

RU

Вокальное искусство в Беларуси 20-30-х годов XX века: оперное исполнительство и образование

Сернова Т. В.

Аннотация. Цель исследования – показать процесс становления школы оперного вокального искусства в Беларуси 20-30-х годов XX века. За сто лет своего существования (1922-2022) оперное вокальное исполнительство и школа пения в республике прошли этапы становления и развития через постижение ведущих принципов и приемов европейской вокально-исполнительской практики, формирование которых происходило на протяжении нескольких веков. Научная новизна заключается в определении принципов профессионального вокального образования в Беларуси: опора на подходы и методы, сформулированные русской вокальной школой; формирование певцов как артистов через синтез вокально-технического мастерства будущих исполнителей и овладение ими навыками драматического искусства, через погружение их в оперное вокально-исполнительское искусство; организация образовательного процесса таким образом, чтобы будущие певцы овладевали ведущими исполнительскими стилями европейского оперного искусства. В результате обосновано, что 20-30-е годы XX века стали для молодой белорусской республики временем значительных перемен и бурного развития. Оперное вокально-исполнительское искусство в республике сформировалось как яркое высокопрофессиональное явление, имеющее все возможности для своего развития и утверждения в европейском музыкально-исполнительском пространстве.

EN

Vocal Art in Belarus in the 20s-30s of the XX Century: Opera Performance and Education

Sernova T. V.

Abstract. The aim of the study is to show the process of formation of the school of opera vocal art in Belarus in the 20s-30s of the XX century. Over the hundred years of its existence (1922-2022), opera vocal performance and the vocal school in the republic have undergone the stages of emergence and development through the comprehension of the leading principles and techniques of the European vocal performance practice, the formation of which took place over several centuries. The scientific novelty lies in identifying the principles of professional vocal education in Belarus: the reliance on approaches and methods formulated by the Russian vocal school; the formation of singers as artists through the synthesis of vocal and technical skills of future performers and their mastery of dramatic art skills, through their immersion in opera vocal performing art; the organisation of the educational process in such a way that future singers could master the leading performing styles of European opera art. As a result, it has been proved that the 20s-30s of the XX century became a time of significant changes and rapid development for the young Belarusian republic. Opera vocal performing art in the republic formed as a vivid highly professional phenomenon that had all the opportunities for its development and approval in the European musical performing space.

Введение

Оперное вокально-исполнительское искусство Беларуси является одним из доминирующих направлений музыкального искусства республики. Среди других видов белорусского музыкального искусства оно обладает особой значимостью. Благодаря художественной специфике, уникальной формальной и смысловой емкости, ему 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 основные аспекты миропонимания.

Заметим, что писать о вокальном искусстве и образовании 20-30-х годов XX века, восстанавливать их исторический путь при отсутствии музыкальных записей, демонстрирующих уровень исполнительства, представляется достаточно сложной, однако выполнимой задачей. Поэтому в ходе исследования необходимо рассмотреть следующие аспекты:

во-первых показать развитие оперного вокально-исполнительского искусства в Беларуси 20-30-х годов XX века;

во-вторых, охарактеризовать работу по формированию профессионального вокального образования в этот период.

В статье мы опираемся на свидетельства и воспоминания современников, рецензии, опубликованные в газетах и журналах того времени, архивный материал, отражающий факты, хронику культурных событий становления оперного вокально-исполнительского искусства и профессионального вокального образования в республике (Дрейзин, 1926; Архив Белорусского государственного архива-музея литературы и искусства). Таким образом, анализ материалов позволил определить ряд тенденций, характерных для общей картины развития оперного вокального исполнительства и образования в рассматриваемый период в Беларуси.

Основная часть

Период 1922-1940 в истории развития оперного вокально-исполнительского искусства в Беларуси связан с его становлением как явления в национальном искусстве. Его формирование происходило в двух направлениях. С одной стороны, ориентиром для его развития становилась вокально-исполнительская деятельность приезжих певцов и трупп, которые исполняли лучшие образцы оперного искусства.

