

СИБИРСКИЕ ОГНИ



ФОНД
ПРЕЗИДЕНТСКИХ
ГРАНТОВ

СПЕЦИАЛЬНЫЙ ВЫПУСК

НОВАТ





ПРЕЗИДЕНТ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ТЕЛЕГРАММА

**Коллективу
Новосибирского государственного академического театра оперы и балета**

Дорогие друзья!
Поздравляю вас с 75-летним юбилеем Новосибирского государственного академического театра оперы и балета.

Торжественное открытие театра состоялось в мае 1945 года и, конечно, имело важнейшее значение для города и всей Сибири. Оно символизировало конец тяжелых военных лет, возрождение культурной, общественной, такой желанной мирной жизни. С первых дней создания театр объединил блистательный коллектив актеров, режиссеров, художников, музыкантов, стал настоящим центром притяжения для ценителей и знатоков искусства.

Сегодня, как и многие десятилетия назад, ваш театр по-прежнему созвучен времени и духовным запросам взыскательной публики, радует своих преданных поклонников новыми интересными спектаклями и громкими премьерами.

Желаю вам вдохновения, успехов и всего самого доброго.

Владимир Путин
12 мая 2020 года



ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ телеграмма

Дорогие друзья!

Примите мои искренние поздравления с 75-летним юбилеем.

Открытый 12 мая 1945 года, Новосибирский театр стал символом силы духа нашего народа, его веры в победу. Благодаря самоотверженному труду работников новосибирских заводов не только выпускалась продукция для фронта, но и строился долгожданный театр. В разное время на знаменитых подмостках блистали талантливые режиссеры, дирижеры, хореографы, танцовщики, вокалисты. Здесь выступали Никита Долгушин, Любовь Гершунова, Анатолий Бердышев, ставили спектакли Василий Вайнонен и Юрий Григорович. Сегодня Новосибирский театр оперы и балета — один из лучших музыкальных театров страны, чье творчество знают и любят во всем мире. Коллектив НОВАТа сохраняет свои традиции и вместе с тем открыт интересным идеям и новым форматам. Классические и современные музыкальные постановки новосибирцев отличаются сложнейшей хореографией, виртуозной игрой оркестра, особым стилем и интерпретацией, яркими художественными решениями, «живыми» и мультимедийными декорациями. Ваши спектакли отмечены многими престижными театральными премиями. Они всегда становятся событием не только в Новосибирске, но и на гастролях, где их встречают громкими овациями. Желаю вам вдохновения, успехов, творческих удач, новых проектов и премьер.

Председатель Правительства РФ
М. В. Мишустин



**Дорогие друзья!
Уважаемые читатели «Сибирских огней»!**

Новосибирскому академическому театру оперы и балета — 75!
Через три дня после Дня Великой Победы — 12 мая 1945 года состоялось официальное открытие театра.

Май, Победа, опера Михаила Глинки «Иван Сусанин» — таким стал первый день рождения новосибирского Оперного. А сам театр — ровесник Победы — стал любимым театром многих новосибирцев, символом нашей области!

По сравнению со многими именитыми театрами мира наш театр оперы и балета еще так молод. Но уже далеко за пределами области славен своими талантами и постановками.

Благодаря коллективу преданных своему делу профессионалов театр развивается, продолжая завоевывать признание, награды, а самое главное — любовь и благодарность зрителей.

Желаю коллективу театра продолжать воплощать новые яркие проекты, восхищать, удивлять и вдохновлять сибиряков! Зрителям — много счастливых и радостных встреч! Новых планов, новых свершений и неиссякающей любви к искусству!

С юбилеем театра, друзья!

Губернатор Новосибирской области

А. А. Травников



Владимир Кехман

Художественный руководитель Новосибирского государственного академического театра оперы и балета

Театр Победы



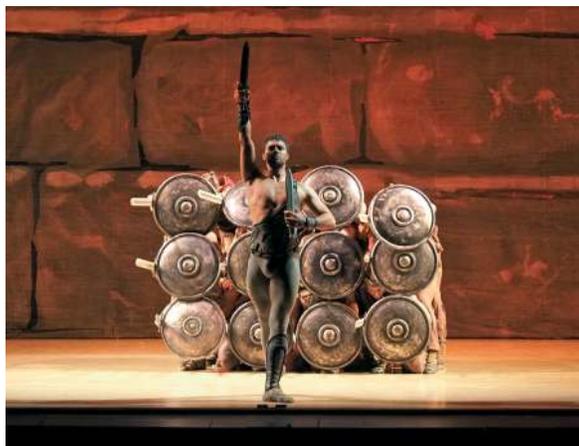
Новосибирский государственный академический театр оперы и балета — театр-символ, театр-легенда. Его история, начиная с грандиозного проекта, — это сплав дерзкого замысла, каждодневного напряженного труда и творческих открытий. Выдающиеся мастера, в разные годы работавшие в оперной и балетной труппе, хоре, оркестре, сформировали мощную художественную традицию, и сегодня мы с гордостью говорим: НОВАТ — душа города.

Театр всегда находился в авангарде культурной жизни России и по праву входит в число лучших музыкальных театров страны. Само строительство театра стало вызовом времени. Сейчас кажется невероятным, что в центре предвоенного одноэтажного Новосибирска без серьезной строительной техники возводилось сложнейшее инженерно-техническое сооружение, не имеющее аналогов. Строительство продолжалось даже в годы Великой Отечественной войны, когда решалась судьба

страны. В строящемся здании хранились бесценные коллекции ведущих музеев СССР, работали эвакуированные в Новосибирск музыкальные коллективы.

Открытие театра 12 мая 1945 года стало важнейшим событием, знаменующим нашу победу в тяжелейшей кровопролитной войне. Величественный и нарядный театр, распахнувший двери для публики, воплощал торжество красоты и силы духа, победу гуманистических идеалов. Поэтому для сибиряков НОВАТ — это театр Победы, воплощение мечты о счастье и мире. День открытия театра — 12 мая — особая дата в календаре, настоящий праздник для города, Сибири и всей нашей страны.

За 75 лет, минувших с того памятного дня, театр проделал огромный путь. Было выпущено 430 оперных и балетных постановок, многие из которых вошли в золотой фонд отечественного и мирового искусства. 20 тысяч спектаклей посетило почти 30 миллионов зрителей. Театр посетил с гастроями 30 стран мира и 30 городов России, причем во многих городах и странах бывал неоднократно. Многие выдающиеся деятели театра были удостоены высоких званий и государственных наград, наши артисты неоднократно побеждали на престижных международных и всероссийских конкурсах.





Безусловно, мы осознаем свою ответственность перед основателями театра и большими мастерами, которые создавали его творческую историю. Поэтому НОВАТ никогда не будет просто памятником архитектуры и ценной реликвией. Сохраняя и развивая традиции академического искусства, театр не перестает искать новые пути к зрителю, предлагать новые творческие решения, формировать и воспитывать новое поколение театралов.

