

БЕЗ ХОЗЯИНА

О РАБОТЕ КАЗАНСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА

Атмосфера праздничной неподвижности, радостной торжественности, сияющего блеска — вот что свивало всегда о представлениях о театре. Яркие фанеры, освещающие подвалы, вызволенные зрители, толпавшиеся у входа, подпрыгивающие, стрелы бисекторы, трепетно приоткрытый подметный зал... Можно ли без этого воспринимать театр?

Однако стоишь прочесть, еще с детства упреждавшие впечатления мгновенно румянятся, когда попадаешь в казанскую оперу.

Мрачен, долог, неприветлив попустой зрительный зал этого театра. И не удивительно. Большинство спектаклей в казанской опере недопустимо низко по своему художественному уровню. Некоторые из них, такие, как «Демон», «Русалка», «Князь Игорь», и не называясь, пожалуй, спланированы. В них не ощущается ни «руки» музыкального руководителя, ни воли режиссера: всяк действует по своему усмотрению. Даже такие актеры, как талантливый певец Ф. Насретдинов (Синдбад) или одаренная молодая актриса Г. Сайфуллина (Тамара), препарируя в «концертных» исполнителей отъявленных доморощенцев. Ни о какой завершенности представления нечего из них и не думать. По уж так! Хотя бы «открыть» спектакль, довести его до конца без «выпадов»...

Не лучшее впечатление оставляет «Русалка», хотя и в этом спектакле есть хорошие певцы, хорошие актеры. Так, правдивый, выуклый образ создает в последних картинах оперы Ф. Виноградов (Мельник). Но в первой картине словно явился другое существование: нет здесь у Виноградова ни искренности, ни простоты.

П. Марков (Князь) — опытный вокалист с хорошими данными, с хорошей школой. Но у него явная склонность к «вульгару», к пошлостям, к вычурности, к вычурным жестам, к вычурности. Это отвлекает зрителя от главного — от задачи решения образа в целом, мешает понять место героя в музыкальной драматургии произведения.

И в «Русалке» не ощущается позитивного творческого отношения коллектива к своей работе: все в этой постановке отягчено рвением и небрежностью. Понедобилось, к примеру, сократить антракт, и в опере переставляются сцены — сначала дается подводное панорамы, а затем уже две картины на берегу Днепра; нет в костюмерной планки для князя, в костюмах на шпиль-спинкевую разницу в эпоху, на выступают в костюмах Владимира Игоревича, выходящих партия, и русалочка выходит на сцену с ультрамодными прическами.

Трудно ощутить единство художественного замысла, глубокое постижение идеи произведения и в постановке «Князь Игорь». Правда, есть в этом спектакле отдельные удачные: хорошо звучит оркестр, особенно в увертюре (дирижер И. Фадзуллин), очень приятное впечатление оставляет об исполнителях партии полководца дружина (Г. Сайфуллина и В. Шарипова), хорошо поет В. Жарков (Владимир Галицкий).

Но нет в казанской постановке «Князь Игорь» тех приятных образов, в музыкальных характеристиках которых прежде всего и выражены патристические идеи произведения.

Трудно поверить в отвагу, доблесть, героичность в борьбе Игоря, когда видишь перед собой артиста Е. Монтанова, хотя и обладающего и волевыми качествами, но неподходящего, с испугом следящего за зрительской палочкой, поющего невыразительно, нервно. Напряженное, фальшивое, сложная игра мешает и артисту А. Хабенскому создать правдивый образ Ярославна.

Опера «Князь Игорь» — народно-героическая эпопея, в зор здесь не фан, а одно из основных действующих лиц, несущих «жизнь» драматургическую нагрузку. Масштабы сцены в «Князь Игорь» очень высоки, но в спектакле казанцев этого нет, нет мощных хорных сцен из-за незнания, неопытности интенирования, из-за полнейшей безразличности к «метаставности» певца хора, а следовательно, нет образа великого русского народа.