В этот период в Беларуси гастролируют и выступают артисты из Киева (1925), Москвы (1926), Ленинграда (1926). Из рецензий на спектакли того времени видно, что в Минске были показаны такие оперы как: «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова, «Кармен» Ж. Бизе (Московская труппа), «Фауст» Ш. Гуно, «Аида» Дж. Верди, «Кармен» Ж. Бизе, «Пиковая дама» П. Чайковского, «Русалка» А. Даргомыжского, «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Демон» А. Рубинштейна, «Евгений Онегин» П. Чайковского (Ленинградская труппа). Они имели большой успех и отличались мастерством исполнителей. Так, в одной из рецензий на спектакль «Севильский цирюльник» в постановке Ленинградской труппы отмечалось: «В спектакле <...> красивое сочинение Россини имело соответствующих исполнителей. Артист Рутковский с большим мастерством играл роль Фигаро. Грация, живость, веселость, остроумие, уловки, слабость к деньгам, - все эти качества артист синтезировал в своей игре и выдал яркий образ Фигаро, каким его создал Бомарше в своей бессмертной комедии. Известную арию из первого действия Рутковский исполнил высоко художественно и имел в общем большой успех. Смешил публику и своим гримом и своей полного веселого юмора игрой Матусевич-дон Базилио. Чефранов-граф Альмавива снова показал себя и хорошим певцом и способным актером. Котте-Розина блистала своей доскональной колоратурой. Эта очень способная певица с прекрасным голосом, хорошей школой и высокой музыкальностью. Да и со стороны игры роль Розины Котте провела очень хорошо. Совсем не портил ансамбль и Розенфельд-дон Бартоло, так как было в нем много юмора, хотя и маловато голоса» (Дрейзин, 1926).

С другой стороны, в республике огромное значение придавалось развитию национального оперного искусства. Так, в 1922 году, тогда еще в молодой Советской Социалистической Республике Белоруссия (1919 год), а с декабря 1922 года в Белорусской Советской Социалистической Республике, была создана и поставлена первая национальная опера «Освобождение труда» Н. Чуркина.

Композитор, оказавшись в Беларуси в начале XX века, активно включился в музыкальную жизнь республики. Так, белорусский музыковед и исследователь Р. Сергиенко пишет: «Николай Чуркин приехал в Беларусь в очень благодатный период Национального Возрождения и поиска «беларускага шляху», выхода на передний план белорусской жизни «национальной идеи» – духовно-мировоззренческого комплекса» (Сергиенко, 2009, с. 20-21). Органично влившись в процесс «саморазвития» (по В. Антоневиц) национальной композиторской школы, он активно создает музыкальные сочинения, на основе «адаптации академических жанров и традиций музыкального искусства, связанные с утверждением принципов советизации» (Там же, с. 22).

В русле данной тенденции и была написана опера «Освобождение труда», автор либретто П. Шестаков. Первая постановка была осуществлена в Мстиславле силами самодеятельных исполнителей на клубной сцене. Д. Журавлев подчеркивает, что композитор сам успел разучить с хором все хоровые эпизоды оперы, провести большое количество концертмейстерских репетиций с солистами, «театрального художника в городе не было, и ему самому пришлось создавать эскизы костюмов и рисовать декорации» (Журавлев, 1964, с. 28). В день премьеры стать за дирижерский пульт. Как отмечают исследователи Ю. Дрейзин (1926), Д. Журавлев (1975), опера имела значительный успех и была показана в Мстиславле три раза.

После переезда Н. Чуркина в 1924 году в Могилев, вторая редакция оперы «Освобождение труда» была поставлена в Могилевском драматическом театре. В ее постановке приняли участие: режиссер И. Анчаров, дирижер Е. Певзнер, хормейстер М. Грайко, художником был композитор.

О вокально-исполнительском уровне постановки можно судить, изучив сохранившиеся источники. Так, Н. Чуркин писал, что оперу ставили 3 раза любительскими и профессиональными силами. В рецензии Ю. Дрейзина «Театральные заметки. Опера «Освобождение труда»» отмечается, что «пьеса была исполнена почти исключительно силами местных любителей из союза Рабпрос и прошла очень гладко и с большим успехом у публики.

<...> участники спектакля отнеслись к делу с огромным усердием, любовью и вдумчивостью. Особенно хороши были «подневольный труд» (Хочевский), работница Дамосова (Понимащенко), свобода (Подобед) и поп (Анчаров). Нельзя не отметить большой и безусловно талантливой работы, выполненной дирижером Е. Певзнером, который и оркестровал пьесу» (БГАМЛИ, с. 2). В статье Д. Смольского «Першья беларускія оперы», автор пишет о том, что «в спектакле участвовали педагоги и ученики музыкальной школы, студенты педагогического училища и актеры-любители художественной самодеятельности» (Смольский, 1957).