Быть притягательным и интересным, находить общий язык с представителями разных поколений, создавать репертуар для семейного просмотра — сегодня НОВАТ ставит перед собой именно такие

задачи. Мы делаем специальные проекты, адресованные молодежи, расширяем детский репертуар — наша детская афиша, без преувеличения, одна из самых интересных в стране, мы открыты для диалога со зрителем. Нам важно, чтобы театр был ядром, вокруг которого в Новосибирске могла бы формироваться новая комфортная городская среда. А самое главное для театра — высокое качество каждого репертуарного спектакля, и еще особая театральная атмосфера, волнующая, волшебная, далекая от обыденности, чтобы каждый житель или гость города стремился к нам снова и снова.

Значимость Новосибирского театра оперы и балета в российском культурном пространстве подкреплена постоянной поддержкой со стороны федерального руководства и правительства Сибирского региона. За последние годы произведено техническое переоснащение сценического комплекса — установлено около тысячи единиц нового звукового и светового оборудования; реконструирован большой зал театра — обновлены зрительские кресла, появился бельэтаж — с лучшими условиями для просмотра спектакля; к юбилею создана новая «одежда сцены», в том числе парадный бархатный занавес; преобразился малый зал НОВАТа — он стал



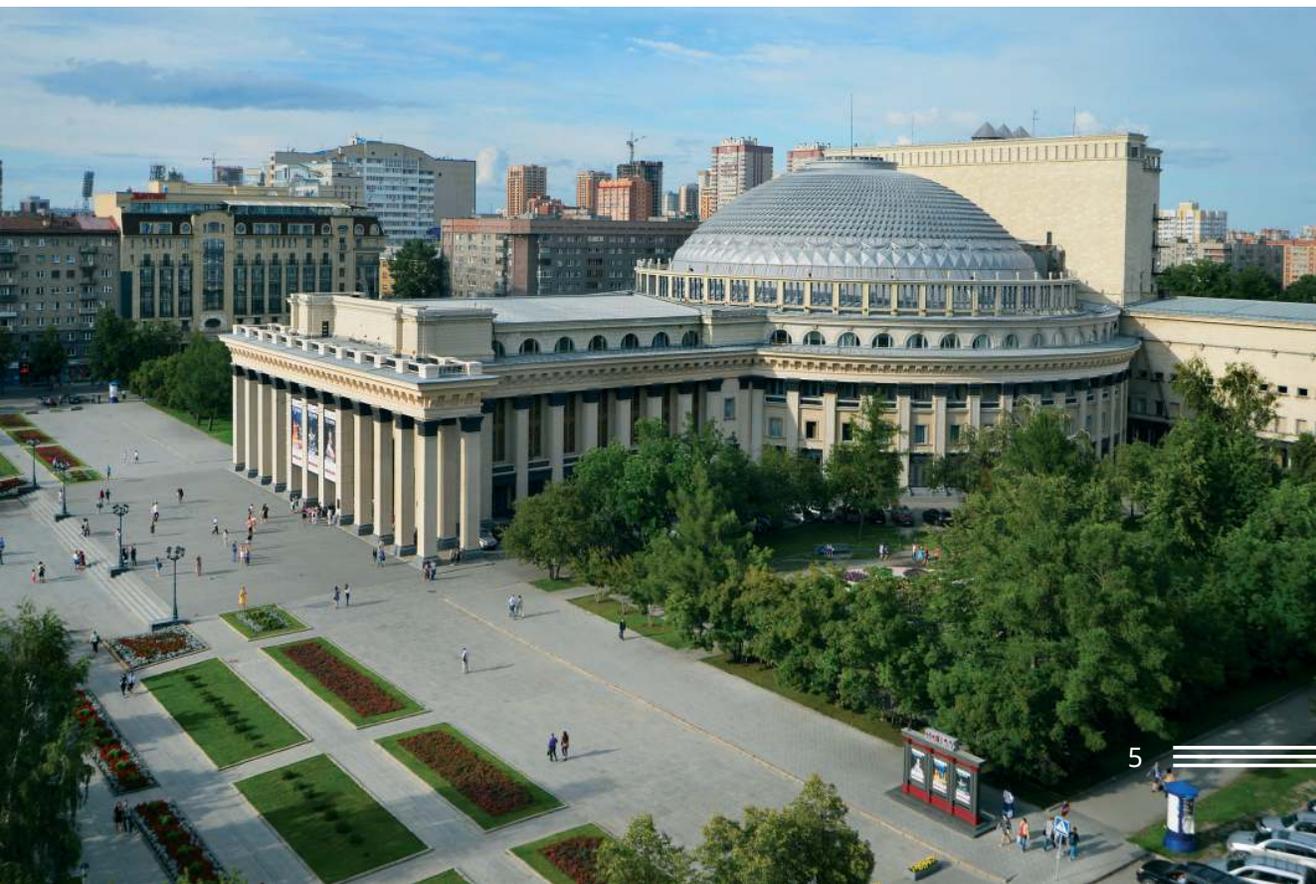
многофункциональным и комфортным для публики культурным пространством. Большие возможности дает новая система архитектурного освещения здания — почти 1500 единиц уникального оборудования позволяют создавать и реализовывать самые разнообразные объемно-световые сценарии. Масштабные работы по обновлению, реконструкции и переоборудованию театра продолжаются.

Мы бесконечно признательны руководству страны и региона, министерству культуры, администрации города Новосибирска, Фонду президентских грантов за постоянное внимание и поддержку, благодаря которым реализуются наши программы реконструкции и развития.

Театр — ровесник Победы готовился к празднованию 75-летия Великой Победы и нашей юбилейной дате, но был вынужден внести коррективы в планы. В ближайшем будущем мы обязательно реализуем все запланированные к юбилею проекты и надеемся увидеть на наших праздничных мероприятиях руководство страны. Приуроченные к 75-летию театра выставки, специальные издания, другие мероприятия проходят при поддержке Фонда президентских грантов; такая поддержка оказана, в частности, специальному номеру журнала «Сибирские огни», который вы сейчас читаете.



В юбилейный для театра год хочу поблагодарить всех, кто вкладывает труд и талант в его процветание и развитие, и поприветствовать наших зрителей, которые заполняют наши залы и встречают спектакли горячими аплодисментами. НОВАТ был, есть и всегда будет сердцем культурной жизни Сибири.





Игорь Маранин
Константин Осеев

Как инженер Загривко спас площадь

В 1926 году отдел местного хозяйства Новосибирска задумал построить Доходный дом (Центральную гостиницу) рядом со зданием Городского торгового корпуса, в котором заседал. Делали всё с размахом: объявили закрытый конкурс среди столичных архитекторов, который организовало Московское архитектурное общество. Первоначально строить Центральную гостиницу наметили рядом со зданием Городского торгового корпуса, без отступа от Красного проспекта.

Центральная площадь города к тому времени площадью называлась условно: вся она была застроена многочисленными деревянными лавками, магазинчиками, складами и т. д. Барахолку, правда, с нее уже убрали в район Ипподромского (Центрального) рынка, оставив торговлю продуктами, а также различными хозяйственными товарами. Предприимчивые автомобилисты (и, конечно же, извозчики) даже запустили специальный маршрут «Базар — барахолка», перевозя покупателей и собирая с них копейки.

