

Вырезка из газеты
СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

Москва

2 МАР 1954

БОЛЬШОЕ
И МАЛОЕЗАМЕТКИ О НОВОСИБИРСКОМ
ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА

Оперный театр Новосибирска еще совсем молод: его рождение отмечается к пятнадцатому весению года 1946 года. С тех пор коллекция постановок уже свыше 40 оперных и балетных спектаклей. И, пожалуй, самая характерная черта репертуарной линии театра — постоянное стремление ставить новые произведения советских авторов, образцы русской и западной классики, редко звучащие на других оперных сценах. В Новосибирске впервые увидели свет рампы балеты «Доктор Айболит» И. Морозова (на этот спектакль коллектив удостоен Сталинской премии) и «Аленький цветочек» К. Корсакова. Чуть ли не первыми среди всех периферийных театров Новосибирска овладели на постановку такого сложнейшего произведения, как музыкальная драма Мусоргского «Кованная», включили в свой репертуар эпическую оперу Гинки «Руслан и Людмила», оперу-балет «Саяк» Римского-Корсакова. В их репертуар на нынешний год — не идущие ни в одном из театров страны героическая венгерская опера «Банк Бая» Эрrika и французская комическая опера «Фра-Диабло» Обера.

Коллектив популярен не только в Новосибирске, но и в жителях многих городов Сибири и Дальнего Востока.

Почетная миссия пропагандиста лучших образцов балетной и оперной музыки, которую театр принял на себя как единственную оперную в Сибири, налагает на него серьезнейшую ответственность.

Как же театр выполняет эту свою миссию? Каково творческое состояние коллектива? Первое впечатление при знакомстве с коллективом — молодость. Она определяется не только возрастным составом труппы, но прежде всего той творческой активностью, динамичностью, свежестью

и новизной восприятия, которые отличают много работ театра.

Возьмем к примеру «Хованщину» (режиссер Р. Тихомирнов). На постановку такого монументального музыкально-сценического произведения мог решиться лишь творчески смелый коллектив: сложность «Хованщины» хотя бы уж в том, что ее основное действующее лицо — народ. А хор — обычно такое узкое звено в периферийных оперных коллективах.

Историческая достоверность, динамичность, содержательность и вместе с тем простота отличают массовые сцены спектакля. Режиссер не боится нарушить «принципы» оперные законы. Он решает массовые сцены, обходя их от стола, часто приписав сценике статичности, сообщая им позитивную драматическую жизнь. И вместе с тем хор почти всегда свет рампы (хорей-честе Г. Горького).

Действенность, активность хоровой массы — одна из наиболее ярких особенностей «Хованщины» и вместе с тем характерная черта некоторых других лучших постановок Новосибирского театра: хор в этих постановках не только «певец», но и «актер», равноценный участнику сценического действия.

Говоря о спектаклях «Хованщина», нельзя не упомянуть о творческих успехах ведущих исполнителей. Увиделись, насколько успешно освоен образ Досифея (В. Арханов). В первых картинах это сильный, умный политик и расе, и в последних — обаятельный старец, ублаженный и в безлюдности своих надежд. Многообразна, красочна палитра вокальных средств, при сдержанности, а иногда и скуности сценического рисунка, у Л. Мисникловой (Марфа). В ее трактовке флигелька Марфа — ясное земная женщина со всеми ее греховными страстями.

Нонпаранно, слаженно звучит и «Хованщин» оркестр. Чтобы нарисовать образ народа — центрального героя оперы, дирижер М. Вухбиндер пользуется драматически напряженными и поэтичными красками.

Древо творческой мысли отмечено и постановка «Руслан и Людмила» (режиссер В. Казанов). Стремясь раскрыть основную идею произведения, режиссер прибегает к контрастному, полному сопоставлению «темных» и «светлых» сил, реального мира и сказочного. И, несмотря на почас узкие места в режиссерском плане, на спорности отдельных эпизодов (укажем, в частности, на чрезмерное увлечение эффектным картинами в замке Черномора), в целом сценическое решение этой оперы, так же как и постановка «Хованщины», вызывает острый, содержательный режиссерский трактатив. Яркая стилистика индивидуальность режиссерского спектакля складируется и в «Молодой гвардии» (режиссеры Р. Тихомирнов и В. Бруштейн) — спектакля, который прежде всего отличает замечательная непосредственность исполнителей ведущих партий (Б. Кокорина, Н. Уляшиной, В. Сопова, Ю. Чурилова).

Творческое своеобразие, индивидуальность «творческий почерк» балетмейстера М. Сатушского ощущаются и в балете «Медный всадник» Р. Глиера, осуществленном совсем недавно. В спектакле, безусловно, есть недостатки: но удались, например, первая и вторая картины пролога, особенно сцена на верфи, где постановщик не сумел создать атмосферу праздничности, праздничности в момент торжественного спуска нового корабля. Танцевальный язык этой оперы несколько эллигичен. Не явлен и финал: он выглядит неким ненужным доводом, особенно при сопоставлении с предыдущими драматическими картинами. Зато сцена у лодки Параша очень удачна. Проявляет эллигичность задушевный левинг корабля, дающий как бы собирательный образ русской девушки — чистой, бесхитривой, нежной, любящей. Сильнее здесь искренности, простоты, задушевности Марго Яковлево, свежего выноса и линии Параша (Т. Зинина) и Евгения (С. Павлов). И что самое главное, в этом спектакле, как и в «Хованщине», «Руслане», «Молодой гвардии», есть свое явление, свое прочтение музыкально-сценического произведения, а не стремление повторить то, что уже сделано другими постановщиками.

