

Музыкальный театр и исполнительство

АРМЯНСКИЙ ОПЕРНЫЙ ТЕАТР В МОСКВЕ

М. САБИННИНА

Театр оперы и балета имени А. Спендиарова открыл декаду армянского искусства в Москве оперой «Давид-бек» А. Тиграняна. Да, такой выбор был вполне правильным: высокое патристическое звучание спектакля, яркая народность музыки, постановочность — все делает его отличным «началом» для праздника национального искусства.

«Давид-бек» исполняется в Москве впервые. А. Тигранян закончил работу над оперой в 1950 году (незадолго до своей смерти); группа музыкантов во главе с В. Тиграняном (сыном композитора) взяла на себя редактирование и окончательную отделку партитуры.

Либретто оперы (написанное автором совместно с А. Тер-Овняняном) возрождает страницу истории многовековой борьбы Армении за свою независимость. Отважный воин и крупный государственный деятель начала XVIII века Давид-бек многие годы провел в Грузии в качестве любимого полководца Вахтанга VI. Давид-бек обручен с царевной Тамар — сестрой царя; но ни почести, ни любовь не могут его удержать, когда он узнает, что родина в опасности — коварный враг напал на страну и грозит поработить ее. Давид-бек возглавляет народную армию и разбивает чужеземное войско.

Народ — главный герой, главная действующая сила событий оперы. Народ вос-

ставший, возмущенный насилием, оружием добывающий себе свободу; народ, скорбящий над телом павшего героя (своеобразный «реквием» по убитому Сантуру в третьем акте); народ, победно ликующий и веселящийся... Массовые сцены — хоры крестьян, воинов-повстанцев, народные пляски — занимают в «Давид-беке» большое место.

«Давид-бек» — национально-героническая опера, повествующая о судьбах народа; в ее складе есть нечто эпическое — отсюда довольно обычный для этого жанра замедленный (порой даже затянутый) темп действия.

Есть в опере и эпизоды трогательно-чистой лирики — сцена прощания Давид-бека с его невестой (как красиво и выразительно оркестровое заключение картины, рисующее грусть Тамар, когда она остается одна!), дуэт доблестного Степаноса Шаумяна (друга Давид-бека) и его любимой — Шушан, сцены Шушан и Тамар с подружками — грациозные и нежные девичьи ансамбли.

Армен Тигранян чутко ощущал армянскую народную песенность. Лучшие его мелодии кровно связаны с национальными музыкальными жанрами, с гусанскими и ашугскими напевами, напоены народными интонациями и ритмами. Народно-песенные интонации проникают и в речитативы оперы, придавая национальную характерность



Сцена из четвертого акта оперы «Давид-бек»

речи героев. Глубокое впечатление оставляют песня молодого воина в сопровождении хора в последнем действии (отлично спетая многообещающим молодым певцом Э. Багдасаряном), суровая и скорбная песня пахаря Сантура в первой картине.

В спектакле ощущается рука опытного режиссера. Добрая половина картин «Давид-бека» имеет одинаковое окончание: вооруженные повстанцы выступают в поход... Избежать повторов, добиться необходимой динамичности этих финалов, преодолеть известную драматургическую нерасчетливость композитора было нелегко, но постановщики — В. Аджемян и Г. Мелкумян — с этим справились. Они создали эффектную композицию спектакля с выразительной сценической расстановкой солистов и хора, с красивыми, в полном смысле слова музыкальными мизансценами. Все танцевальные эпизоды оперы (балетмейстер З. Мурадян), помимо прелести хореографического рисунка, отличаются такой же точной и продуманной живописной планировкой. Чудесная, полная энергии и огня, грузинская мужская пляска во втором акте, целомудренно поэтичный, плавный девичий армянский танец в третьем вызвали дружные аплодисменты зала.

Декорации и костюмы «Давид-бека» (выполненные по эскизам народного ху-

дожника Армении М. Сарьяна, Х. Есяяна и А. Мирзояна) — это не просто внешние, подчиненные по своей роли атрибуты оперной постановки. Великолепные пейзажи горной Армении с их суровыми, исполненными своеобразия очертаниями и красками, опаленные солнцем скалы, контрасты ярких тонов и глубоких синих теней в ущельях гор — все это воссоздает душу армянской природы, облик страны и характер ее народа.