И все же одно дело — временные деревянные сараи, которые и снести недолго (как и получить, когда решено было возвести Дом науки и культуры — Оперный театр), а другое — большое каменное здание, которое с места уже не сдвинешь. Если бы его действительно построили прямо на проспекте, то нынешняя площадь просто бы не родилась — разве что сквер у Оперного театра. Несомненно, что вслед за Центральной гостиницей встал бы рядом и Госбанк.

Спасли положение два инженера — В. Г. Сафонов (инженер путей сообщения Управления сибирских железных дорог) и И. И. Загривко.

Первый задумался (может быть, впервые в истории города!) о парковке при строительстве общественного здания. Где будут стоять экипажи? Где сосредоточат своих лошадей извозчики, которых всегда

немало у гостиниц? Они же запрудят весь проспект и будут мешать друг другу проехать. И Сафонов предложил отодвинуть будущее здание вглубь, создав перед ним первую парковку в городе. <...>

Заслушав доклад Загривко, планировочная комиссия при горсовете согласилась с его предложениями. И передала свое решение в очередную инстанцию — на рассмотрение коммунальной секции горсовета. Иван Иванович и там выступил со своим докладом. Он предложил в середине площади образовать сквер, «где может быть поставлен памятник, а в будущем фонтан». На перекрестке создается хороший угол видимости (45°), который дает плавный переход потоку машин и людей как с Красного проспекта на Кузнецкую, так и в обратном направлении. Отступ на 29 сажен перед Доходным домом образует площадку «для стоянки автомобилей, экипажей и станции автобусного движения».

Секция горсовета, заслушав пламенную речь Загривко, его проект одобрила. Доходный дом построили с отступом от проспекта, а площадь Ленина была спасена для потомков.

Любопытный факт: Иван Иванович принял участие и в дискуссии о необходимости оперного театра. В своей статье он обосновал два тезиса: театру нужно отдельное здание (обсуждалась идея сделать его пристройкой к Рабочему дворцу — нынешнему зданию театра «Красный факел») и здание это должно находиться в самом центре города. «По вопросу о месте. Здесь необходимо подумать о создании в городе вообще центра для культурных учреждений по примеру других городов, наметить постройку этих учреждений и в порядке постепенности в течение ряда лет осуществить программу строительства: самостоятельный оперный театр, драматический театр, может быть, будущую сибирскую консерваторию и др.



краевые культурные учреждения. Место для них должно быть в фактическом центре города (пример — Москва), чтобы равномернее обслуживать все население, а не часть его, как это случилось бы, если делать пристройку и разбивать театральное строительство на задах Рабочего двора, обращенных к пустынной окраине железнодорожного полотна» («Советская Сибирь», 1926, 18 апреля).

...И хотя нынешняя площадь Ленина не была названа, но, без сомнения, Загривко подтолкнул общественное мнение к мысли о строительстве именно здесь («в фактическом центре города») будущего Оперного театра.

Место будущего строительства Дома науки и культуры

Снимок с крыши Делового (Доходного) дома

1928 год

Архив Музея истории архитектуры Сибири им. С. Н. Баландина НГУАДИ

Рассматривались различные варианты размещения здания Дома науки и культуры в Новосибирске: театр мог быть развернут главным входом к улице Серебренниковской, мог вообще перекрыть ее целиком — в таком случае под зданием были бы устроены сквозной проезд и проходы. По предварительным подсчетам, при строительстве театра нужно было снести 29 усадеб и срезать толстый слой грунта на Базарной (Ярмарочной) площади. На деле освобождаемая территория оказалась еще больше.

1931–1933



Начальник строительства Дома науки и культуры Сергей Польшгалин на рабочем месте. Архив М. С. Виноградовой

Из сохранившейся части рабочего дневника Сергея Польшгалина

10 июля 1931 года

«Работа до полудня. С полудня субботник по выгрузке леса с баржей.

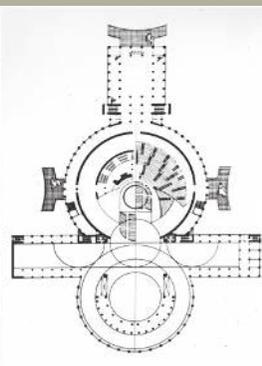
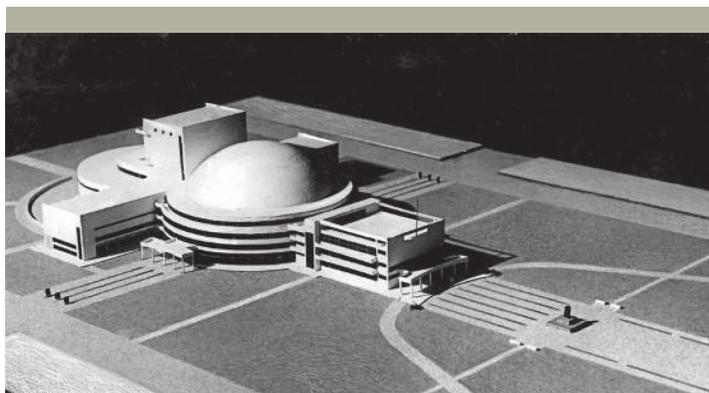
Продолжалась работа по рытью котлованов левого крыла артистических уборных и правого, где работы задерживаются мерзлотой грунта на глубине от 1 до 1,5 м и тем, что грунт вообще очень паршивый — назём со щепой, щебнем и пр. мусором. Продолжается кладка фундаментов левого крыла артистических уборных.

Продолжается установка башмаков колонн вестибюля. Разбивка колонн зрительного зала в основном закончена, начали поверку

на воробе (расхождение незначительно, до 7,5 мм(?)).

Начали работать бетономешалки по приготовлению цементного раствора. Разговор с Гавриловым о рабсиле: просим срочно выслать землекопов, чернорабочих, каменщиков и плотников. Получил отказ за <неразборчиво> и весьма малообещающие посулы на будущее.

Показал им распоряжение <неразборчиво> о переброске плотников с кирзавода № 3, которые должны идти ко мне на 2-й участок (Окрбольница). Пытался говорить по этому поводу с Лукащиком, но его не было. Постройка буквально задыхается без рабочих».



Совмещенный план 1-го и 2-го этажей. Макет Дома науки и культуры
Архитекторы Александр Гринберг, Траугот Бардт, Михаил Смуров, художник Михаил Курилко. Архив Музея истории архитектуры Сибири им. С. Н. Баландина НГУАДИ

Проектируемый в Новосибирске театр был одним из шести экспериментальных театральных зданий нового типа в СССР, причем не самым крупным (похожие театры строились в Ростове-на-Дону и Минске и проектировались для Свердловска, Иванова и Харькова). Страна была охвачена гигантоманией, проектировали, не считаясь с реальными возможностями: «...Шарахнем в небо железобетон!» (В. Маяковский).

Торжественный митинг по случаю закладки «первого цеха» Дома науки и культуры
22 мая 1931 года.

Выступает начальник строительства инженер Сергей Польшалин

Архив Музея истории архитектуры Сибири им. С. Н. Баландина НГУАДИ

Строящийся театр считали «первым цехом» — первым зданием —

комплекса Дома науки и культуры, а всего по проекту 1931 года их планировалось шесть. Пока шло строительство, центральным залом для концертов и съездов оставался построенный в 1926 году Дом Ленина.



