичность, нежность образа она передает с помощью легкого, высоко настроенного звука, придавая всем фразам оттенок «порхания». Для передачи темперамента, жизнелюбивого характера героини выбирается подвижный, стремительный темп и динамика. Витиеватая строчка каватины помогает выразить суть кокетливого образа Розины. Ее шаловливый характер подчеркивается выразительностью многочисленных пассажей в развернутых фразах, которые не ломают вокальную пластику. Хроматизмы исполняются предельно острым звуком. Точное использование акцентов помогает достижению выпуклости вокальной линии. Гибкости, динамичности и четкости их исполнения, точного выпевания ритмического рисунка певица добивается с помощью эластичного владения дыханием.

Особое внимание Нижникова уделяет речитативу, исполняя его увлеченно, темпераментно, с яркими эмоциональными оттенками, проявив поразительную раскованность в стиле лучших певиц итальянской школы. Речитатив исполняется ею на хорошем дыхании, в высокой позиции, сочетая легкость, полетность звука с дикционной четкостью, что, с одной стороны, способствует пониманию смысла текста, с другой — продолжает исполнительские традиции оперы-buff, когда на первый план выходит музыкально-драматическая сторона оперы.

Следуя традиции исполнения опер Дж. Россини, которые требуют от певца многоплановости, Нижникова в своем прочтении роли стремилась к театрализации исполнения, к интеграции различных видов художественного творчества: с одной стороны — пение и слово, с другой — жест, мимика, танец.

О творческом подходе певицы к этой роли свидетельствует тот факт, что критика отмечала в ее исполнении особую импровизационность. Ограничивая себя сохранением авторского нотного текста, достижением максимального приближения к воплощению композиторского замысла, Нижникова, создавая целостный женский образ, стремилась подать его каждый раз по-новому не только

через поведение на сцене, но и через вокально-исполнительские средства. Ее персонаж мгновенно реагирует на жест, на звук, на взгляд, на прямое обращение. Подобный подход позволял ей свободно импровизировать на сцене в рамках рисунка образа. В этом стремлении ее поддерживали и партнеры по спектаклю: И. Болотин, М. Денисов, Н. Сердобов, А. Савченко, А. Рудковский, В. Генералов, В. Глушаков, С. Друкер, понимавшие друг друга с удивительной быстротой и легкостью, что позволяло добиваться в исполнении редкого единения своих интерпретаторских намерений.

Одним из самых дорогих воспоминаний певицы является совместное выступление в спектакле на сцене Национального оперного театра с народным артистом СССР И. Козловским в партии Альмавивы, который оценил в актрисе высокое вокальное мастерство, комедийное дарование, искренность в сценическом поведении; отметил разнообразие и точность психологических оттенков образа: воплощение нежности, женского лукавства, молодого озорства и своенравия в Розине-Нижниковой.

С большим уважением и вниманием относилась певица к работе в белорусских оперных постановках. Ею были исполнены ряд партий в национальных операх: Марфочка (Е. Тикоцкий «Дзячына з Палесся»), Юленька (А. Богатырев «Надежда Дурова»), Баба-Лопатуха (Е. Тикоцкий «Міхась Падгорны»). Вместе с тем авторитет певицы, ее заинтересованность в создании новых произведений содействовали активизации работы белорусских композиторов над операми. Нередко прямо или косвенно на творческий процесс влияли не только опыт и интуиция певицы, а также ее исполнительские возможности, являясь для композиторов как бы «первичным ориентиром» творчества. Так, на сцене появилась опера Ю. Семечко «Калючая ружа». В расчете на вокальный и сценический талант артистки Г. Пукстом была создана детская опера «Маринка», премьера которой состоялась в 1955 г. Эта опера явилась первым опытом создания белорусской детской оперы.

Большой творческой удачей певицы стал образ Марфочки в героико-патриотической опере Е. Тикоцкого «Дзя-

чына з Палесся» (в 4-й редакции оперы Е. Тикоцкого «Алеся»). На второй декаде белорусского искусства и литературы в Москве в 1955 г., где Национальным оперным театром среди других спектаклей была представлена и опера Е. Тикоцкого, в исполнении певипей этой партии были отмечены лиризм и подлинная актерская непосредственность в интерпретации образа.

Партия Марфочки — одна из самых трудных и наиболее высоких по тесситуре в сопрановом белорусском репертуаре. Она почти никогда не звучит в концертах, не включается в учебный репертуар молодых певиц, так как справиться с техническими сложностями мало кому под силу. Вспоминая эту партию, сама артистка отмечает, что ария Марфочки является настоящим испытанием для певицы. Написанная очень высоко, в медленном темпе, она требует безупречного звуковедения, точного исполнения всех вокальных приемов, чтобы целенаправленно передать лиризм образа, подчеркнуть особенности протяжной лирической песни.

В исполнении Нижниковой эта партия получила свое новое рождение. Красивое звучание голоса, вокальная свобода, свежесть тембра помогли ей в создании образа. Подобное исполнение, на наш взгляд, пример эталона верного звучания. Звук точно «в фокусе», все гласные и согласные идеально выстроены по форме, неудобные переходные ноты, которыми изобилует партия, в данном исполнении совершенно не заметны.