Музыкальная сторона постановки очень хороша. Дирижер М. Тавризян ведет спектакль чутко и с большим темпераментом. Хоры и ансамбли звучат стройно (хормейстер К. Карапетян), достигая мощи и компактности там, где это диктуется содержанием и характером действия.

Ролей, требующих и больших голосовых данных и артистической свободы, в опере «Давид-бек» много, но театр сумел подобрать для них отличных исполнителей. Музыкально-сценические образы основных действующих лиц намечены несколько общо, им подчас не хватает индивидуальной характерности (такой упрек в первую очередь можно отнести к образу самого Давид-бека); это ставит артистов в нелегкое положение, заставляет пытливо искать верный сценический абрис роли.

Очень интересно и талантливо решил

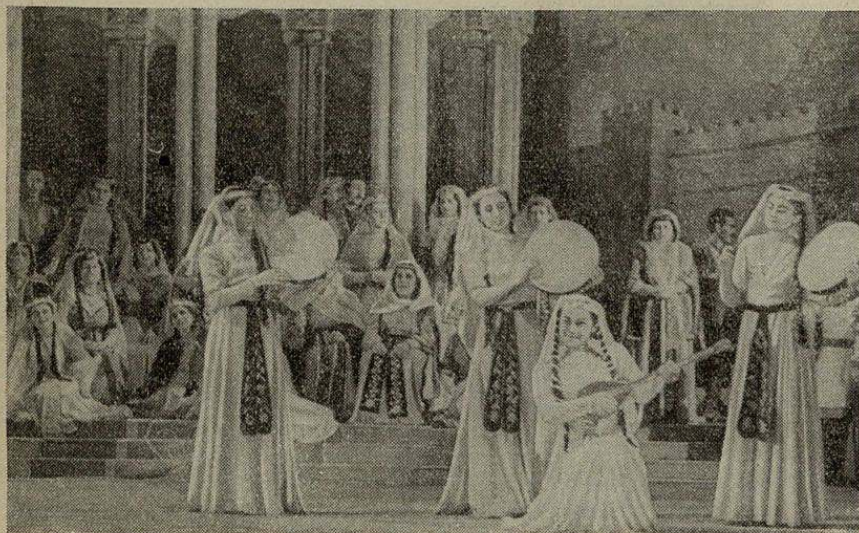
эту задачу Татевик Сазандарян; ее Тамар полна благородной женственности, грации. Сочный и гибкий голос певицы, ее одухотворенная музыкальность счастливо дополняются умной игрой, пластичностью, скульптурной красотой движений, жестов. Обаятельна нежная и храбрая Шушан в исполнении Гоар Гаспарян, чье прелестное колоратурное сопрано, легкое и чистое, давно полюбили наши слушатели концертов. Н. Ованесян, выступивший в партии Давид-бека, сумел создать образ мужественный, человечный и глубоко привлекательный. Это даровитый артист, обладающий музыкальностью и красивым, звучным голосом. Достойными его партнерами в спектакле являются и Сантур — А. Петросян, и Малик — Д. Погосян, и другие. Уже по первому спектаклю можно было сказать твердо, что перед нами артистический коллектив сильный, талантливый, квалифицированный.