Строительство вестибюля

Вид стройплощадки осенью 1931 года

Архив Музея истории архитектуры Сибири им. С. Н. Баландина НГУАДИ



Копка котлованов под строительство

Архив Музея истории архитектуры Сибири им. С. Н. Баландина НГУАДИ

Котлованы копали вручную, грунт вывозили на лошадях. Под ленточные и столбчатые фундаменты выкопали более 100 котлованов. Облегчало работу то, что грунт на площади Ленина в основном представлял собой легкую супесь.

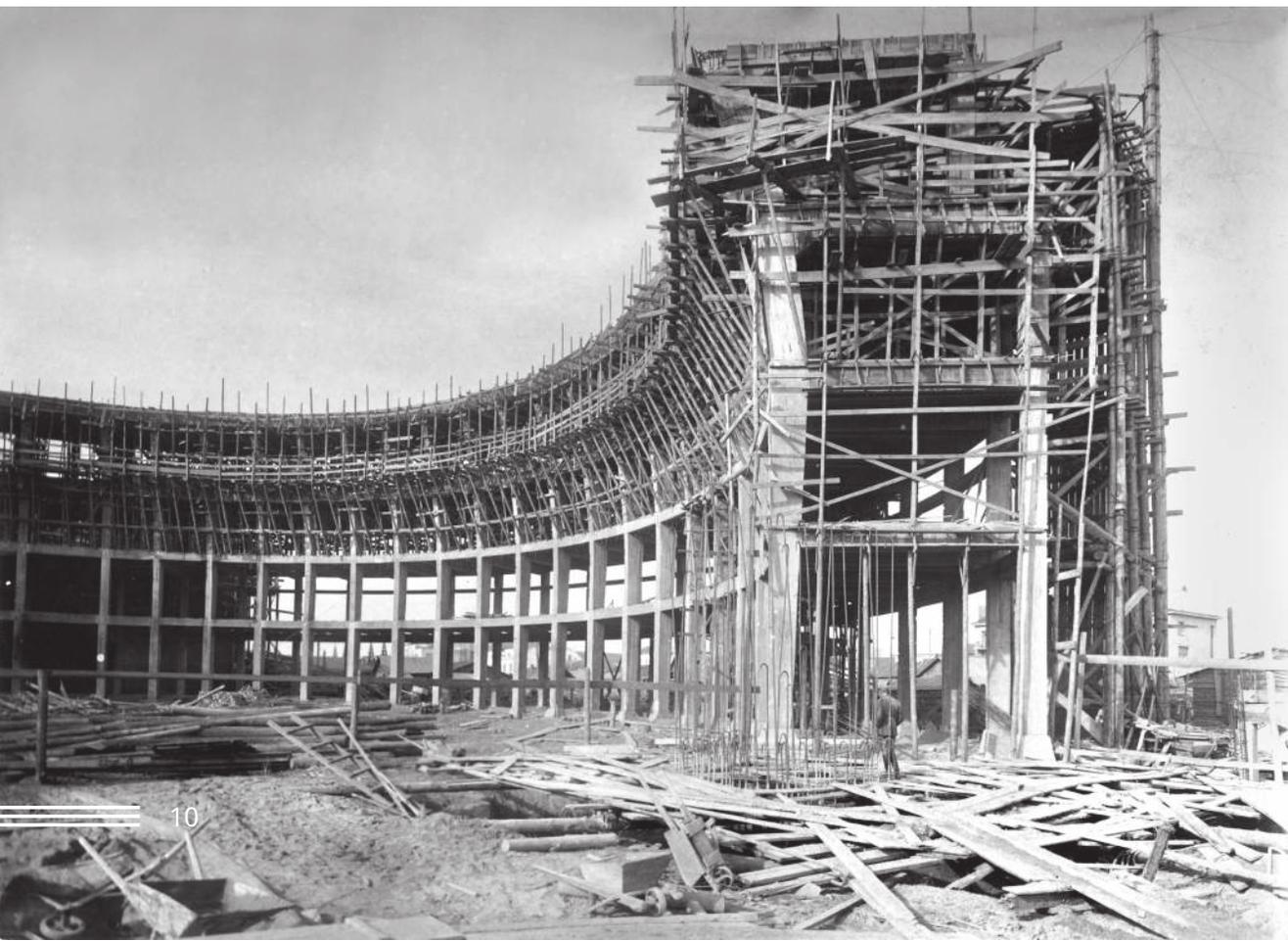
С самого начала стро-

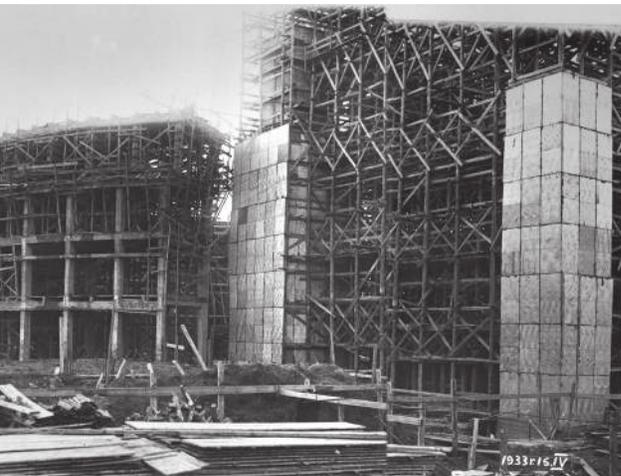
ительство сталкивалось с логистическими трудностями — в то время как в Новосибирске строители уже приступали к разметке территории под строительство, чертежи фундаментов и первых этажей еще оставались в работе в московском Гипрострое. Остро не хватало и рабочей силы — на строительство приходили в основном жители ближайших к Новосибирску деревень, которым часто приходилось отлучаться на сезонные хозяйственные работы. Тем не менее с первого сезона стройка взяла мощный темп.

К сентябрю 1931 года были в основном возведены железобетонные конструкции вестибюля — бетонные работы спешили завершить до холодов. Хорошо виден объем грунта из котлованов под вестибюль, зрительный зал и крылья здания — копка котлованов шла все лето.

Возведение кулуаров

Вид стройплощадки осенью 1932 года
Архив Музея истории архитектуры Сибири им. С. Н. Баландина НГУАДИ

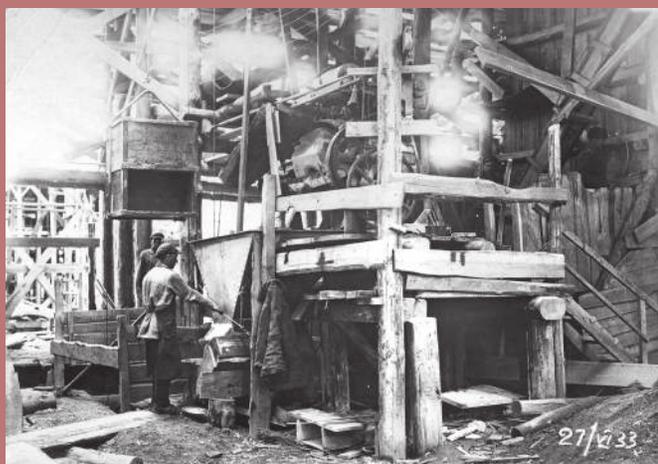




Монтаж железобетонных кулуаров

Снимок со сценической коробки. 1933 год
Архив Музея истории архитектуры Сибири
им. С. Н. Баландина НГУАДИ

Кулуары — это боковые коридоры в зданиях парламентов, театров, концертных залов, в которых посетители отдыхают в перерывах. В Доме науки и культуры были довольно редкие — круглые кулуары. На первом уровне был устроен кольцевой вестибюль, второй этаж предназначался для проезда на сцену фурок — тележек с декорациями, которые по ходу действия проезжали перед зрителями, провозя, например, автомобиль или экипаж с лошадьми. Еще два уровня кулуаров предполагались под кольцевые фойе.