Важным шагом на пути становлении оперного вокально-исполнительского искусства в Беларуси стало открытие в 1928 году решением Народного совета комиссаров при музыкальном техникуме оперного класса с консерваторской программой. Возглавил его – солист Большого театра СССР А. Боначич. Как писал Д. Журавлев: «В его классе прошли прекрасную школу мастерства белорусские певцы А. Александровская, С. Друкер, И. Болотин, М. Денисов, В. Калиновский и многие другие. В классе работали опытные концертмейстеры Г. Петров и Ю. Никитина. Помимо пения, его ученики проходили сценическое мастерство и искусство грима. Параллельно с занятиями студенты сразу же начали готовить «Русалку» Даргомыжского и «Севильский цирюльник» Россини» (Журавлев, 1975).

Первый спектакль был предложен вниманию слушателей весной 1929 года, а другой – в 1930 году. Спектакли шли на белорусском языке в переложении Ю. Дрейзина, дирижировали И. Гитгарц и М. Михайлов.

Решающим шагом в становлении оперного вокально-исполнительского искусства в Беларуси стало открытие в Минске в 1932 году театра оперы и балета. Театр обращается к произведениям зарубежной и русской классики, ставит белорусские оперы: Е. Тикоцкого «Михась Подгорны», А. Туренкова «Цветок счастья», А. Богатырёв «В пущах Полесья». Так, в постановке оперы Е. Тикоцкого «Михась Подгорны» принимали участие молодые, талантливые оперные певцы: Л. Александровская (Марыся), А. Цепова (Ганка), В. Лапин (Михась) и др. Как отмечал Д. Смольский: «Марыся – образ значительный во многих отношениях. Тут особенно ярко проявился вокальный и сценический талант Л. Александровской. Органичное переплетение красивой мелодии с содержательным, выразительно поданным словом обогатило образ Марыси мягким лиризмом, женской красотой, способствовало воплощению тех мыслей и эмоций, которые высказаны артисткой в её творческом заявлении в печати» (Смольский, 1957).

Сочинение А. Богатырёва «В пущах Полесья» было высоко оценено как музыкальной критикой, так и слушателями и характеризовалось как пример, который «можно поставить в один ряд с лучшими советскими операми» (Там же). Не малую роль в успехе произведения сыграли белорусские певцы, создавшие на сцене запоминающиеся, выразительные образы: М. Денисов (Кузьмич), С. Друкер (Авгинья), В. Лапин (Андрей), И. Болотин (Савка).

Необходимо подчеркнуть, что в рассматриваемый период особая роль в становлении оперного вокально-исполнительского искусства в Беларуси принадлежит Ларисе Александровской, чье вокально-исполнительское искусство, неповторимый стиль исполнения сделали певичу одной из самых ярких «звезд» первой величины белорусской оперной сцены.

Постановки с Л. Александровской – одна из увлекательных страниц в истории белорусского оперного вокально-исполнительского искусства. Здесь во всю ширь развернулся талант певицы, сформировалось мастерство артистки, продолжающей традиции русской вокальной школы своих учителей – В. Цветкова и А. Боначича.

В силу ряда причин артистка исполнила не так много оперных партий. Но это ведущие партии как для сопрано (Татьяна «Евгений Онегин» П. Чайковского, Лиза «Пиковая дама» П. Чайковского, Наташа «Русалка» А. Даргомыжского, Маргарита «Фауст» Ш. Гуно, Марыся «Михась Подгорны» Е. Тикоцкого и т.д.), так и для меццо-сопрано (Кармен в одноименной опере Ж. Бизе, Марина Мнишек «Борис Годунов» М. Мусоргского, Любаша «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова, Графиня «Пиковая дама» П. Чайковского, Алеся в одноименной опере Е. Тикоцкого и др.).

Слушая сегодня записи певицы, невольно ловишь себя на мысли о «двойственности» природы ее вокально-сценического искусства. С одной стороны, исполнение артистки находится «настолько в духе творчества композитора, что перестаешь, наконец, замечать индивидуальные особенности исполнителя», с другой – в нем постоянно чувствуется «страстная индивидуальность, какая-то одержимость своим искусством» (Нейгауз, 1983, с. 180). Безусловно, такое разделение, обусловлено природой оперного вокально-исполнительского искусства, когда артист является, своего рода, представителем интересов как автора оперы (его «первым» слушателем), так и зрителям (своего рода «alter ego» композитора).