*

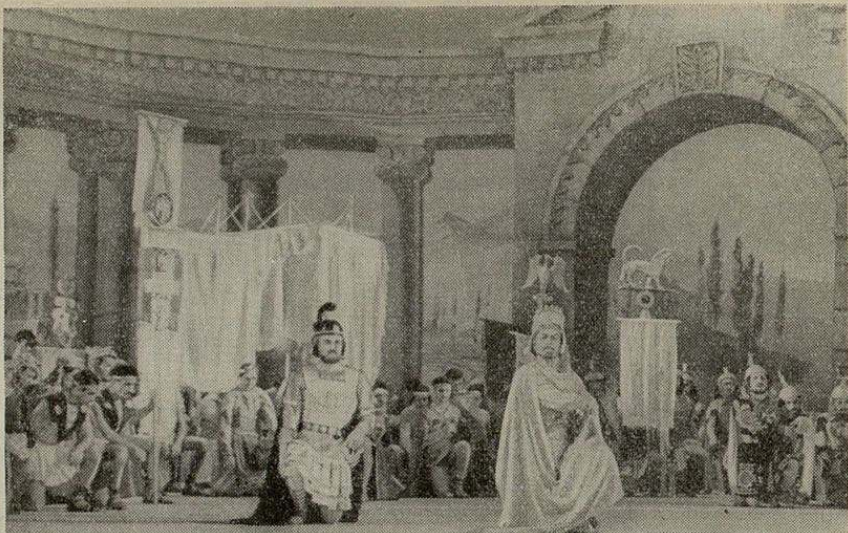
История оперы «Аршак Второй» Тиграна Чухаджяна необычна. Написанная в 1868 году, она долгое время оставалась в забвении и считалась утерянной. Музыковеду Г. Тигранову удалось обнаружить партию в архивах Армянской Академии наук. Найденная рукопись, представлявшая огромный художественный и исторический

интерес, была отредактирована и доработана композитором Л. Ходжа-Эйновым и музыковедом А. Шавердяном при участии дирижера М. Тавризиана; А. Гулакян переработал либретто Т. Терзяна, и в 1945 году опера была впервые полностью поставлена на сцене Ереванского театра. Так увидел свет «Аршак Второй» — первая армянская опера, ранний образец национальной музыкальной классики.

В «Аршаке Втором» композитор использовал традиционные формы и выразительные приемы европейской «большой оперы». Национальный отпечаток неумовимо присутствует в его музыке, но проявляется лишь исподволь, в отдельных эпизодах и интонационных оборотах. Да это и не удивительно, если принять во внимание, что «Аршак Второй» — первенец армянского музыкального театра и сочинял его композитор, проведший большую часть жизни в Константинополе, вдали от родины, от ее песен. Важно другое: в своем произведении Т. Чухаджян обратился к национально-героическим образам, к событиям исторического прошлого армянского народа. В тяжелую пору, когда все прогрессивные силы армянской интеллигенции вели упорную и трудную борьбу за национальную культуру, это обращение было чрезвычайно многозначительным, идейно плодотворным.



Сцена из второго акта оперы «Давид-бек»



Сцена из первого акта оперы «Аршак Второй»

Герой оперы — царь Аршак, правивший страной в IV веке, — фигура противоречивая. В новом либретто он наделен большим личным благородством. Историческая летопись говорит и о других чертах его характера — жестокости, властности. Но историческая роль Аршака, искоренившего феодальную смуту в древней Армении, была прогрессивной. На этом вполне справедливо и сделал акцент либреттист А. Гулакян.

Царь Аршак окружен сетью дворцовых интриг, которую тклет его враги — феодальные князья. В этих сетях запутывается и жена Аршака — византийская принцесса Олимпия, ослепленная ревностью к княгине Парандзем. Олимпия умирает, выпив яд, поднесенный царю заговорщиками. Аршак разоблачает заговор и разбивает козни своих противников; ненависть Парандзем к Аршаку — убийце ее мужа — сменяется преклонением перед государственной мудростью и отвагой Аршака.

Оперу «Аршак Второй» в свое время сравнивали с «Аидой» Верди (кстати, написанной тремя годами позднее). Как и в «Аиде», драма страстей разворачивается здесь на фоне монументальных массовых картин, в контрастах интимных сцен — сольных и ансамблевых и больших народных хоров, написанных в широкой, лапидарной манере.

Сцена победного возвращения Аршака в первой картине, действительно, заставляет вспомнить триумфальное шествие Радомеса из «Аиды». Но важнее отметить другое: близость музыки Т. Чухаджяна стилю гениального итальянского композитора сказывается в изумительной вокальности, в гибкости и певучести мелодии «Аршака». Многие страницы оперы смело могут выдержать соревнование с Верди — великим знатоком певческого голоса, мастером красивых и броских мелодий.