Загрузка бетона из мешалки в ковш подъемника

Архив Музея истории архитектуры Сибири
им. С. Н. Баландина НГУАДИ

На лесах Оперного театра

Из сохранившейся части рабочего дневника Сергея Польшаина

14 июля 1931 года

Архив М. С. Виноградовой.

«Начали установку колонн вестибюля. Работаем 10 часов (2 часа отработываем за субботник). Был опять в ОЭТ ЗССО насчет рабочих. Ничего нет. Рабочих колоссально мало. Уменьшает их еще необходимость посылки на покос и на дровозаготовки. Возили ½ вагона цемента».

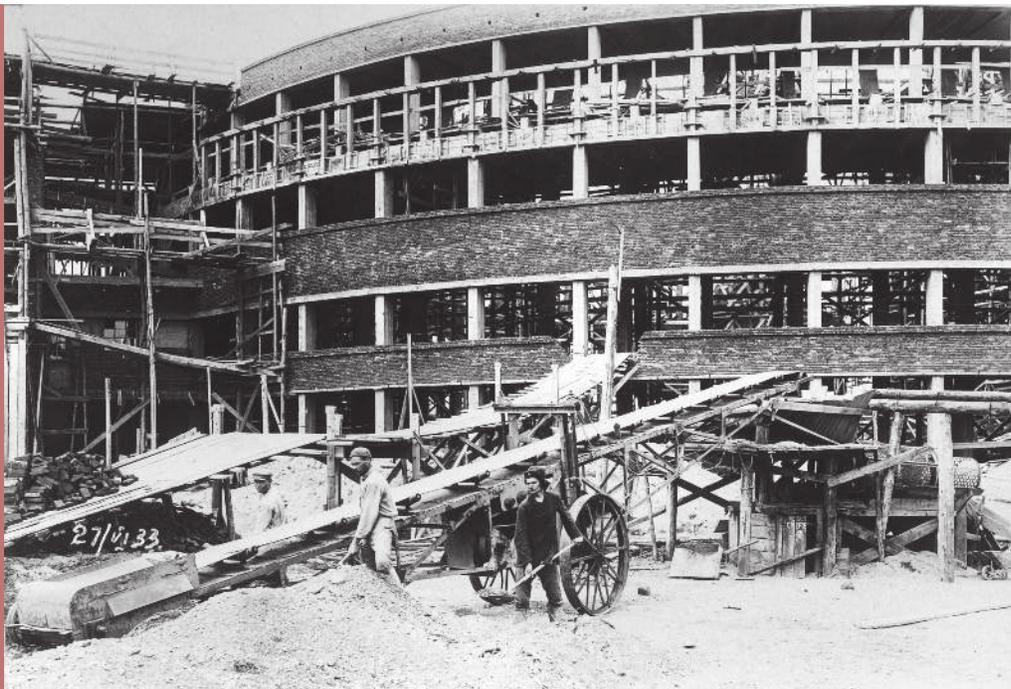
15 июля 1931 года

«Продолжаются работы по установке колонн. Начали установку балок. Продолжа-

ются земляные работы по копке котлованов артистических уборных и кладке фундаментов. Работали 8 часов, так как после четырех часов была демонстрация по случаю опытной мобилизации. Работу крайне нервирует и перебивает текучесть рабочих (многие поступают лишь на 4—5 дней, чтобы подзаработать на дорогу в деревню, кроме того, начавшиеся полевые работы тянут крестьян в деревню) и прогулы (хочу — работаю, хочу — нет). Разъяснительная работа <неразборчиво> слаба».

20 июля 1931 года

«Начали копку котлованов зрительного зала (наружное кольцо и кольцо под куполон). Работают два землекопа».



Транспортер у южного фасада театра

Архив Музея истории архитектуры Сибири им. С. Н. Баландина НГУАДИ

Первоначально в здании были сделаны «ленточные» окна в духе архитектурного авангарда. Позднее их форма будет изменена на классическую.

Строящаяся сценическая коробка рассматривалась самими проектировщиками Дома науки и культуры как вспомогательный элемент, вынужденный компромисс с традиционной формой театра. Декорации в будущем предполагалось все чаще заменять кинопроекцией. Сферический экран для нее должен был быть подвешен на внутренней поверхности купола.

Проекцией должна была обеспечена и замена недостающей части артистов. Один из основных авторов проекта Дома науки и культуры, художник Большого театра Михаил Курилко говорил: «...путем добавления к любой массе действующих лиц на площадке сцены кинопроекций мы можем расширить количество их до любого предела... <...> до бесконечности...»

Строящиеся кулуары и сценическая коробка

Снимок со стороны горисполкома (мэрии)

Архив Музея истории архитектуры Сибири им. С. Н. Баландина НГУАДИ





1934—1941

Торкретирование купола

Архив Музея истории архитектуры Сибири им. С. Н. Баландина НГУАДИ

Торкретирование — способ нанесения строительного раствора под давлением, который позволяет достичь большей прочности и морозостойкости бетона. Нижнюю часть купола торкретировали в два слоя по 4 сантиметра. Используемая технология была новой для строителей и требовала освоения. Особенно непросто было перемещать цемент-пушки по ярусам лесов. Верхняя часть купола бетонировалась вручную.



Установка кубиков в арматуру купола

Архив Музея истории архитектуры Сибири им. С. Н. Баландина НГУАДИ

Для наилучшего заполнения бетоном фермы были обшиты по обрешетке гладко выструганной рейкой, а сверху это деревянное покрытие было смазано олифой, чтобы в будущем рейка легче отошла от бетона.



Члены Комитета содействия строительству театра, руководство стройки, технический персонал и рабочие после опускания ферм купола
Май 1934 года. Архив Музея истории архитектуры Сибири им. С. Н. Баландина НГУАДИ

Осенью 1933-го бетонирование купола было завершено, бетон укрыли от промерзания опилками и кошмой. Стройка замерла до весны 1934-го, когда была проведена волнительная операция по освобождению бетонной основы от опалубки. Купол новосибирского театра невероятно тонок — толщина стенки составляет всего 8 сантиметров! Требовалось очень плавно опустить ставший ненужным временный каркас купола — и эта задача была с успехом выполнена. В театре было устроено праздничное собрание. Это был день всеобщего триумфа, когда во многом окупилась невероятные трудности строительного процесса.



