



# В РУСЛЕ РЕАЛИСТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ

Вероятно, справедливо будет начать эти заметки с того, что недавно закончившиеся в Москве гастроли Ленинградского Малого театра оперы и балета проходили в условиях особо сложных. В самом деле, даже очень именитому коллективу нелегко было бы выступать в столице сразу после прославленных итальянцев из миланского «Ла Скала», да еще в «глухие» отпускные июльские дни. А ленинградцы оказались именно в такой ситуации и к тому же привезла в Москву почти полностью молодежный состав: за исключением триумвирата «главных» — режиссера Э. Пасынкова, дирижера А. Дмитриева, балетмейстера О. Винаградова, имена едва ли не всех остальных участников гастролей были аудитории незнакомы. Кроме того, в афиша театра также оказалась начисто лишенной обычных в подобных случаях «гастрольных шлягеров».

Естественно, что и сама группа, и московские друзья волновались: как пройдут спектакли, будет ли ходить публика, что скажет критика? На все эти вопросы можно ответить сразу: успех в Москве был незаурядный.

Если задуматься теперь — а время после гастролей всегда побуждает к размышлениям, — что же определяло нынешние достижения коллектива, еще несколько лет тому назад переживавшего определенный творческий спад? Главным представляется мне здесь то, что работа театра в целом протекает сегодня в русле высоких реалистических традиций советского оперного искусства.

Во всем облике спектаклей, во всех компонентах постановок, в принципиальном актерском решении образов, в соотношении вокального и оркестрового звучания — во всем ощущается стремление к принципиальному равноправию сценического и музыкального элементов. Это коллектив единомышленников, сознательно стремящийся подчинить все средства синтетического по своей природе оперного жанра решению конкретных, в каж-

дом спектакле своих, идейно-эстетических задач.

Особенно примечательно в данном контексте то, что можно было бы назвать «социологическим чутьем» Малого оперного, — способность художественных руководителей группы ощутить «сиюминутную» направленность музыкальных вкусов аудитории, в том числе молодежной: что хочет она услышать на оперного наследия и из современных произведений? Какие темы ей ближе?

Поэтому, когда на афише появляется Глюк («Ифигения») с характерным для него высочайшим этическим пафосом, сложной нравственной проблематикой, древнегреческой трагичностью или Гершвин, один из «родителей» современного «музыкального протеста» («Порги и Бесс»), в чьем социально чутком искусстве замечательны и щемлящая боль за «униженных и оскорбленных», и вера в добрые начала человека, и нетерпимость к поправанию его достоинства, или, когда, наконец, театр обращается к советской опере — к замечательной партитуре Р. Щедрина («Не только любовь»), то в такого рода репертуарной политике сказывается не просто смелость, не просто стремление к оригинальности, а, повторяю, живое, отзывчивое «чувство публики», понимание эстетических потребностей массовой аудитории.

Кстати, коль скоро уж я называл три в известном смысле ведущих, определяющих спектакли театра, уместно будет сказать и о том, что постановка их несла во многом экспериментальный характер. В каждом случае коллектив создавал новую музыкально-сценическую редакцию опер и при том редакцию, порой весьма капитальную. Так, например, три акта щедринского сочинения (правда, с «благословения» автора) стали однократно композицией; заново «пропущена» была в деталях и гершвинская партитура; глюковский триптих, объединенный единым названием,

складывался вообще из разных оперных и балетных опусов великого реформатора оперного искусства.

Имел ли право театр на подобные «вольности»? Я бы ответил так: во всех данных редакциях художественный результат большей частью убедил своей органичностью, и мы должны признать правоту того, что показывали нам ленинградцы. Но подобный «монетарный» метод не должен стать верной и тем более втаиваемой интерпретацией упомянутых спектаклей: пусть практика Малого оперного побудит другие музыкальные театры нашей страны искать свои самостоятельные решения как названных, так и не названных партитур.

Всего этого, теперь, еще раз высоко отзываясь в целом о таланте и мастерстве Э. Пасынкова и А. Дмитриева (дела балетные уже оценены газетой), сказать неслыхно слов об интерпретаторах их замыслов. Выше упоминалось, что, в основном, это молодые артисты. Тем более радостно отметить черты зрелости, широту художественного кругозора, признаки высокого мастерства некоторых из них. Сказанное относится, в частности, к Е. Гороховской, Г. Селезневу, С. Лейферкусу. Все трое уже завоевали признание и любовь слушателей своими выступлениями на всесоюзных, а также международных конкурсах, содержательными камерными программами, пропагандой музыки советских авторов. И на оперной сцене им удалось создать равно законченные в своей характерности, внутренне убедительные, правдивые образы во всех трех спектаклях, где мне удалось их услышать.

Большой и заслуженный успех выпал на долю исполнителей главных партий в «Порги и Бесс» (дирижер Ю. Темирганов). Замыслу постановщиков, мне кажется, оптимально соответствует, например, Т. Самыгина, создавшая индивидуально своеобразную Бесс — очень юную, трогательную в своей женской незащищенности и

слабости, но вместе с тем неслыханно внутренне, сохраняющую наивно-детскую, доверчивую чистоту душевного мира. В том же спектакле отлично зарекомендовали себя В. Кочия (Порги), М. Каляновский (Краун), Р. Кузнецова (вдова Роббинса).

Большую нагрузку вынесли на гастролях Е. Целовальник, Л. Сиренко, Т. Ерастова, В. Рогов, Н. Григоренко — несомненно, одаренные артистки, обладающие перспективами, хорошо звучащих и хорошо обработанных голосов, а также Ю. Марусия и В. Кузнецов.

К сожалению, всех достойных здесь не перечислять, поэтому, завершая разговор, выскажу одно общее соображение. Очень хорошо, что молодые артисты много поют, и поют большие, ответственные партии, что с ними активно работают и режиссер, и дирижеры, что они не считаются со своими «штатными репутациями» и, выступая сегодня в главных ролях, завтра с не меньшей творческой отдачей участвуют в эпизодах, а то и почти в минимических ролях. И можно пожелать, чтобы этот дух студийной увлеченности и в дальнейшем сохранился и культивировался в коллективе.

Но хочется пожелать и другое: как можно большей бережности по отношению к голосистым, полным сил (и оттого не всегда в хорошем смысле профессионально расчетливым) молодым певцам, и одновременно как можно большей музыкантской требовательности к ним...

Сколь увлекательны ни были бы новые сценические задачи, поиски внешней достоверности, главным и в конце концов единственным универсальным выразительным средством оперного артиста были и остаются собственное пение, уникальность вокальной интонации, музыкальный вкус и музыкальное чутье, помноженные на безупречное мастерство произнесения слова, фразы, звуковедения...

...Малый оперный на хорошем пути, на подъеме. Теперь мы будем с особым радостным чувством ждать новых встреч с ним, как с добрым, хорошим знакомым, товарищем в деле утверждения высоких идеалов советской оперной культуры.

Ю. КОРЕВ,  
главный редактор журнала  
«Советская музыка».