Певцам в «Аршаке Втором» — раздолье. Прекрасно исполняет роль Аршака М. Ерекат, обладающий мягким, приятного тембра баритоном и вокально-сценическим мастерством. Блестящая виртуозная партия Олимпии нашла замечательную исполнительницу в Гоар Гаспарян; особенно ярка ее ария во второй картине, когда она, уже объятая ревнивой тревогой, вспоминает о счастливых днях любви. На долю Т. Сазандарян достался психологически сложный и глубокий образ Парандзем; талантливая артистка сумела и здесь найти верный сценический рисунок — женственный, но величавый и строгий.

Общие контуры оперы величественны — без ложной помпезности, монументальны — без статики. Ее внутренняя эмоциональная атмосфера — грозная, накаленная. Но в

соответствии с законами большой оперы сценическое действие течет неторопливо, концентрируясь в крупных ариях, хорах, ансамблях. Постановщики—режиссеры В. Вартамян и А. Ананян, художники А. Мирзоян и А. Шакарян, дирижер С. Чарекиан — подошли к воплощению «Аршака Второго» самым правильным, на наш взгляд, путем: в обостренной динамике мизансцен и массовых картин, в резко контрастной смене декораций — то залитых солнечным светом и праздничных, то мрачных и тревожных по краскам (сцены заговора), то мягко лирических (в саду Парандзем) — передали напряженный драматизм событий, сохранив при этом общую широкую, плавную поступь спектакля.

Как и в «Давид-беке», здесь радуется точная согласованность усилий дирижера, режиссеров, художников. Без этой согласованности, как бы ни были талантливы порознь режиссеры постановки и актеры, спектаклю всегда будет не хватать главного: цельности стиля. А в «Аршаке Втором» она есть.

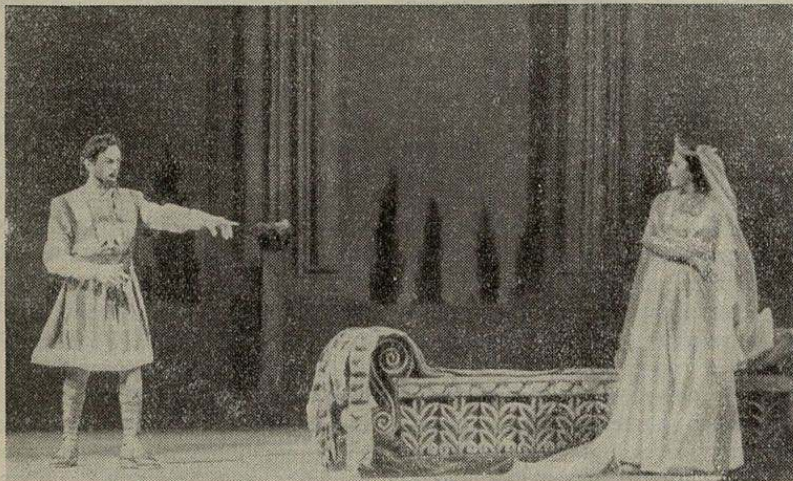
*

Когда исполняется гениальная классическая опера, каждую ноту которой знают и любят у нас не только профессионалы, но и все настоящие любители музыки, трудно заставить публику не быть придирчивой. И эта требовательность слушателей тем боль-

