

Судьба и жизнь — музыкальный театр

Большой театр — 1997 — 27 нояб. (№26)

Спектакль «Иоланта», который состоится 30 ноября, посвящен сразу двум юбилейным датам: 50-летию факультета музыкального театра Российской Академии театрального искусства и 75-летию со дня рождения заведующего факультетом режиссера-постановщика Большого театра, профессора Георгия Павловича Ансимова.

Юбилею Г. П. Ансимова посвящен материал И. Горюновой, который мы предлагаем нашим читателям.

Георгий Павлович Ансимов — народный артист СССР, профессор, режиссер Большого театра России, заведующий кафедрой режиссуры и мастерства актера музыкального театра Российской академии театрального искусства (ГИТИС). Почти полувековой творческий путь Мастера — это многотрудная дорога постоянных поисков, открытий новой драматургии, композиторских, исполнительских имен. Это — воспитание актера-певца, умеющего проникнуть сквозь вокальную строчку к живому человеческому характеру и создать этот характер на сцене. Это — создание «режиссерской школы» музыкального театра, ибо не одно поколение учеников Ансимова исповедует его профессиональные принципы.

Творчество режиссера Ансимова — это десятки оперных постановок на лучших сценах страны и в европейских оперных театрах. Ему принадлежат сценические прочтения всех опер Сергея Прокофьева. Он по праву может считаться отцом многих советских оперетт, драматургическое и сценическое рождение которых происходило при его непосредственном участии.

Георгий Ансимов — человек нелегкой судьбы, которой он никогда не покорялся. И несмотря на 75 прожитых лет, каж-

— Георгий Павлович! Ваша творческая жизнь началась с Вахтанговской школы. Как случилось, что Вы отдали предпочтение музыкальному театру?

— Действительно, еще будучи студентом, я испытывал огромное счастье, выходя на знаменитую вахтанговскую сцену в небольших ролях или массовых сценах. Это был 41-й год. Началась война. Но я не уехал с Театром им. Вахтангова в эвакуацию, остался в Москве, поступив на III курс училища при Театре Революции. Закончив его, я стал артистом нового Московского театра-студии под руководством Владимира Готовцева. Это был полувойенный театр, который вместе с Театром Революции остался в Москве. Все остальные были эвакуированы. Играли мы много. А параллельно рыли окопы под Москвой. Театр наш располагался на Спартаковской. Репертуар его был обширный: классика, водевили, советские пьесы. Все это были музыкально-драматические спектакли, в которых я исполнял главные роли, пел, танцевал, в общем делал все, чему учился.

Очень часто наш коллектив работал в Театре транспорта, который располагался в районе трех вокзалов. Мы играли для эшелонов, идущих через столицу на фронт. Помню страшный холод, несмотря на который надо было одевать театральные костюмы. Играли столько, сколько было нужно. Для каждого вновь прибывшего эшелона.

После войны режиссер Андрей Гончаров, работавший тогда в Театре сатиры (руководителем его был знаменитый Николай Горчаков), предложил мне показаться в театр. Это было время моего соприкосновения с современной драматургией, которое и заставило задуматься о чем-то более серьезном. Я попросился на ассистентскую работу к Горчакову и стал внедряться в режиссерскую практику. Мне это страшно нравилось.

Но еще более важно, что это понравилось Николаю Михайловичу и он предложил мне пойти учиться.

Так я оказался в приемной комиссии ГИТИСа, где Горчаков был заведующим режиссерской кафедрой. И там выяснилось, что именно в этом году приема на драматическое отделение нет, зато есть на музыкальное. Опечаленный, я пришел к своему наставнику, но Горчаков удивленно посмотрел на меня и спросил: «А что ты расстраиваешься, ведь ты учишься музыке, поешь, танцуешь? Поступай. А затем перейдешь сразу на третий курс режиссером драмы». Я поступил. Курс набирал

маститый режиссер Большого театра, заведующий кафедрой Леонид Васильевич Баратов, а вести должен был молодой Борис Покровский. Это была судьба, расстаться с которой я потом не захотел и не смог.

— Вы никогда не сожалели, что связали свою жизнь именно с музыкальным театром?



Сцена из спектакля «Фра-Дьяволо».

— Нет. Тем более что я не раз ставил и драматические спектакли. К примеру, в Пражском драматическом театре поставил «Войну и мир» (в собственной инсценировке), «Много шума из ничего». Это были весьма успешные работы.