Здание театра после первой реконструкции 1934—1936 годов
Май 1936 года
Архив Музея истории архитектуры Сибири им. С. Н. Баландина НГУАДИ

Изменившаяся архитектурная и общекультурная парадигма в СССР заставила полностью пересмотреть изначальный проект Дома науки и культуры. Больше не требовалось строить демократический, массовый театр, и теперь нежелательно было воспевать в строениях чистые линии и строгие формы, напоминающие механизм машины.

Вместо авангардных искусств возвращались академические формы. По проекту архитектора Бориса Гордеева преобразился облик здания: главный вход был оформлен портиком с 12 колоннами в два ряда, остальные фасады украшены полуколоннами. Изначально гладкий снаружи купол покрывали декоративной железной чешуей.



Рабочие принимают люльку крана-укосины

Архив Музея истории архитектуры Сибири им. С. Н. Баландина НГУАДИ

В конце 1936 года был определен срок открытия театра — 1 сентября 1937 года. Однако это была невыполнимая задача — в первую очередь из-за крайне плохого материально-технического снабжения строительства. Не было леса, кровельного и арматурного железа. Составленная правительственной комиссией смета не учла работы по вынужденному разбору уже построенных стен и конструкций из-за изменения планировки. Стройконтора с большим трудом расплачивалась с рабочими.

Виноватыми были объявлены самые беззащитные — непосредственные руководители стройки, прорабы, конструкторы, проектировщики. В ноябре 1937 года был арестован главный инженер строительства Сергей Польшалин.



Сергей Польшалин со строителями в минуту отдыха

Архив Музея истории архитектуры Сибири им. С. Н. Баландина НГУАДИ

Дома науки и культуры. В 1937 году, когда из-за остро недостаточного материально-технического снабжения стройка театра стала сильно отставать от намеченного правительством плана, Сергей Польшалин в числе других местных руководителей был арестован по подозрению в целенаправленном вредительстве государству и подрыве авторитета советской власти; расстрелян. В 1956 году Польшалин был полностью реабилитирован.

Сергей Александрович Польшалин (1899—1937) — инженер-строитель, выпускник Сибстринана, в Новосибирске участвовал в строительстве зданий сельскохозяйственного техникума (ул. Кирова, 103), Доходного дома (ул. Ленина, д. 1), первой поликлиники, школы № 42 (гимназия № 1), жилого дома артистов (ул. Романова, д. 35), в надстройке типографии «Советская Сибирь» (Новосибирская областная библиотека), в реконструкции театра «Красный факел». В 1931 году был назначен главным инженером строительства

**Работа над эскизом
росписи потолка
зрительного зала
Июнь-декабрь
1939 года**

Архив Музея истории
архитектуры Сибири
им. С. Н. Баландина НГУАДИ

Первоначально
запланированные
интерьеры театра
также пришлось
существенно
пересматривать —
в них были добавлены
фрески, скульптура,
драпировки.
Проектные эскизы
росписи
в неоклассическом
стиле были сделаны
в мастерской
А. В. Щусева в Москве,
однако имели

очень общий характер и потому еще год дорабатывались на месте группой сибирских специалистов под руководством художника Абрама Бертика.



Каменщики за работой

Архив Музея истории архитектуры Сибири им. С. Н. Баландина НГУАДИ

Укладка кирпича между железобетонными колоннами каркаса вестибюля.

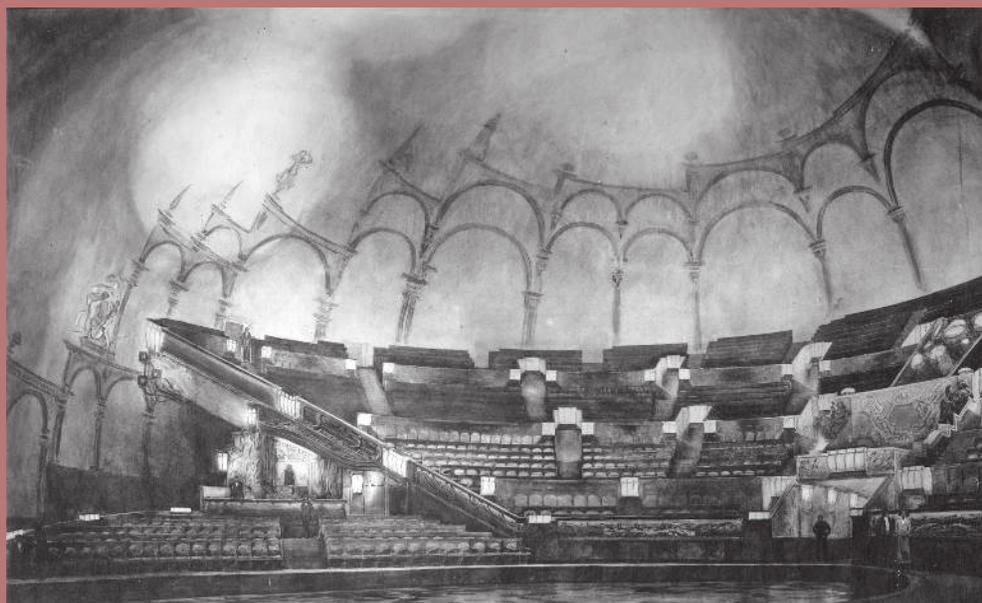
1941—1945



Проект зала Дома науки и культуры

Архитекторы А. З. Гринберг, Т. Я. Бардт, художник М. И. Курилко, 1931 год
Архив Музея истории архитектуры Сибири им. С. Н. Баландина НГУАДИ

По первоначальной задумке декорация в зале принципиально отсутствует, нет и центрального освещения — плафонов, люстр, бра. Свет в зале отражается от купола. Нет балконов и лож — все зрители располагаются в амфитеатре и партере, часть которого может разворачиваться на 180 градусов и уезжать за сцену, так что в центре образовывалась бы цирковая арена.



Проект зала Дома науки и культуры (вариант)

Художник Е. Е. Лансере, 1935 год
Архив Музея истории архитектуры Сибири им. С. Н. Баландина НГУАДИ

В промежуточном варианте переделки «с освоением форм исторического наследия» железобетонный купол уже имеет росписи на тему парковой архитектуры Италии. Автор проекта — профессор ленинградской Академии художеств, монументалист Евгений Лансере.



В условиях военного времени

К началу войны здание Новосибирского театра оперы и балета в целом было возведено, сдать его планировали в августе 1941 года. Но война возложила на театр другую миссию — хранителя культурного наследия. В помещениях театра разместились сокровища музеев Москвы, Ленинграда, других



Общий вид зрительного зала

1940-е годы. Архив Музея истории архитектуры Сибири им. С. Н. Баландина НГУАДИ

Таким зал театра оперы и балета увидели зрители 25 января 1941 года во время пробного концерта. До открытия театра вид зала практически не менялся, только в 1942 году на кресла прикрепили номера.

Здание театра могло быть открыто для публики уже к лету 1941 года, однако начавшаяся Великая Отечественная война вновь смешала все планы.

Лишь в декабре 1944 года стали готовить спектакли.