И «Русалка», и «Демон», и «Князь Игорь» — спектакли, идущие давно на сцене казанской оперы. Может быть, они уже «разболтались» и поэтому художественный уровень их невысокий?

Б сожалению, нездоровая, небрежность, а порой и ошибки присущи и новым работам театра.

Одна из самых последних его работ — постановка оперы «В бурю» Т. Хренникова. Здесь, чувствуется стремление режиссера Н. Степанова создать пестрый, «каменный» спектакль с подчинением всей аэрии одной цели — наиболее полно раскрыть идеи произведения. В спектакле есть удачные актерские находки: верный Фролу Блему (Н. Мерзляков) и Андрей (А. Аббасов), верный чувствам и переживаниям старухи-матери Алены (М. Разинакулова). Иное убеждает в образах Стороженко (Л. Виринский), Лестера (Б. Аполонзов).

Но и в этой постановке много не сделано, много «не получилось». Прежде всего трудно согласиться с музыкальным решением спектакля (дирижер Л. Саррижаков). Прозвучало напряженное, грубое, «равное» звучание оркестра фангарованное, кричащее пла, напротив, тускло-беззвучное, на «голосах» пение многих солистов и хора мучают зрители до слезающей самой прино, самое долгое, что есть в произведении Хренникова: задушевно-глубокая, искренность музыкального языка.

Затем не со всем можно согласиться и в режиссерской трактовке оперы. Не удачно «Слепа у Ленинград». От этой традиционной по драматургическому значению картины должно быть человечность, тем, зной, сердечностью: крестьяне пришли в Москву искать правду у Ленина, и она вышла ее здесь. В спектакле же

эта сцена получалась жалкой, хозовой. Неправильно решена и картина пыльного разгула, бесчинств банды Антонова в селе Дворики. Это один из самых тяжелых, мрачных, напряженных эпизодов в опере. Но режиссер и дирижер сделали все, чтобы «разрядить» эту мрачность: печальные девичьи хоры звучат здесь... жеманностью; нездорово, даже мило воспевают Антонов и его банды.

Может быть, в театре не замечают всех этих просчетов, ошибок, слабостей? Может быть, наши суровые оценки спектаклей покажутся неожиданными для руководителей театра, для коллектива? Нет, в театре обо всем этом хорошо знают, все видят, все понимают, только одна сущность опускает глаза, другая сокрушенно покачивают головой, третьи пытаются свалить вину на организационные трудности, которые парализуют труппу. Споры нет, — трудности у коллектива казанской оперы серьезные. Существует они прежде всего потому, что это театр так называемого «авторского положения».

Мы уже давно и с полным основанием говорим, что художественные вкусы периферийного зрителя неизменно выросли и он хочет видеть спектакли на том же уровне, что и в Большом театре, в Малом, в МХАТ. Однако можно не добиваться разных художественных результатов, если в оперных театрах «авторского положения» оркестр едва ли во втором, чьи в спектаклях, если хор насчитывает 30—40 человек, если малочислен балет, почти нет мизансцены?

Татарский театр оперы и балета и тому же не имеет своего помещения и играет (через дель) в здании Татарского академического театра. Это тесная, технически слабо оборудованная сцена, отсутствуют грим-уборные, классы.

Условиями же! Но залово не всегды они являются причиной нездоровых, неточных, ошибок в спектаклях. Нужны ли какие-нибудь особые условия для того, например, чтобы артист А. Сайфуллин точно под поручение «мел партия»? Вряд ли! Однако в спектакле «Чучело-сая» он исполняет партию Гора, ала же не на постановку расхлещен с оркестром и с партнерами, а в «Князь Игорь» почти полностью пропускает партию Яроши. Был случай на гастролях, когда А. Сайфуллин пропел в «Дубровском» всю партию Шахматова сразу и ушел со сцены, оставив своих партнеров в полной растерянности.

Как же могло случиться, что эти правила актера не выполняла труппу, не послужива поводом для серьезного творческого разговора? Вель неуважи. срывы, провалы любого члена коллектива — это неуважи, срывы, провалы театра в целом.