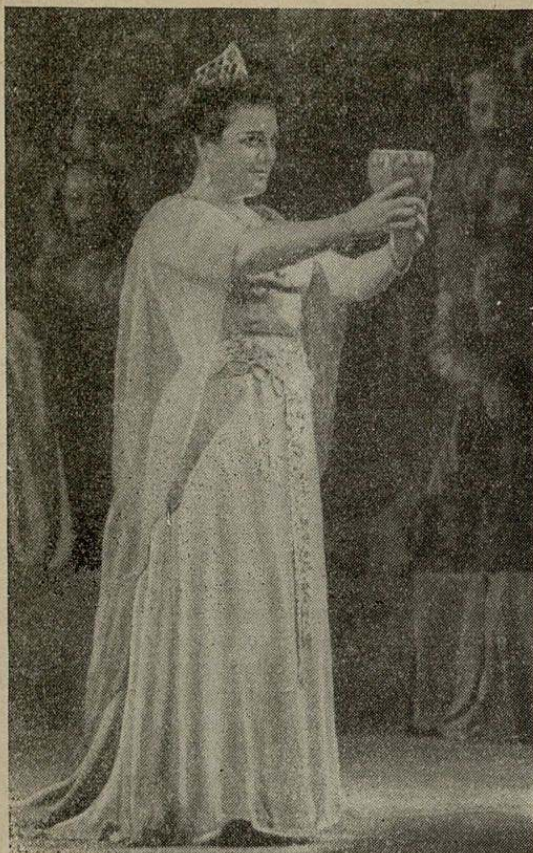
ше, чем лучше, квалифицированной коллектив исполнителей оперы. Поэтому к «Пиковой даме» на сцене Армянского театра хочется подойти без всяких скидок и критических «умолчаний».

Конечно, желание дирижера по-своему прочесть классическую партитуру, вдохнуть в интерпретацию свой артистический темперамент вполне закономерно: без этого невозможно подлинное исполнительское творчество. Но свое не должно противоречить авторскому.

Сила музыки Чайковского прежде всего — в ее необычайной мелодической красоте, в напевной выразительности всех без исключения страниц оперы; здесь нет ни одного маловажного эпизода — будь то ариозо или речитативная фраза: в них заложена глубокая психологическая правда характера, они возникают в едином симфоническом развитии музыкальных образов. В речитативе, пропетом невнятной скороговоркой, исчезает не только выразительность слова, но и живое, естественное течение мелодии. А это уже нетерпимо. От подобной «скороговорки» потускнели многие изумительные речитативы «Пиковой дамы», оба ариозо Германа в первой картине, баллада Томского, оркестровое заключение второй картины и многое другое. Внутренняя неустойчивость, суетливость, лихорадочность темпа, преувеличенно бурные акценты,



Аршак — М. Еркат, Парандзем — Т. Сазандарян



Олимпия — Г. Гаспарян

sforzando особенно ощущались в первой половине оперы. М. Тавризян — зрелый мастер, дирижер яркий и интересный. Однако на этот раз, кажется нам, ему несколько изменило чувство меры.

В оперном спектакле, как известно, певец во многом зависит от дирижера. Винить ли талантливого молодого певца Л. Геохляя за то, что местами партия Германа оказалась скомканной и он не успевал выговаривать текст? Роль Германа — одна из самых трудных и драматически сильных в русской оперной литературе. Л. Геохляя с нею справился, и это большая удача. Он поет хорошо, музыкально и радуется обаянием артистической искренности, непосредственности (хотя ему, быть может, еще недостает сценической свободы).

М. Еркат — Томский был очень хорош

в последней картине оперы. К сожалению, столь выигранный номер — знаменитая баллада о трех картах в первой картине — прозвучал бледнее. Лиза — М. Терзиан провела свою партию не вполне ровно; она постепенно «распелась», но все же кое-где недоставало необходимой компактности и гибкости звука. Среди других исполнителей оперы надо отметить графиню — С. Ваникян, Елецкого — С. Галстяна, Миловзора — Г. Галачян.

Костюмы и декоративное оформление спектакля обращают внимание своей необычностью: ни пудренных париков, ни фижм, ни пейзажей Петербурга конца XVIII века. Режиссер отнес действие оперы к началу XIX столетия; в последней картине за окном игорного зала в лучах рассвета встает здание Адмиралтейства... Ну что же, против такого новшества нельзя возразить. Ведь «карточный анекдот», гениально рассказанный Пушкиным, Чайковский прочел, как современную ему драму страстей, и его Герман, одержимый мучительными противоречиями, мог бы жить и во второй половине XIX века. Правда, в спектакле есть мелочи непонятные, коль скоро речь идет о другой, более поздней эпохе: что означает, например, вензель Екатерины Второй, появляющийся в конце картины бала (взамен прибытия императрицы)? Некие торжества в ее честь? Зритель должен самостоятельно искать разгадку...