В исполнении Л. Александровской подобная «двойственность» выглядит весьма гармонично и естественно. Возможно, ее режиссерский талант позволил гибко сочетать в своем творчестве «субъективную» и «объективную» составляющие. Как «субъективный» исполнитель, певица всегда считалась с сочинением, в котором, между тем, она оставалась исключительно «сама собой», реализуя в своей интерпретации те подлинные высоты, которых достигла в своем исполнительском искусстве.

Характерно, что уже с первых рецензий на выступления говорится о певице как о художнике, прочно убежденном в правоте своих замыслов и умеющем убеждать аудиторию. Анализируя отклики прессы, понимаешь, что творческое стремление, путь к самосовершенствованию у этой артистки определился с самого начала как глубоко интеллектуальная работа над всесторонним осмыслением произведения, как стремление возможно более глубоко проникнуть в замысел композитора. Так, Д. Лукас и Д. Журавлев писали: «Л. П. Александровская всегда тонко чувствует художественную правду произведения. Никогда и нигде она не вырывается из его общего контекста, не нарушает цельности образа. Ее творческий метод не допускает сценического штампа и схематизма» (Майстры..., 1960, с. 16).

Перечень исполненных ролей Л. Александровской дает ясное представление о певице как о мыслящем художнике, чья задача не только неустанное совершенствование вокальной партии, но и стремление к возможно более многогранному воплощению образа. Путь Л. Александровской – постоянное восхождение. А чувство меры придавало интерпретациям артистки большую правду и драматичность. Изобретательность певицы, постоянное желание обновлять свои выразительные средства никогда не приводят в ее трактовках к «интеллектуальному холодку», всегда направлены на воплощение духовной сущности музыки.

Художественная восприимчивость, эмоциональная гибкость – вот секрет движения вглубь и ширь исполненного репертуара, таких различных и подчас полярных поисков, которые с разными режиссерами успешно разделяла Л. Александровская.

Верная своему исполнительскому *credo*, певица обращала свой взгляд к творчеству композиторов, воплотивших романтическое мироощущение. В галерее созданных образов встречается и ясная лиричность, сердечная теплота, и переживания страстной, ревнивой, пылкой натуры, героики и многие другие душевные черты. Певица убедительно воплощает психологически сложные, полные противоречий характеры, образы, сосредоточенные на одном каком-нибудь главном чувстве или переживании.

Работы артистки отмечены высочайшим профессионализмом, тем зрелым, уверенным мастерством, которое дает возможность осуществить любые замыслы и сделать убедительной, хотя бы на время исполнения, даже спорную трактовку. Ее образы в русских, зарубежных и, конечно, белорусских операх предстают в интерпретациях глубоко продуманных, очищенных от случайных импульсов.

Артистка не относится к тем певцам, которых интересует сюжет, развязка и «прямые высказывания» персонажа, остальное – обстановка, пейзаж, – кажутся малосущественным и не относящимся к делу. Она стремится всеми средствами показать, что внутреннее состояние героя всегда тончайшими нитями связано с природой или опозитизированными реалиями быта.

И здесь необходимо отметить то, что выделило Л. Александровскую среди многих певиц, сделало ее продолжательницей одной из самых плодотворных и жизненно важных сегодня традиций – о ее владении интонацией. Той «интонацией», о которой говорил Ф. Шаляпин, понимая под ней «не держание такой-то ноты, а окраску голоса, который ведь даже в простых разговорах приобретает различные цвета» (Шаляпин, 1965, с. 254). И на что обращал внимание выдающийся оперный режиссер Б. Покровский, создавший с Л. Александровской образ Алеси в одноименной опере Е. Тикоцкого. Режиссер называл именно интонацию «квинтэссенцией учения Шаляпина», его «главным открытием в сфере искусства пения» (Покровский, 1969, с. 61). Поэтому без нее невозможно ни вокальное перевоплощение – единственная настоящая опора перевоплощения сценического, ни раскрытие бесчисленных оттенков мысли и чувства, воплощенного в вокальной партии образа.