Только потерей чувства ответственности можно объяснить попытку «заболтать» за двадцать дней спектакль «Мазепа», не достигший чести года. В театре уже нет старого постановщика, почти полностью сменен состав хора, партии Мария, Некры, бывшего залова поручены новым исполнителям. Можно ли было паразитизировать спектакль за такой короткий срок? Несостоятельность такой затеи для многих членов труппы была очевидной. Однако одним не хотелось «портить отношения» с постановщиками, другие считали, что плохие отношения с ними замедят так далеко, что зроби из замечание якобы неизбежно будет сочтено за «правильные», третьи на без улыбки выжидали финала... Все негодны. В результате на генеральной репетиции «оказалось», что спектакль нет.

Это лишь два примера, а их без труда можно было бы привести десятки. Попробуем же разобраться в причинах этого безобразия, посмотрим, где истоним ошибки в провалах.

Вряд ли нужно здесь подробно говорить о том, сколь богаты и многообразны успехи, достигнуты татарскими музыкальными искусствами за годы советской власти. Не обходим сказать, что лучшие произведения татарских композиторов Н. Жигалова, А. Джамал устоены Сталинских премий и пользуются популярностью далеко за пределами республики. Талантливым татарскому композитору Ф. Арзуллину принадлежит балет «Шурале», поставленный сейчас на сценах Москвы и Ленинграда, а в городах Украины и других республик. Широкое распространение среди татарского народа получили сочинения Сайфуллы, Файла, отличающиеся богатством мелодик. Разы татарских музыкантов каждому пополнению необходимо — воспитателями Казанской консерватории.

Все это делает Казань одним из крупнейших музыкальных центров страны. Однако руководители Казанского театра оперы и балета, видимо, плохо осмыслили, какие обязательства накладывают на них положение театра, действующего в центре развития татарской музыкальной культуры. Чем же иначе можно объяснить явную небрежность и безразличность репертуара национальных опер? «Ильдар», «Башкички», «Алтын чеч», «Вашинки», «Башкички», «Шурале» — вот зва ли не все названия национальных произведений, которые звучат в залах театра.

А между тем труппа театра вовсе не бедна артистическими талантами. Когда начинаешь ближе знакомиться с певцами, дирижерами, музыкантами Казанского оперного театра, видишь, как велика возможность этого коллектива, как высока ответственность, которую возлагает на себя этот коллектив. Немного найдется периферийных музыкальных театров, где работали бы столь опытные дирижеры, как Н. Шерия. Не часто на оперных сценах можно услышать такой матер, задушевный, чарующий голос, как у Ф. Насретдинова (архангельский тенор), встретить певца, подобно З. Хисматуллиной, — темпераментную актрису, обладающую глубоким, сочным, очень красивым по тембру сопрано.

В оперной труппе есть и одаренная молодая — В. Жарков, В. Шарипова, Б. Аполонзов, Г. Сайфуллина, О. Логинова, Ф. Тихонова, Т. Белова, есть и очень опытные певцы — П. Марков, П. Жуков, М. Разинакулова, Ф. Виноградов, Н. Мерзляков.

Ярко и своеобразно дарование художника П. Сперанского. При общей слабости балетной труппы и в ней можно назвать талантливых исполнителей — А. Нарыкова, Н. Кутышева, А. Габуллина, Б. Ахтанова, А. Фадзуллина. Много труда и творческих сил отдают театру серьезные, талантливые музыканты — дирижер К. Фадзуллин.

Обычно наиболее удачные места в периферийской опере — оркестр. Но Казанскому театру стыдно жаловаться оркестру в Казани на три четверти, если не более, укомплектован квалифицированными музыкантами с консерваторским образованием. И хотя количественно оркестр невелик, он обогатился порой немалыми творческими успехами.

Как значительным, казалось бы, возможностями коллектива Казанского оперного театра! Но возможности — это одно, а результаты работы — совершенно иное.