музеев европейской части СССР. В помещениях театра были открыты выставки Третьяковской галереи и Этнографического музея.

Начиная с ноября 1942 года зрительская часть здания использовалась для проведения торжественных заседаний и концертов, в которых участвовали артисты Новосибирска и музыкальных коллективов, находившихся здесь в эвакуации.

Осенью 1942 года, в тяжелейшее время для страны, когда только разгоралась Сталинградская битва, правительство приняло решение о включении новосибирского Оперного в список первоочередных строек. Это был вызов разрушительной стихии войны: продолжение культурного строительства в тылу воюющей страны.

В октябре началось формирование штата обслуживающего персонала и административного аппарата театра оперы и балета. В это время на сцене, отделенной от зала многотонным противопожарным занавесом, шли монтажные работы, оркестровую яму закрыли специальным настилом, и эту часть использовали как концертную площадку.

22 июля 1943 года горисполком принимает решение о передаче всей полноты власти и ответственности за окончание строительства дирекции театра. С началом интенсивных строительных работ театр остро нуждался в дефицитных материалах. Несмотря на загруженность железной дороги военными перевозками, театральное оборудование доставлялось в Новосибирск из Москвы.

Строительству очень не хватало квалифицированных кадров. Многие бывшие строители здания воевали на фронтах Отечественной войны. Многие не вернулись...

Театру не хватало архитекторов. Б. А. Гордеев умер от туберкулеза в мае 1943 года. Другой архитектор, Б. И. Дмитриев, воевал на фронте. Даже находясь на передовой, он не переставал думать о делах строительства и писал письма с инструкциями по проведению

работ. Б. И. Дмитриев погиб в июле 1944-го, так и не увидев грандиозный результат своего труда.

Помощь стройке оказывали предприятия Новосибирска и эвакуированные заводы. Специалисты завода имени Чкалова работали над механическим устройством для театральных занавесей, строительный цех завода помогал оснастить сцену.

В ноябре 1943 года Новосибирский горисполком вынес решение: «Обязать дирекцию театра закончить работы первой очереди новосибирского театра оперы и балета с выполнением к 1 января 1944 года всех отделочных работ», и уже в начале февраля 1944 года правительственная комиссия подписала документ о приемке первой очереди театра в эксплуатацию.

В октябре 1944 года вышел приказ о реэвакуации музейных ценностей. Уникальные грузы из Новосибирска начали возвращаться в Москву и Ленинград.

9 апреля 1944 года Председателем Совнаркома РСФСР А. Н. Косыгиным было подписано распоряжение о выделении Новосибирскому театру оперы и балета из резервного фонда Совнаркома одного миллиона рублей. Открытие было назначено на весну 1945 года.

В октябре 1944 года был составлен репертуар первого сезона: «Иван Сусанин» М. И. Глинки, «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, «Кармен» Ж. Бизе, «Травиата» Дж. Верди. Уже была намечена и дата первого спектакля. К этой дате готовились, выпускали афиши, печатали пригласительные билеты.



Михаил Щукин

Линия духовной обороны

...Про эвакуацию во время Великой Отечественной войны в наш город культурных ценностей можно снимать многосерийные фильмы.

Знаменитая панорама Франца Рубо «Оборона Севастополя в 1854—1855 годах» — на ней, как известно, изображены и адмирал Нахимов, и Даша Севастопольская, и матрос Пётр Кошка, и артиллеристы батареи Сенявина. И вот уже в 1942 году эти герои прошлой севастопольской обороны вновь оказались под огнем. На здание, где располагалась панорама, обрушились немецкие бомбардировщики. Загорелся купол.

На спасение исторического полотна бросились матросы, курсанты военно-мор-

ского училища береговой обороны. Они обливались водой и бросались в горящее здание, ножами, топорами резали, рубили холсты панорамы и выносили из огня. Спасали до тех пор, пока не обрушился каркас. Многие получили ожоги, были ранены, но 86 кусков панорамы удалось спасти. Их заворачивали в матросские одеяла и зашивали, а затем в грузовиках доставили в Камышовую бухту. Там стоял эскадренный миноносец «Ташкент», чудом прорвавшийся с подкреплением на борту в осажденный Севастополь. Здесь, в бухте, он принимал раненых, около двух тысяч, принял и чудом спасенные куски панорамы.

Едва только «Ташкент» вышел в море, как на него сразу же налетели немецкие



Филиал хранилища ленинградских дворцов-музеев в Новосибирском театре оперы и балета (1942—1944 годы)



Реставрация сотрудниками
Третьяковской галереи панорамы
Ф. Рубо «Оборона Севастополя».
Новосибирск, годы войны

самолеты, появились вражеские торпедные катера. Маневрируя, «Ташкент» пытался уйти, но в трюме пробоина, поврежден руль, корабль стал терять скорость. Выручили два наших истребителя, которые отогнали «юнкерсы», а от торпедных немецких катеров защитил подошедший эсминец «Сообразительный». В Новороссийск «Ташкент» привели на буксире. Когда «Севастопольскую панораму» после долгого и смертельно опасного пути доставили в Новосибирск, когда развернули уцелевшие куски, то невольно ахнули: рваные, обгоревшие, в грязи, они были еще и пробиты осколками — пробоин этих было несколько тысяч.

Есть что-то глубоко символическое в том, что еще недостроенный Новосибирский театр оперы и балета, еще ни разу не открывший занавеса своей сцены, принимал в свои стены Высокое Искусство, давая ему надежный приют и оказывая помощь.

Самые лучшие реставраторы Третьяковской галереи приступили к спасению «Севастопольской панорамы». За помощью обратились в обком партии, отправив туда длинный список необходи-

мых материалов. Свидетельств не сохранилось, но можно с полной уверенностью представить, что было у работников обкома немалое удивление: не хлеба просили, не крупы, не валенок, а значилось в длинном списке следующее: папиросная бумага, скипидар, мед, кедровое масло, осетровый клей. Когда разобрались, для чего это требуется, всё смогли найти. И уцелевшие части панорамы были спасены. По ним и по сохранившимся эскизам Франца Рубо позднее изготовят копию панорамы, которая и займет свое прежнее место в городе русской славы Севастополе.

А в Новосибирске в холодном и снежном ноябре 1942 года, все в том же недостроенном оперном театре, произойдет событие, которое навсегда останется в истории города: откроется выставка шедевров Третьяковской галереи. Великое русское искусство предстанет перед сибиряками во всей своей красоте и мощи. За полгода на выставке побывает более ста тысяч человек.

Вот парадокс времени — именно в военные годы в Новосибирске была насыщенная культурная жизнь. И связана она была прежде всего с традициями старой петербургской культуры. Словно перекинулся своеобразный исторический мост: инженеры, отцы-основатели юного Ново-Николаевска, за редким исключением, принадлежали к лучшим представителям петербургского общества, отличавшимся не только высоким профессионализмом, но и широкой культурой. Прошли годы. И снова город на Неве словно передал Новосибирску на сохранение лучших своих представителей. В Новосибирск из Ленинграда в военные годы были эвакуированы не только промышленные предприятия, сибиряки приняли не только детей, вывезенных по Дороге жизни, но мы приняли — и это не просто красивый образ, а правдивый факт! — цвет нашего искусства.