Уместно обратить внимание на национальный характер – свойство важное! – созданных ролей Л. Александровской. Те образы, которые содержат в себе наибольший заряд славянской (русской, белорусской) типичности, наиболее точно ложится на индивидуальность артистки. Их отличает сложный и запутанный клубок многообразия черт характера персонажей, их изменчивость проявления чувств, острая или душевная, резкая или трогательная, мягкая или эксцентричная образность. Однако все противоречия существа и форм общения основаны на едином фундаменте, фундаменте славянского характера волевого и справедливого.

Исполнение Л. Александровской окрашено особым звуковым обаянием. Владение вокальными и психологическими красками – одно из привлекательных свойств ее исполнительского искусства. Певица находит ту или иную краску, отталкиваясь от эмоционального насыщения образа, путем вслушивания в звуковую палитру вокальной партии, добываясь тончайшей, скрупулезной ее прорисовки.

В пении артистки красочная и ритмическая сторона находятся в органическом единстве. Мастерское владение звуковой палитрой приводит к постоянному развитию движения музыкального материала, который получает дополнительный импульс. Так, незабываемый образ возникает при исполнении Татьяны (опера «Евгений Онегин» П. Чайковского). Д. Лукас и Д. Журавлев отмечали: «Лучшие черты русской женщины воплощены ею в образе Татьяны. С большой правдивостью и теплом передает артистка чувства героини оперы. Особенно запоминается сцена письма, центральная для характеристики пушкинской Татьяны» (Майстры..., 1960, с. 16). Яркая и импульсивная кульминация «Сцены письма» создает сильное впечатление, благодаря долгому сдерживанию сил, «раскачиванию», в затем внезапному, резкому толчку, вспышке энергии. Характер распределения звуковых «волн», вероятно, во многом приближается здесь к авторскому замыслу.

Объемность звучания голоса, выразительная пластика захватывает в созданных певицей оперных персонажах. Понимание того, что вокальный образ соткан не из одной только музыки, помогает артистке гармонично добиваться синтеза музыки и слова. Она делает слово постоянным союзником в создании музыкального образа. Это сделало Л. Александровскую одной из самых заметных актрис белорусского оперного театра.

Вообще же артистке особенно удаются произведения, где именно союз вокального и сценического компонентов определяет суть образа. В этом отношении примечательно прочтение певицей образа Кармен. Она исполняет его в романтическом ключе, предельно используя голосовые и сценические возможности. Эта партия стала знаковой для певицы.

Кармен Александровской отличается простотой и раскованностью в общении, за которой скрывается упрямая независимость, готовность постоять за себя. «Цыганское» в интерпретации певицей образа проявляется не в особенностях внешней манеры поведения и даже не в интонациях голоса – оно глубже, оно в ее сознании, в ее восприятии мира, насквозь языческим, проникнутом верой в таинственный и непостижимый разум, в «древние поверья», в чары и колдовство, во всепильность судьбы.

Фаталистическое принятие смерти как величественного и торжественного акта – один из полюсов, вокруг которого вращается мир Кармен Л. Александровской. А на другом полюсе – природное жизнелюбие, жажда свободы и света, дерзость и не желание смириться.

В образе Кармен Л. Александровская максимально сочетала напор, эмоциональность с очень точным расчетом каждой интонации, каждого движения в мизансценах, многое отыгрывая не только без слов, но и без музыки. Роль Кармен принадлежит к числу тех, работа над которыми продолжалась певицей всю исполнительскую жизнь, интерпретация постепенно совершенствовалась, обогащалась, в чем-то менялась. Эти изменения способствовали созданию и укреплению цельного образа. В трактовке этого персонажа проявилась концептуальность мышления артистки – драгоценнейшее качество, отличающее ее сценическое сознание. Актриса постоянно развивала и культивировала это свойство своего искусства, которое получило продолжение в ее режиссерско-постановочной практике.

Л. Александровская – актриса по призванию. Статная, стройная фигура, плавность исполненных достоинств движений выделяли ее. Выражение лица покоряло умом и вызывавшим почтение, спокойствие. Случайностям импровизации она предпочитала тщательную продуманность и последовательность решения, именно поэтому некоторые ее роли отмечены почти осязаемой реальностью. Напряженные, пытливые поиски, своеобразие мышления, активная жизненная позиция – естественные, органичные свойства личности Л. Александровской, что и предопределило интересную эволюцию исполнительского искусства артистки. Певице первой в молодом белорусском оперном театре присвоено звание народной артистки СССР (1940 г.). А ее имя стало синонимом огромной притягательности, мгновенности контакта со слушательской аудиторией в любом уголке мира.