Прежде всего в театре, по существу, нет руководителя. И это сказывается не всем: в том, что случается, неправильно, успех сценических постановок почти совсем отвлечены казанских зрителей от театра и спектакля чаще всего из-за при полупустом зале, что финансовое положение театра просто угрожающее, что репертуарные планы носят случайный характер. В театре, например, есть певцы, которые уже больше года совсем не поют (Белая, Белова, Тамтиларова), хотя у Беловой, например, хорошие вокальные данные.

Директора театра А. Мелитону трудно считать умелым руководителем творческого коллектива. Она, видимо, любит свою работу, завет свой коллектив. Но отсутствие организаторских способностей, неадекватность, боязнь испортить отношения с людьми, весь стиль работы — «не беспечность, а зата улади» — привели к разброду в коллективе, к разрывам и смутке в деятельности театра.

Еще труднее считать руководителем заместителя директора К. Гайсина. Он весьма далек от проблем музыкально-сценического искусства и беспомощен как административно-хозяйственный работник.

Нет в театре и настоящего художественного руководителя. Правда, главный дирижер И. Шерия имеет для этой должности все необходимые профессиональные данные и значительный дирижерский опыт. Но Шерия фактически не пользуется своим правом художественного руководителя. Во всяком случае от спектакля в спектакле все в театре остается попрежнему. Никаких попыток исправить положение он не делает. Какой же он главный дирижер, если неуважительно к художественному качеству спектаклей предпочитает пошлость старомодного балетизма?

Некоторые лучшие творческие работники театра отдели от своих товарищей, отвали от тех требований, которые предъявляет сегодня народ к искусству. Никто не может уметь, например, засаг дирижера Л. Саррижакова в развитии татарского оперного искусства. Об этом засаг как свидетельствует и влияние заслуженного зрителя искусства ТАССР, присвоенное ему в свое время. Никто не может уметь и роль, сыгранную тем же Сайфуллиновым в первой постановке татарской музыкально-сценической культуры. Но ведь известно, что в искусстве нельзя жить старыми успехами. Искусство требует постоянного движения вперед, постоянного совершенствования. Оно не терпит самоуспокоенности, застоя. Начиная на заре, мы-самостоятельные отношения к своей деятельности привели Л. Саррижакова к тому, что за последние время зва ли не в каждой его работе чувствуется неуверенность, разболтанность в стиле и характере прилагания, измученная форма оратора и отдельных его частей, выявляет главное и главное акте, сцене, эпизоде. В спектаклях, проводимых этим дирижером, эпизодически малообразованно звучит оркестр. Однако и Саррижаков, и Сайфуллин, как еще несколько актеров, не хотят замечать спада своего мастерства, не хотят признаваться в том, что они отстали.

Велик сказать, что Министерство культуры ТАССР не занимается работой Казанского оперного театра. Однако его руководство не только не помогает, а в ряде случаев мешает делу. Актер получил достаточно хорошее количество репетиционных часов, дирижер или режиссер на сцене увидел слишком большое влияние какому-то исполнителю, директор театра получил спектакль такому-то дирижеру — всему этому печаль прилагается примитивное значение, и становится предметом обсуждения, вызывает бесконечные звонки от работников Министерства культуры Татарской АССР в театр и соответствующие указания.

За всей этой нездоровой «заботой» работников Министерства культуры республиканский министр об основном: не решают никаких проблем, определяющих дальнейшую судьбу театра.

А ведь состояние Казанского оперного театра такое, что нужно действовать, и действовать решительно: освободить театр от неуверенных, профессионально слабых людей, тупых его везд, и за счет их пополнить творческий состав талантливыми людьми, укрепить руководство, укомплектовать труппу (в театре нет ни балетмейстера, ни главного режиссера, ни заведующего постановочной частью).

Пора, между прочим, принять решительные меры и министерством культуры СССР и РСФСР, работники которых очень плохо осведомлены о состоянии театра, не на протяжении ряда лет делают вид, что все так и порадке.

М. ИГНАТЬЕВА,
спец. корр. «Советской культуры»,
КАЗАНЬ.