Прекрасное владение голосом позволило Нижниковой петь арию Марфочки легко, без напряжения, на широком дыхании, сохраняя общую свободу исполнения. Обращает на себя внимание абсолютно точное, аккуратное интонирование каждого звука. Певица сознательно берет каждую ноту, отчетливо переходя с одной на другую, создавая определенную интонационную напряженность исполнения, в котором «на счету» буквально каждая из них. Сохраняя общий характер арии, певица интерпретирует *forte* достаточно относительно и обуславливает его не силой звука, а широкой напевностью и тембровой наполненностью. В своем исполнении она сочетает свободную, гибкую кантилену с постоянным возрастающим на-

пряжением, ослабевающим лишь в конце заключительной фразы, которая исполняется певицей очень широко, с филировкой звука в верхнем регистре. В этом смысле интересно наблюдение, которое было отмечено прессой: «Певцы обычно находятся в особом напряжении, когда нужно спеть сложную каденцию, взять «верхушечку». Т. Нижникова живет в роли так, словно всегда готова к самой высокой ноте. Она не может не «выложиться» полностью» [1].

Наравне с исполнительской звуковой интонацией Нижникова важное значение придавала слову, что является типичной чертой русской школы пения. Это внимание сохраняется и при исполнении белорусской вокальной музыки. Певица сочла необходимым выучить белорусский язык, оценив, как она отмечает, его распевный и нежный слог. Эта особенность подчеркнута в ее первой белорусской роли — Марфочки из оперы Е. Тикоцкого «Міхась Падгорны».

Стремясь следовать в своей исполнительской практике сформулированной К. Станиславским идее характерности как естественного условия перевоплощения (в процессе которого происходит самоактуализация), певица как бы идет к смыслу образа через активный поиск, используя приемы внешнего перевоплощения, становящиеся естественным атрибутом ее образов как таковых. Актриса тонко чувствует ироническую или трагическую природу соответствия между внешними и сущностными проявлениями человека. Здесь присутствует и явная эксцентрика, и нарочитость «повадочек» ее героинь. Так, в роли Бабы-Лопотухи в опере Е. Тикоцкого «Міхась Падгорны» проявился комедийный дар Нижниковой, которая для характеристики данного образа использовала не только определенные тембровые краски своего изящного, легкого лирико-колоратурного сопрано, но и придумала себе оригинальный костюм, своеобразную манеру сценического поведения, основным зерном которого явились типизированная игра, походка, жесты, мимика.

В этой партии Нижникова обнаружила способность к самореализации, последовательно идя к качеству истинно характерных актеров, проявила способность к саморежис-

суре роли. Чутье певицы к жанру, обостренное чувство юмора придали органичность данному образу, продемонстрировали живость и игривость творческой фантазии актрисы, которая создала настоящий сценический шедевр. В роли Бабы-Лопотухи обнаружилась житейская наблюдательность актрисы. Это не было стремление создать эффектный аттракцион. Нижникова реализовала эстетические требования материала, создав контрастный по отношению к собственной личности образ, используя некоторые средства грима и внешней атрибутики. «Я как вспомню, — скажет про эту роль Лариса Помпеевна, — вот это Актриса! Маленьких ролей нет — есть маленькие актеры. С каким азартом она репетировала! А уж как вышла на сцену: ноги — жуть, сорок юбок, пятьдесят платков и кроме всего — луку вязанку на всю зиму заготовила на базаре» [3, с. 266].

Роль Бабы-Лопотухи надолго запомнилась публике. За эту роль Нижникова получила I премию на смотре театральной молодежи БССР.

Подводя итог вышеизложенному, можно сказать, что оперно-сценическое творчество певицы представляет собой преемственность исполнительских традиций различных оперных культур, использование которых в своей практике для создания образов в зарубежном, русском и белорусском репертуаре не помешало ей сохранить свою индивидуальность в интерпретации образов. Это первая особенность, которую мы считаем весьма важной в русле рассматриваемой проблемы.

Другой особенностью оперно-сценического творчества певицы является высокая вокальная культура, благодаря которой она свободно исполняет произведения различных вокальных стилей, какими являются стиль Россини, *bel canto* Верди, мелос русских композиторов, вокально-национальный язык белорусской оперы.

Третью особенность оперного стиля певицы составляет единое начало, свойственное ее манере пения, особенностям характеров оперных образов. Певица подчеркивает лирическо-романтические и вместе с тем действенные черты своих героинь.

Четвертой особенностью исполнительского стиля певицы является внимательное отношение к слову в во-

вокальной партии. Продолжая традицию русской школы пения, исполнение Нижниковой отличается безупречной дикцией, ясным, точным и естественным произнесением слов, не нарушающих единство вокальной линии.

Пятая особенность связана с использованием в создании сценического решения образов основных положений и принципов системы К. Станиславского. Процесс работы певицы над партией представляет собой стремление всесторонне раскрыть сущность художественного образа, показать живые человеческие переживания через сочетание вокального и сценического действия, при сохранении, однако, приоритетного значения пения.

Литература

1. Архив Т. Н. Нижниковой.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л., 1971. Кн. 1—2.
3. Ладыгина А. Б. Лариса Помпеевна Александровская. Мн., 2002.

О. Баранова

ЕДИНСТВО ОБРАЗА — ВОКАЛЬНОГО И ПЛАСТИЧЕСКОГО

Проблема воспитания высокопрофессиональных оперных артистов не перестает быть актуальной и в XXI в. В сложной профессии оперного певца одинаково важны все составляющие ее уровни: музыкальный, вокальный, актерский, пластический, эмоциональный.

Одним из важнейших компонентов актерского искусства является пластическое мастерство певца. Только при знании всех мускульных функций и их возможностей оперный актер сделает свое тело способным к выполнению задач, которые ставит перед ним постановочное искусство современного оперного театра. «Оперные артисты непременно должны создавать пластические образы. Ну, а удастся ли им это, хотя бы наполовину? — писал Ф. В. Лопухов. — ...Думаю, что если встречается опер-