

Передача уже «устоявшегося» спектакля другому дирижеру всегда ставит перед новым музыкальным руководителем ряд трудных задач.

Прежде всего — задачи **технологические**. Новому дирижеру необходимо стремиться не нарушить ансамбль, добиваться слаженности у привыкших к другой дирижерской руке исполнителей. Принимая спектакль «на ходу» и с минимальным количеством репетиций, он должен почувствовать исполнительский план спектакля, исходя из намерений предыдущего дирижера. Ему необходимо чутко следить за сценой, не ставя певцов перед неожиданными новыми для них исполнительскими задачами и в то же время не выпускать инициативу из своих рук.

Но, кроме того, от любого дирижера, стоящего за пультом Большого театра, коллектив требует решения и **творческих задач** — умения вложить в произведение свое, индивидуальное толкование, вдохнуть в привычное по форме исполнение новое содержание, обогащающее произведение и дающее возможность артистам почувствовать его новые стороны.

Молодой дирижер-стажер Г. Жемчужин, работающий в нашем театре с этого сезона, уже хорошо зарекомендовал себя спектаклем «Севиильский цирюльник». «Галька» — его вторая работа, и в ней он тоже проявил себя с хорошей стороны.

Прежде всего надо отметить его исключительно серьезное и ответственное отношение к подготовке своего выступления. Партитура оперы была выучена им задолго до первой репетиции. Он постоянно присутствовал на спектаклях, что позволило ему до конца вжиться в оперу, ознакомиться со всеми составами исполнителей, полностью понять намерения постановщиков. (Кстати, надо отметить, что Г. Жемчужин пылливо интересуется всеми спектаклями театра. Очень жаль, что другого дирижера-стажера Е. Светланова мы очень редко видим на спектаклях и репетициях).

Такая серьезная подготовка позволила Г. Жемчужину в минимальное количество репетиций (две с половиной) органически войти в спектакль и провести его уверенно и четко. Все технологические задачи, отмеченные мною выше, были им решены отлично: ансамбль был на высоте и общий музыкальный план сохранен.

Передача спектакля другому дирижеру, обычно несколько отражающаяся на ровности исполнения, на этот раз прошла совершенно безболезненно.

Следует отметить эмоциональность Г. Жемчужина (не переходящую в экзальтированность) и его четкий жест, особенно в местах «пиано». В «форте» Г. Жемчужин несколько суетится, и его жест становится расплывчатым.

Теперь перед молодым дирижером встают задачи творческого порядка.

♦
Г. Жемчужин
и Ф. Пархоменко
в опере «Галька»
♦

Мне кажется, что он излишне ограничивает свою индивидуальность, стремясь во что бы то ни стало провести спектакль точно так же, как его предшественник. Это может привести к ненужному копированию. Сохраняя общий замысел музыкального толкования оперы, дирижер должен найти формы и степень проявления своей индивидуальности, не идущие вразрез с этим замыслом. Кое-что он мог бы почерпнуть у польского дирижера С. Гужиньского, недавно проведшего у нас два спектакля «Галька». Хотелось бы пожелать молодому дирижеру в последующих спектаклях смелее решать эти творческие задачи.

Для Ф. Пархоменко партия Ионтека — вторая ответственная партия, исполненная им в нашем театре. Справился он с ней хорошо, и надо от души поздравить его с успехом. Особенно ценно его качество — постоянное чувство оркестра и ансамбля, хотя в процессе исполнения он и не привязан взглядом к дирижерской палочке.

Голос Ф. Пархоменко звучит хорошо, но немного глуховато в верхнем регистре. Хотелось бы большего разворота финальных нот в ариях второго и четвертого актов. Повидимому, дает себя чувствовать некоторая перегруженность среднего регистра, от чего, впрочем, Ф. Пархоменко постепенно избавляется.

В сценическом отношении его Ионтек вполне убедителен. Этому помогают правдивое общение с партнерами на сцене и отличная внешность. Мне показалось только, что сцена с Янушем во втором акте была проведена артистом слишком «в лоб». Ионтек — крепостной, он не мог так **откровенно** непочтительно разговаривать со своим барином. Здесь Ф. Пархоменко следует найти более тонкие краски, это должна быть ирония под маской покорности и смирения.

* * *

Некоторые претензии к Ф. Пархоменко, изложенные в рецензии тов. И. Евтеева-Вольского «Рождение певца», помещенной в «Советском артисте» от 1 июня, по существу обращены не к нему, а к постановщикам, и мне хочется ответить автору.

Упрекая артиста в том, что он «мечется из стороны в сторону» во время исполнения «Думки», поэт в кулисы и т. д., рецензент тянет оперное искусство назад — к костюмированному концерту, к пению «в публику», к статике во внешнем рисунке спектакля.

Всякая мизансцена должна быть оправдана двумя моментами — жизненной правдой и музыкой. Задача режиссера — соединить эти два момента. Конечно, если он бу-

дет искать правду вопреки музыке то все равно этой правды не получится. Но считать, что музыка и пение заменяют правдивость и естественность поведения певца на сцене (что частенько сквозит в высказываниях некоторых критиков), глубоко неверно.

В музыке «Думки» Ионтека три куска, им соответствуют три положения артиста на сцене. Третий кусок повторяет первый, но в новом качестве, и было бы неверно ставить артиста в прежнее положение. Поет он прямо в зал, правда, не на середине сцены, как хотелось бы тов. И. Евтееву-Вольскому.

Ссылки рецензента на великих певцов неубедительны, ибо в их времена о режиссерском замысле в большинстве случаев говорить не приходилось, поэтому каждый артист заботился только о своем поведении на сцене, вне связи с общим рисунком спектакля.

Высокая нота в ансамбле четвертого акта не имеет решающего значения. Кстати, Ионтек в этот момент поет, обращаясь к Зофье, а не к народу (что легко мог бы установить тов. И. Евтеев-Вольский, если бы он искал в пении смысл, а не только высокие ноты), петь здесь в зрительный зал было бы весьма нелогично. Режиссер сделал все, чтобы даже эта по существу проходная нота звучала хорошо: Ионтек стоит на авансцене, но, увы, опять-таки не на середине ее!

Я бы не стал останавливаться на этом вопросе, если бы в последнее время в некоторых рецензиях не появилась тенденция ссылаться на авторитет великих русских певцов в оправдание рутинных и давно отживших традиций, с которыми, кстати сказать, эти самые певцы всю свою жизнь боролись.

Безапелляционный тон некоторых критиков опасен для нашей молодежи, так как может породить у нее сомнение в правильности той работы, которую кропотливо ведут с ней режиссеры Большого театра.

Нельзя забывать, что нашего зрителя не удовлетворяет уже **одно** только хорошее пение в опере. Уход со сцены некоторых артистов, сохранивших голос, но потерявших внешнюю форму (а также ограниченность репертуара у кое-кого из работающих в театре певцов), должен заставить призадуматься многих. Показательно в этом отношении недавнее выступление в той же «Гальке» польских певцов, обладающих различными по качеству голосами, но никогда не ставящих перед собой задачи петь «в публику» и добывающихся поэтому естественности в поведении на сцене, что несколько не идет в ущерб звучанию голоса.

Вот на такие примеры и надо ориентировать нашу молодежь, а традиции великих русских певцов надо принимать не слепо (и тем более с чужих слов), а творчески развивая и обогащая их.

К. КОНДРАШИН.

8 VI. 55.
Соборский артист