Но не в этом, конечно, дело. Причины общей неубедительности режиссерской стороны спектакля заключаются в другом. Р. Симонов, высокоталантливый и всегда ищущий драматический режиссер, вступил в борьбу с тем, что принято называть «оперной условностью». Он заставил певцов больше двигаться, выразительно играть на сцене, придумал новые мизансцены. Это, разумеется, хорошо. Но плохо, что его намерения порою расходятся с музыкой. И самый большой просчет в этом смысле — режиссерское решение сцены в спальне у графини. Попробуем это доказать.

Свою песенку «*Je crains de lui parler la nuit*» графиня обычно поет, сидя в глубоком кресле; она постепенно засыпает, голова ее свешивается на грудь, и когда все стихло — внезапно появляется Герман. Она видит его, но недвижима от страха; Герман зовет к ней, безмолвной и жуткой,

как воплощенное подобие смерти: духовно старуха уже мертва, и это подчеркивает зловещую символичность ее образа, углубляет ту атмосферу гнетущей безнадежности, которая царит во всей картине (по музыке, быть может, лучшей в этой гениальной опере).

Можно ли в таком сценическом истолковании картины усмотреть лишь «ответшальную» традицию? А в спектакле, по воле режиссера, графиня — просто старая женщина, которую томит бессонница; со свечой в руках, сокрушенно качая головой, она осматривает бюст, изображающий ее в молодости. Тут и застаёт ее Герман. Суеулиное, какое-то уж слишком обыденное поведение графини снижает трагическую напряженность сцены (да и значимость образа графини вообще) — наперекор музыке! С какой силой передано у Чайковского оцепенение сна, в который погружается старуха, как выразительны ее последние, затихающие фразы, на которые *pianissimo* откликается оркестр! Не «услышать» этого было нельзя. Вот пример того, как даже очень талантливый режиссер может допустить промах, отправляясь не от музыки, а от абстрактного задания «расшевелить» оперный спектакль...

*

«Севан» — новый балет, принадлежащий перу крупного армянского композитора-симфониста Г. Егиазаряна. Это — единственный балетный спектакль декады и вместе с тем единственное показанное в ней произведение на современную тему. Не удивительно, что он ожидался в Москве с самым живым интересом.

Сколько трудностей, больших и малых, связано с современным сюжетом в балете! Об эти рифы «разбилось» уже немало балетных постановок. И большая заслуга театра и композитора, что они их не убоились. Скажем прямо: не все здесь удалось; но, несмотря на некоторые неудачи спектакля, он обогащает тот коллективный опыт, который необходим нашим театрам, балетмейстерам, композиторам для создания образцового балета на советскую тему.

Главная ценность «Севана» — в его музыке. Напоенная национальными мелодиями и ритмами, она пленяет своей самобытностью, свежестью и богатством красок. Г.

Егиазарян — тонкий мастер оркестра. Партия «Севана» буквально блещет и искрится. Сочное, напряженное звучание аккордов меди (по эффектности напоминающее об оркестровых шедеврах Равеля) чередуется с акварельно-тонкими, воздушными *divisi* струнных; мощные, удивительной «плотности» *tutti* — с выразительными инструментальными *solo*. Одним словом, музыка балета написана рукой первоклассного мастера, и слушать ее — истинное наслаждение. Дирижер Р. Степанян чутко воспринял и хорошо передал красоту этой музыки. Оркестр под его управлением звучал отлично. Но превосходные музыкальные эпизоды не объединены в стройное музыкально-драматургическое целое. И это не могло не сказаться в спектакле.

Музыка «Севана» неизмеримо ярче, богаче, колоритнее того, что происходит на сцене. Постановщик И. Арбатов обнаружил много вкуса и изобретательности в народных танцевальных сценах. Тут во всей их красочности воскресают чудесные национальные пляски Армении. Напротив, в танцах классического плана зачастую недостает разнообразия, выдумки, законченности и чистоты рисунка. Сочетание классического танца и национальной хореографии, к которому стремился балетмейстер, здесь не становится еще органичным единством (что пронизательно отметила Галина Уланова в своей статье на страницах «Советской культуры»). На основе подлинного синтеза этих элементов должен родиться новый, самобытный стиль; но, конечно, его выработка — процесс сложный и постепенный.