Параллельно с развитием оперного вокально-исполнительского искусства в Беларуси ведется активная работа по формированию профессионального вокального образования. И, прежде всего, это связано с открытием в г. Минске Белорусского государственного музыкального техникума (1924 г.) и Белорусской государственной консерватории (1932 г.). Именно на них была возложена обязанность осуществления подготовки исполнителей для оперной сцены, необходимость создания которой неоднократно обсуждалась с конца 20-х годов XX века, как в прессе, так и деятелями белорусской музыкальной культуры.

Прежде всего, отметим, что в основу профессионального вокального образования в Беларуси легли принципы, подходы и методы, сформированные русской вокальной школой. Именно русские педагоги-вокалисты – А. Бонавич, С. Капара, А. Краузе, О. Нестеренко, П. Тихонов, В. Цветков и другие, стояли у истоков белорусского профессионального вокально-исполнительского искусства, старались соединить традиции русской школы пения с особенностями национального народно-песенного исполнительства, последовательно развивая их в профессиональном творчестве. Подобный подход обусловлен близостью русского и белорусского певческого искусства, что проявилось в технической стороне пения, в чутком отношении к слову и проблеме интонирования слов в музыке, естественности слова в пении. Кроме того, причинами успешной реализации своих педагогических взглядов русскими педагогами стало следование ими основным принципам русской школы пения: отказ от методов, нивелирующих проявление индивидуальности или не позволяющие принять решение на основе человеческого понимания; создание условий для максимальной художественной самореализации; индивидуальный подход к каждому студенту.

Вторая тенденция связана с организацией самого процесса подготовки певцов в учебных заведениях, открывшихся в республике, который осуществлялся через синтез вокально-технического мастерства будущих исполнителей и овладение ими навыками драматического искусства, т.е. формирование певцов как артистов, полностью погруженных в оперное вокально-исполнительское искусство. В программы сольного класса включались ансамбли, разучивание сцен из опер. В учебный план подготовки певцов постепенно вошла постановка оперных спектаклей и стала методом музыкального обучения и воспитания. В этой связи Белорусский государственный музыкальный техникум практически с первых лет своего существования начинает осуществлять оперные постановки силами своих обучающихся. О профессиональном размахе творческой деятельности учебного заведения и достаточно высоком вокально-техническом и сценическом уровне подготовки молодых певцов говорит выбор опер, требующих от исполнителя гармоничного владения комплексом выразительных средств («Фауст» Ш. Гуно, «Русалка» А. Даргомыжского, «Севильский цирюльник» Дж. Россини). В рецензиях на постановку оперы «Фауст» подчеркивается высокое качество подготовки молодых исполнителей. Так, в статье ««Фауст» в постановке Белмузтехникума» отмечается: «Мы слышали очень хорошо воспитанные голоса и высокую музыкальность исполнения. Но не только с чисто музыкальной стороны, а и со стороны сценической игры, все артисты были более-менее, как говорят, на месте, хотя, понятно, не все в одинаковой степени» (БГАМЛИ).

Отметим, что все исполнители этого спектакля являлись учениками или слушателями класса профессора В. Цветкова: Александровская (Маргарита), Неборская (Зибель), Левина (Марта), Лоткер (Фауст старый) и Володько (Фауст молодой), Тюремнов (Мефистофель), Салохин (Валентин), Самойлов (Вагнер). Об уровне подготовки молодых артистов можно судить по рецензии на спектакль Ю. Дрейзина, который писал: «Александровская захватила многочисленную аудиторию (показ шел с «аншлагом») как своим волшебным голосом, так и правдивой художественной игрой, глубокой продуманностью своей роли. Это была настоящая Маргарита со всей ее женственностью, поэтичностью, героической преданностью, глубиной чувств. <...> На значительной высоте был Мефистофель – Тюремнов. Со стороны свободы сценического движения он даже был почти что не выше всех молодых артистов. Сочно звучал его голос, была в нем и демоничность. <...> Безусловно хорошо вел свою роль Фауст, как старый (Лоткер), так и молодой (Володько). Оба показали хорошие голоса, а в пении молодого Фауста было много поэтичности, хоть и маловато темперамента. Слушательница Левина дала правдивый

смешной образ пустой кумы Марты. Хорошо держался и Вагнер-Самойлов, вполне удовлетворительно провели свои роли Зибель-Неборская и Валентин-Салохин. С немалым подъемом и экспрессией провел последний сцену смерти Мальгретты» (БГАМЛИ).