Однако в этих же спектаклях складываются и слабые коллектива. Выявленные в разных формах (то это недостатки вокальной культуры, то режиссерские и дирижерские просчеты, то надежда «завоевать, да соблагов»), они все порождают одним: отсутствием насыщеней, стремительной борьбы за полноценность и последовательность художественных решений, склонностью к компромиссам. При умении решать проблемы крупного плана режиссеры и дирижеры театра обнаруживают почас нежелание вникать в «частности». И это тем более тревожит, что коллектив словно бы не замечает вызова, образующийся между масштабными выделенными творческими актами и мерой художественной завершенности даже лучших работ театра. Не замечает коллектив и того, что подобно невниманию к «частностям» нередко приводит к делу к прямой художественной беспричинности.

Трудно поверить, например, чтобы режиссер Р. Тихомирнов и дирижер М. Вухбиндер могли согласиться с трактовкой артистом А. Гольев партией Павла Хованского. Голос строится лишь к жанровым подробностям, к подбору интонационных деталей. Увеличился вынужденной стороной, он забыл и то, что в опере надо петь, а не только то, как петь «звучно», забыл, что у Мусоргского речитативы не «пропорки», а «музыкальная речь», что музыкальное начало очень велико. Показывать одному из ведущих солистов театра, что он делает не так, проговорить с ним все детали вокальной партии, добиться большей полноты звучания, насыщенности — в этом была прямая обязанность режиссера и дирижера. Но они, очевидно, пренебрегли ею.

Не проработан один из пелухи также и артист Н. Гля (Андрей Хованский), который все партии проводит, пренебрегая культурой звука. Чрезвычайно выделенная партия складывается и в партии В. Уляшиной, Е. Пузана, Б. Кокориной, Н. Рослякова (этот список можно было бы продолжить). Почему же со всеми этими недостатками мирится в театре? Одних артистов, видим, «не тревожат» критикой потому, что они уже маститые, других — потому, что они мало подготовлены и учить было бы слишком долго. Так и идет от спектакля к спектаклю, а актер «впечат-

ся», принимает к недостаткам и ему падать кажется, что так и нужно быть.

Мирится в театре и с тем, что в одних постановках («Хованщина») ансамбли звучат хором, а в других («Руслан и Людмила») плохо. Почему?

Почему в «Руслане» партию Ратмира исполняет артистка З. Малишова, как и в «Хованщине» и сценические данные не соответствуют образу? Почему руководство театра не добивается от артиста Н. Сичава хотя бы элементарного сценического решения образа?

Все потому же: в коллективе привыкли к «содельным недостаткам», к «мелочам».

Так уж неизбежно: злота о молодости, внимание к ней определяется у нас обычное количество ведущих партий, полученных тому или иному молодому артисту, или коллективному постановке, осуществленных молодых режиссеров, дирижеров, балетмейстеров, музыкантов.

Если придерживаться этого взгляда, то при Новосибирском театре можно сказать, что так все обстоит благополучно. Молодые артисты часто получают самые ответственные партии. В числе исполнителей востановки, есть и совсем молодые, только еще начинающие.

Но в театре, видимо, не понимает, что в чрезмерной перегрузке молодых артистов заключена и своя опасность. Чрезмерные активные входы с пелухи и рядом становится немой для развития таланта молодого исполнителя, получают это и непосредственно, автономно отношению в своих творчестве, несчитывая у него очень рано, порой без всякого основания, чувство «спри-верста». А в результате после двух-трех ответственных партий молодой артист считает для себя самым важным выступить в эпизодических ролях. Исполняют себя «принципными мастерами», они и пренебрегают отношением к замечаниям дирижера, считая их придирижем, а недостатки в исполнении той или иной партии — за собственную, оригинальную трактовку.

Все это, к сожалению, нам пришлось наблюдать в театре и на репетициях, и на занятиях в классах. В коллективе пока нет «чувства локтя», нет ощущения, что любой спектакль — это «зав», а не

«моль», «строй» спектакля. Нет ощущения, что любая исполнительская неудача — это неудача всех, а не отдельного артиста.

В театре часто слышны ссылки на объективные причины: «ансамбли не звучат потому, что очень плохая акустика», «сцены принимают к форированному пелухи потому, что зал большой», и т. д. и т. и. Все это верно.

Но все эти трудности, как показывает коллектив своей же работой, он в силах преодолевать. В лучших спектаклях театра есть моменты, когда забываешь и о трудности, и о различии сценических и репертуарных театров, есть спектакли, в которых много хорошего, интересного, поучительного, аставляющего искренне возмущаться, поощряющего замечать. Следовательно, новосибирцы могут похвастаться на высот настоящего творчества. Сетовать на недостаток талантливых людей в коллективе или на бескрылость руководства им не приходится.

Благодаря этому: что по всеми крупными замыслам в коллективе слышно часто не замечает тех самых «мелочей», о которых говорилось выше.

В этом же, думаем, заключается в поучительная сторона опыта работы Новосибирского театра для других театров. Смелые замыслы и широкие концепции при неумении добиться во всех частностях современного воплощения этих замыслов и концепций — разве это недостаток характер для одних только новосибирцев, разве нечто похожее не то, что мы видели в Новосибирском театре оперы и балета, не приходится видеть и в других театрах — и оперных, и драматических!

Нонпаранно, что подлинно художественным может быть признан только спектакль, во всех своих частностях совершенный, что в искусстве нет несовершенных «мелочей», которыми можно было бы безжалостно пренебречь, что самое яркое достижение творчества и меркнет, если рядом с ним тускнеют штампы или первичности, — все это слышат много театры периферии.

М. ИГНАТЬЕВА,
степ. корр. «Советской культуры»,
НОВОСИБИРСК.