А в Большой театр меня приняли не сразу, так как в моей биографии были не желательные для главного театра страны факты. Мой отец был репрессирован и расстрелян в 1937-м. Дирекция Большого театра направила специальное письмо в высокие партийные инстанции с просьбой зачислить меня в порядке исключения в штат. Как ни странно, вопрос был решен положительно. Я был счастлив. Работал с великим Сергеем Лемешевым (опера «Фра-Дьяволо»). Затем ставил «Богему», «Свадьбу Фигаро», «Укрощение строптивой» с замечательными актерами-певцами Галиной Вишневской, Тамарой Милашкиной, Евгением Кибкало. Вскоре меня, молодого режиссера, начали направлять на «общественные задания». Начались они с поездки в Казахстан, где мне было поручено подготовить декаду казахского искусства. Я старался, напридумывал много неожиданного. И, видимо, из скучного, дежурного мероприятия получилось нечто свежее и оригинальное. Меня, что называется, отметили, и я стал практически постоянным режиссером-постановщиком массовых концертно-праздничных «шоу» (как теперь говорят), а тогда это называлось просто «правительственные концерты». Не скажу, что мне очень нравилось их делать, прежде всего потому, что вокруг постановщика всегда собиралось целое «гнездо контролеров»: из отдела культуры ЦК, из управления культуры, из министерства, из Охраны авторских прав и т. д. Любое слово могло стать криминалом.

— Вы проработали в Большом театре в общей сложности 23 года. Вы уходили, возвращались. Но связь Ваша не прерывалась 45 лет. В Большом с 1955 года шли Ваши спектакли, Вы продолжали работать с актерами. Какой период Большого, на Ваш взгляд, был наиболее ярким?

— Безусловно, это был период с 1955-го по 1965 год. Кульминация исполнительского мастерства таких корифеев, как С. Лемешев, М. Рейзен, А. Пирогов, А. Кривченя, Н. Шпиллер, В. Давыдова, М. Максакова, — была ярко оттенена новым поколением. В это время создаются значительные спектакли Б. Покровского: «Фиделио», «Проданная невеста», «Садко», Л. Баратова — «Князь Игорь».

— К этому же времени относятся Ваши замечательные спектакли — «Фра-Дьяволо», «Укрощение строптивой», «Не только любовь», «Богема», «Повесть о настоящем человеке»... Это были работы, на которых воспитывалась труппа.

— Есть несколько позиций, которые сейчас в Большом театре утеряны в силу различных обстоятельств. Один из самых главных принципов — кропотливая работа с артистом-певцом по созданию музыкально-сценического образа. Качество актерского исполнительства было козырной картой Большого. Все знали, что очередная премьера принесет не только музыкальные, режиссерские, но и артистические открытия. Нельзя было выпустить на сцену неготового артиста. Сегодня, к сожалению, это стало нормой. Дирижеры чаще «принимают» партию, но тщательная отделка партии-роли ушла.

— Не кажется ли Вам, что, получив сегодня возможность ездить и работать в других театрах мира, наши актеры, дирижеры, режиссеры (в том числе и Большого театра России, перешедшего, как известно, на контрактную систему) потеряли нечто важное, что именно нас и определяло?

— Согласен. Но я бы хотел подчеркнуть еще одно обстоятельство. Отсутствие на сегодняшний день в Большом театре России должностей главного дирижера, который держал бы в руках все музыкальное состояние театра, а не только оркестр, главного режиссера, главного балетмейстера, замена их на множество художественных руководителей выливается порой в странную ситуацию. Не парадоксально ли, например, что хор Большого театра существует как бы сам по себе и подчиняется порой в странную ситуацию. Хотя всем понятно, что хор в театре существует лишь потому, что Большой — оперный театр. Когда же руководству оперы нужен хор, ему отвечают, что хор «занят»...

Вся эта ситуация напоминает мне квадригу Аполлона на фронтоне Большого театра. Бог искусства держит в руках лиру, потеряв вожжи, отчего каждый конь скачет сам по себе.

Мне бы хотелось, чтобы все, кто работает в Большом театре, помнили, что это не площадка для реализации «мании грандиозо». Это не труппа гастролеров. Большой театр — это собственный, особый и, если хотите, очень хрупкий организм, живущий по особым законам русского театра — Дома, где внутреннее духовное родство является определяющим.

Ирина ГОРЮНОВА.



Сцена из спектакля «Повесть о настоящем человеке». Постановка 1960 г.

даже минута его жизни по-прежнему подчинена одной-единственной страсти — режиссерской профессии. Здесь главная отличительная черта Мастера — постоянная, бескомпромиссная борьба за театр в опере. Вопреки нападкам меломанов, поклонников костюмированных концертов, для Ансимова партитура не просто красивая звуковая палитра, а музыкально-драматургическая концепция, повод для разговора режиссера со зрителем языком композитора.



Сцена из спектакля «Укрощение строптивой». На переднем плане: Т. Милашкина — Катарина, Е. Кибкало — Петруччио.

Классический репертуар?

29.11.1997