Традиция исполнения сцен из опер продолжилась и в процессе обучения певцов в Белорусской государственной консерватории. В отчетные концерты кафедры пения постоянно включалось исполнение отрывков из опер. Так, в статье «В консерватории» Ю. Дрейзин отмечал: «В 3-м отделении были поставлены две оперные сценки (под рояль): письмо Татьяны из оперы «Евгений Онегин» Чайковского и большая часть 2-го действия оперы «Опричники» Римского-Корсакова. Оба оперные отрывка были поставлены без декораций, без грима и без сценической одежды, но с игрой. Что касается исполнения оперных сцен, так тут все исполнители (кроме неподвижного Собакина-Петриченко) были, как говорят, на месте. Все было молодо, а потому немного и зелено, но все певцы показали хорошую школу, и было ясно, что для нашего оперного театра консерватория готовит хорошие кадры. Татьяна-Климова, няня и Дуняша-Ручьёва, Марфа-Конаки, Бомелий и Лыков-Швайко (артист оперного театра), Любаша-Костенич – все это хорошие голоса и, безусловно, способные артисты» (Там же).

Вместе с тем, выбор репертуара объясняется и музыкально-педагогическими целями, выражающимися в возможности молодым певцам овладеть оперными исполнительскими навыками при работе над лирическим материалом, избежав драматически напряженного репертуара, как известно не желательного для исполнения начинающим вокалистом.

Третья тенденция связана с организацией образовательного процесса таким образом, чтобы будущие певцы овладевали ведущими исполнительскими стилями европейского оперного искусства. Об этом говорит репертуар певцов. В классе сольного пения молодые артисты воспитывались на классическом западноевропейском и русском репертуаре. Так, в одной из рецензий отмечается, что на публичном зачетном концерте в исполнении студентов консерватории прозвучали: куплеты куклы-автомата в опере «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха, ария Лизы из оперы «Пиковая дама» Р. Чайковского, письмо Татьяны из оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского, романсы П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова (Там же).

В свою очередь, Белмузтехникум выбрав ориентир на сценическое воплощение лучших опер, добивался «погружения» молодых артистов в атмосферу постановочного процесса как метода профессионально подготовки оперных исполнителей: французская - «Фауст» Ш. Гуно (1928 г.), русская - «Русалка» А. Даргомыжского (1929 г.), итальянская - «Севильский цирюльник» Дж. Россини (1930 г.) (все оперы были исполнены на белорусском языке). Экспериментальная, студийная атмосфера, сродни той, что царит на площадках оперных сцен, помогла молодежи скорее проявить себя и определить свои собственные вокальные возможности и недостатки, прежде чем перейти на большую сцену.

Так, в 1930 году состоялась премьера оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник» (режиссер – преподаватель класса сценического воспитания М. Востокова, дирижер – руководитель оркестрового класса Белмузтехникума М. Михайлов). Выбор данного сочинения обусловлен, с одной стороны, ориентиром учебного заведения в подготовке молодых певцов на овладение классическими европейскими исполнительскими традициями, формирование которых, как известно, происходило на операх мелодического направления, развивалась великая, прославленная классическая школа итальянского пения, стиль *bel canto* и та выдающаяся голосовая техника, которая и до сих пор является образцом развития голоса. Вот почему Белмузтехникум, где молодых людей учили петь, не могла обойтись без изучения опер мелодического направления. С другой стороны, опера «Севильский цирюльник» – прекрасный пример учебно-музыкального материала, способствующий формированию хорошей «вокальной школы». Это произведение позволяет молодым певцам освоить комплекс необходимых вокально-исполнительских навыков, так как многочисленные арии сложны по своей технике исполнения, детальная работа необходима и над манерой подачи речитативных эпизодов, весь музыкальный материал требует тонкого, эмоционально-выразительного образного воплощения каждого номера.

В этой опере, как известно, гибко сменяются типы драматургии, стилистические манеры, непринужденно переплетаются комическое и серьезное, в ней сосуществуют элементы комедии положений и черты психологической драмы. Судя по отзывам на представленный спектакль, молодым певцам удалось справиться с этим чрезвычайно стилистически подвижным оперным феноменом. Артистами был достаточно высоко освоен способ произнесения музыки композитора, как бы балансирующей между вокальной и инструментальной спецификой.