Некоторая бледность сольных и ансамблевых сцен, думается, predeterminedена недостатками либретто. Либреттисты — И. Арбатов и В. Вартамян — не нашли необходимого драматургического «узла»; и завязка и развязка балета бездейственны, вялы. В чем конфликт «Севана»? Коротко его можно изложить так: «хорошие» герои — инженер Рубен и колхозница Рузан полюбили друг друга; «нехороший» Азат, эгоистичный и самовлюбленный, ревнует Рузан к Рубену, завидуя трудовой славе своих товарищей, разбивает вазу, преподнесенную в дар колхозной бригаде и, подравшись с «положительным» Рубеном, мешая ему предотвратить наводнение (которое, судя по всему, предотвратить уже нельзя — вода сплошным потоком хлещет

через шлюз). Колхозники спасают затопленный сад, весело празднуют свадьбу Рузан и Рубена, а пристыженный Азат раскаивается...

Предупреждаем, зритель должен заранее поверить в то, что Рузан и Рубен — хорошие, а Азат плохой. Иначе они, не дай бог, проникнутся симпатией к этому темпераментному, пылкому герою, который, в отличие от других, наделен живыми черточками характера и выражает свои переживания пусть не очень правильными, но активными и, главное, заметными для зрителя поступками. Увы, положительные герои вообще не делают ничего — ни хорошего, ни плохого, и это ставит исполнителей их ролей в весьма затруднительное положение.

Азат — В. Ханамиян, необузданный, даже буйный, — очень выразителен. Рубен — образ «голубой», бескровный, поэтому хороший танцовщик Ф. Елаян не в силах преодолеть его схематизм. В известной степени это относится и к образу Рузан, которую танцует Л. Семанова-Елаян, балерина с хорошей техникой; ее Рузан не хватает теплоты, задушевности.

Один из щекотливых вопросов, встающих перед постановщиком современного балета, — вопрос о костюмах. Как одеть артистов, изображающих колхозников, ин-

женеров, студентов? Не одевать же их в классические пачки и трико!

Балетмейстер и художник А. Шакарян удовлетворились решением, которое можно назвать компромиссным: героиню Рузан и ее подруги они облекли в короткие платья, отдаленно напоминающие туники, Рубена и его товарищей — в самые что ни на есть обычные брюки и рубашки, а участников народных массовых сцен — в великолепные, красочные национальные одежды. На фоне последних Рузан с подругами выглядят случайно забредшими из какого-то другого спектакля. Со стилистическим разнообразием можно было бы еще помириться, если бы эти условные девицы платья были красивы; но они однообразны и неизящны, а балетный костюм прежде всего должен быть красивым!

Балетная труппа театра технически подготовлена. В ней есть хорошие солисты — назовем, например, очень способную и грациозную Н. Навасардян — Гоар, И. Ушакову — Цовик, Х. Маркаряна — Ваграма, А. Гарибяна — Ашота. Кордебалету можно пожелать большей чистоты и слаженности; но в народных танцах он заслуживает высокой похвалы.

*

Оперу «Ануш» Армена Тиграняна москвичи слышат не впервые: она исполнялась



Сцена из второго акта оперы «Ануш»



Сцена из второго акта оперы «Ануш»

в 1939 году, в дни Первой декады армянского искусства. Но и для людей, знакомых с «Ануш», новая встреча с этой прелестной оперой (самой популярной и любимой в Армении) доставила большое удовольствие.

Опера была сочинена А. Тиграняном еще в 1912 году; ее партитура (первоначально рассчитанная на исполнение небольшим кружком музыкантов-любителей) была заново оркестрована для большого состава М. Шатирияном, а к Первой декаде — отредактирована с помощью А. Тер-Гевондяна. Последнюю редакцию автор дополнил рядом новых номеров (тогда были включены, например, танец пастухов и танец невесты в картину деревенской свадьбы).

Образы замечательной поэмы Ованеса Туманяна воплощены в музыке оперы с покоряющей теплотой и непосредственностью. Композитор сам разработал либретто оперы. На фоне сочных народно-бытовых картин разворачивается трогательная история любви двух простых и чистых сердец, разлученных темными патриархальными обычаями, враждой и местью. Гибнет пастух Саро, достигнутый пулей Моси — брата Ануш, своего недавнего друга: Моси не может ему простить победы в единоборстве и хочет кровью смыть оскорбление.

Обезумевшая от горя Ануш бросается в горный поток. Эта трагическая история, подобно «Ромео и Джульетте» Шекспира, проникнута глубоким жизнеутверждением, пафосом большого чувства.

«Ануш» — опера-песня. Она построена на народных по своему складу песенных и танцевальных мелодиях. Драматургия ее незатейлива, но сольные ансамбли и хоровые эпизоды чередуются с такой естественностью, мелодическое обаяние музыки так велико, что опера воспринимается, как стройное, органичное целое.

Спектакль «Ануш» — большая удача театра. В нем чувствуются зрелость и продуманность замысла — и режиссерского и музыкального. Режиссеры А. Гулакян и А. Ананян, совместно с балетмейстером А. Гарибяном, красиво и гармонично поставили колоритные народные сцены — сельскую свадьбу, весенний праздник, сопровождаемый традиционным обрядом девичьего гадания, и многие другие. Живописны декорации и костюмы спектакля (художник А. Мирзоян).

В центральной роли Ануш москвичи услышали Гоар Гаспарян. Сравнивая три оперные партии, в которых выступила эта певица (Шушан, Олимпия и Ануш), нельзя не отдать пальму первенства последней. Гаспарян — Ануш играет искренне и взвол-

нованно, ее Ануш подкупает глубокой лиричностью. Видимо, эта роль наиболее близка артистке. Авак Петросян — хороший Саро. Но рядом с свободным и легким пением Гоар Гаспарян отчетливо выступают дефекты его вокализации: Петросян поет очень напряженно, злоупотребляет своеобразным гортанно-носовым звуком (этот прием идет от народной манеры пения, но в оперной партии, думается, им надо пользоваться умеренно), его интонация страдает неточностью. Слушая Петросяна, тревожишься за дальнейшую судьбу его большого, незаурядного голоса.

Высказав этот упрек, надо оговориться, что в общем вокальная культура спектакля высока. В. Григорян — Моси, С. Гарибян — мать Ануш, девушки-подруги Ануш (В. Вартамян, М. Джалалян, С. Калантарян) и другие участники постановки образуют стройный вокально-сценический ансамбль. Добавим к этому, что хоры (хормейстер К. Карапетян) звучат слаженно, гибко и что Р. Степанян дирижирует оперой, уверенно ведя за собой оркестр и солистов.

*

«Давид-бек», «Ануш», «Аршак Второй», «Севан», «Пиковая дама» — четыре оперы и один балет — вот программа, показанная театром имени А. Спендиарова. Программа достаточно большая и интересная. И

все же она могла быть интереснее и содержательнее, если, скажем, вместо «Пиковой дамы» фигурировала бы новая армянская опера на современную тему. Ни один из молодых армянских композиторов не предстал перед москвичами в качестве автора музыкального спектакля. Почему? Ведь Армения так богата талантливыми композиторами. Приходится думать, что театр недостаточно верит в их силы и не привлекает к работе.

Это — главный наш упрек руководству театра. Но есть и еще один. Театр носит имя замечательного армянского композитора-классика А. Спендиарова, чья превосходная опера «Алмаст» значится в постоянном репертуаре коллектива. Право же, стоило среди спектаклей декады найти место для «Алмаст», тем более, что она уже многие годы не идет в Москве.

Армянский театр оперы и балета располагает хорошими кадрами певцов, музыкантов, танцоров, высококвалифицированными дирижерами, режиссерами, художниками. Подрастает и одаренная молодежь. Поэтому можно с уверенностью сказать, что перед таким театром — большие перспективы. Остается только пожелать, чтобы последекадное «затишье» и самоуспокоенность не остановили — как это порой случается — дальнейшей напряженной творческой работы коллектива...