О верности выбранной тактики и уровне профессиональной подготовки молодых артистов говорит тот факт, что исполнителями оперы являлись исключительно студенты Белмузтехникума, а для всех ролей (кроме роли Базилио) было представлено два состава исполнителей.

Заключение

Таким образом, 20-30-е годы XX века стали для вокального образования в Беларуси временем становления и поиска. Приезд в республику русских педагогов-вокалистов, положенные ими в основу образовательного процесса русские и западноевропейские исполнительские традиции, прогрессивные педагогические принципы – все это позволило заложить основы для формирования школы пения в республике, а также создать весьма продуктивные творческие условия для подготовки первых профессиональных оперных певцов, которые на протяжении последующих десятилетий достойно представляли на всех уровнях белорусское оперное искусство. Одним из таких форумов стала Декада белорусского искусства и литературы Беларуси.

Первая в истории белорусского исполнительского искусства Декада состоялась в Москве в 1940 году. Белорусский состав оперного театра был представлен ведущими исполнителями. Артистам важно было не только продемонстрировать свои первые успехи, но и достойно показать национальный оперный репертуар. Так, в рецензиях на оперу «Цветок счастья» критика отмечала: «Прекрасно выступила в партии Надейки заслуженная артистка БССР Р. В. Млодек. Большой успех имел заслуженный артист БССР А. Д. Арсенко, создавший выразительный и искренний образ батрака Андрея. <...> Глубоко народный образ бобыля Микиты нашел яркое воплощение в исполнении заслуженного артиста БССР И. И. Засецкого. Он донес до зрителей жизнерадостность белорусского народа и его теплый юмор. Хорошо провела партию Христинки – бойкой и веселой подруги Надейки – молодая артистка Г. И. Цепова. Композитору удалась и партия панича Конрада, написанная в отличие от остальных в романсовом стиле. В этой роли с успехом выступил заслуженный артист БССР И. М. Болотин» (Там же).

Источники | References

1. Архив Белорусского государственного архива-музея литературы и искусства (БГАМЛИ). Ф. 401. Оп. 1. Д. 2. Дрейзин Юлиан Николаевич. Музыкаведческие статьи, заметки, рецензии (1927-1935).
2. Дрейзин Ю. Ленинградская опера. Севильский цирюльник. Муз. Россини // Советская Беларусь. 1926. № 154 (1746). 7 июля.
3. Журавлев Д. Большая дорога: народный артист БССР Н. Н. Чуркин: биографический очерк. Мн., 1964.
4. Журавлев Д. Рождение оперного театра // Голас Радзімы. 1975. № 29. Июль.
5. Майстры беларускай сцэны / склад. А. Есакоў. Мінск: Дзяржаўнае выдавецтва БССР, 1960.
6. Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. 2-е изд., испр. и доп. М.: Сов. композитор, 1983.
7. Покровский Б. Читая Шаляпина // Советская музыка. 1969. № 1.
8. Сергиенко Р. Николай Чуркин: из истории становления белорусской профессиональной музыки // Музыкальная культура Беларусі: знаходкі і адкрыцці: матэрыялы Мірскіх навуковых чытанняў: складальнік Дадзіомава В. У. МiP, 2009.
9. Смольский Д. Першыя беларускія оперы // Літаратура і мастацтва. 1957. № 44. 1 июня.
10. Шаляпин Ф. Повести о жизни: Страницы моей жизни. Маска и душа. Пермь: Кн. изд-во, 1965.

Информация об авторах | Author information

RU

Сернова Тамара Вячеславовна¹, к. иск., доц.

¹ Белорусский государственный педагогический университет им. Максима Танка, г. Минск, Республика Беларусь

EN

Sernova Tamara Vyacheslavovna¹, PhD

¹ Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank, Minsk, The Republic of Belarus

¹ toma.alla@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 12.01.2023; опубликовано (published): 30.03.2023.

Ключевые слова (keywords): оперное вокально-исполнительское искусство; вокальное искусство в Беларуси; 20-30-е года XX века; профессиональное оперно-вокальное образование; навыки драматического искусства; организация образовательного процесса; opera vocal performing art; vocal art in Belarus; 20s-30s of the XX century; professional opera vocal education; dramatic art skills; organisation of the educational process.