Творчество во имя Победы

С началом Великой Отечественной войны Новосибирский театр оперы и балета стал центром культурной жизни города. Здесь проходили концерты Ленинградской филармонии, Ленинградской академической капеллы, Джаз-оркестра РСФСР под руководством Леонида Утесова, Молдавского ансамбля песни и пляски «Дойна», Центрального театра кукол под руководством Сергея Образцова, Украинского и Белорусского ансамблей песни и пляски, Черновицкого и Молдавского джаза и других.

7 ноября 1942 года в Новосибирском театре состоялось общегородское торжественное заседание, посвященное XXV годовщине Октябрьской революции. Президиум расположился на

огромной эстраде, возведенной между барьером оркестра и авансценой. После заседания состоялся первый концерт на сцене крупнейшего театра страны — программа включала выступления артистов Ленинградской филармонии, театра драмы имени Пушкина и других творческих коллективов.

Всего за ноябрь — декабрь 1942 года в театре было проведено 14 вечерних и два утренних концерта, а также организовано 5 бесплатных концертов для воинов Красной армии и рабочих заводов. С января по июнь 1943 года в зале Оперного театра состоялось 129 мероприятий, кроме того, было дано 22 концерта в фонд обороны и 28 вечеров проведено бесплатно. На собранные в фонд обороны средства



Репетиция Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича. На сцене: автор, оркестр Ленинградской филармонии и дирижер Евгений Мравинский
Новосибирск, 1942 год



от проводимых в выходные дни концертов, для Красной армии было куплено четыре боевых самолета!

В 1942 году, во время пребывания композитора Дмитрия Шостаковича в Новосибирске, для него была проведена персональная экскурсия по строящемуся зданию театра. Именно в годы войны установились тесные творческие связи между театром и композитором, сохранившиеся на долгие годы.

7 ноября 1942 года в присутствии Шостаковича в городе была исполнена

знаменитая Седьмая «Блокадная» симфония. Произведение прозвучало в исполнении оркестра Ленинградской филармонии под управлением выдающегося дирижера Евгения Мравинского, который в эвакуации размещался в здании театра и вел активную концертную деятельность.

Позже Евгений Мравинский вспоминал: «...как известно, в начале Великой Отечественной войны Ленинградская филармония решением правительства была эвакуирована на восток, и оркестр провёл в Новосибирске три года. Это время — одна из самых волнующих страниц и в истории оркестра, и в истории музыкальной жизни советской Сибири. За три года (1941—1944) коллектив дал 538 симфонических концертов, которые посетило около 400 000 слушателей. Деятельность ленинградского оркестра оказала заметное влияние на культурную жизнь Новосибирска».

Прежде чем открылся занавес

В 1942 году, в разгар Великой Отечественной войны, правительство принимает решение о достройке Оперного театра в Новосибирске, и уже в 1943 году основные строительные и монтажные работы завершены.

В феврале 1944 года здание введено в эксплуатацию, на весну 1945 года назначено открытие театра.

Наступил момент формирования творческого коллектива. Идет война, а новому театру требуются певцы и танцовщицы, музыканты, режиссеры, дирижеры, художники, балетмейстеры, инженеры, а кроме того, специалисты театральных профессий. Из Горького приехал дирижер Исидор Зак, режиссер Наум Фрид прибыл из Москвы, из Большого театра, балетмейстер Михаил Моисеев — из Еревана. Музыкантов и солистов оперы приглашали со всех концов СССР, некоторые артисты пришли в труппу из коллектива Сибирской государственной оперы, а в хор и кордебалет было решено принимать любителей.

В феврале в газете «Советская Сибирь» появилось объявление о приеме в балетную студию детей в возрасте 9—11 лет и

взрослых до 20 лет. Желающих оказалось очень много, и поступающие проходили серьезный конкурсный отбор. И уже 1 апреля 1944 года балетная студия при Новосибирском театре под руководством солиста балета Дмитрия Кирсанова начала работу.



Балетная студия, 1944—1946 годы
Фото из архива НГАТОиБ

В марте в той же «Советской Сибири» дирекция театра объявила о наборе в оперно-хоровую студию: «Принимаются лица обоего пола от 18 до 35 лет. Обучение бесплатное, без отрыва от производства».

Спустя несколько месяцев свыше 50 человек пришли в труппу театра из балетной студии и 80 — из хоровой. В хоре театра тогда было 120 человек, лишь 20 из них имели профессиональную подготовку. Возглавил хоровой коллектив молодой Евгений Горбенко, также обучал молодых артистов хора опытный хормейстер Александр Лагерквист.

Поступление в труппу театра считалось единственной веской причиной ухода с производства, а Совет Народных Комиссаров принял решение о выделении специальных пайков для сотрудников нового театра.



Балетная студия, 1944—1946 годы.
На уроке у Дмитрия Кирсанова
Фото из архива НГАТОиБ

Кадры требовались и производственным цехам театра. Большинство пришедших сюда молодых людей не знало специфики театрального производства, обучение шло в процессе работы, и в каждом из цехов числилось по два-три ученика. Всего же к открытию театра в производственных цехах насчитывалось 339 человек.

Уже в декабре 1944 года театр приступил к подготовке первых спектаклей. Было принято решение открыть театр исполнением оперы Михаила Глинки «Иван Сусанин», и назначена дата — 12 мая 1945 года.

Для оперы «Иван Сусанин» понадобилось 17 живописных занавесов, каждый площадью в 360 квадратных метров, бутафории около 600 различных предметов, в примерно-парикмахерском цехе для первых трех спектаклей было изготовлено более 600 париков, в сапожно-обувном — более 1000 пар обуви, потребовались тысячи квадратных метров холста, тюля, тонны сухих красок и столярного клея, сотни кубометров досок и круглого леса. Таковы были масштабы начинающейся театральной жизни.

Одну из последних генеральных репетиций перед премьерой намечалось провести утром 9 мая. Репетиция началась, когда стало известно о капитуляции Германии, о Победе. Утром артисты исполнили всю оперу с необычайным подъемом, вечернюю репетицию отменили. Даже сейчас, спустя 75 лет, мы с волнением и гордостью вспоминаем эти события: Победа и открытие театра.

В Новосибирске центром празднования стала площадь перед Театром оперы и балета — символом несгибаемого духа советских людей и непоколебимой веры в Победу.

12 мая огромный, величественный зрительный зал Новосибирского театра



Афиша открытия театра, 1945 год

оперы и балета встретил своих первых зрителей. Бархат кулис, грандиозный живописный плафон, изящные росписи, белоснежные статуи античных богов, сверкающая хрусталем роскошная люстра — все это создавало торжественную и праздничную атмосферу.

За дирижерским пультом стоял молодой Исидор Зак, партию Сусанина пел бас Вениамин Арканов. Очевидец первого спектакля писал: «Первые зрители, до отказа заполнившие зал, были по-особенному наэлектризованы... Когда оркестр и хор грянули могучее: «Слався, слався, родная земля!» — все поднялись в едином порыве... И тот, кому посчастливилось присутствовать на этом необыкновенном спектакле, никогда не забудет своих впечатлений».

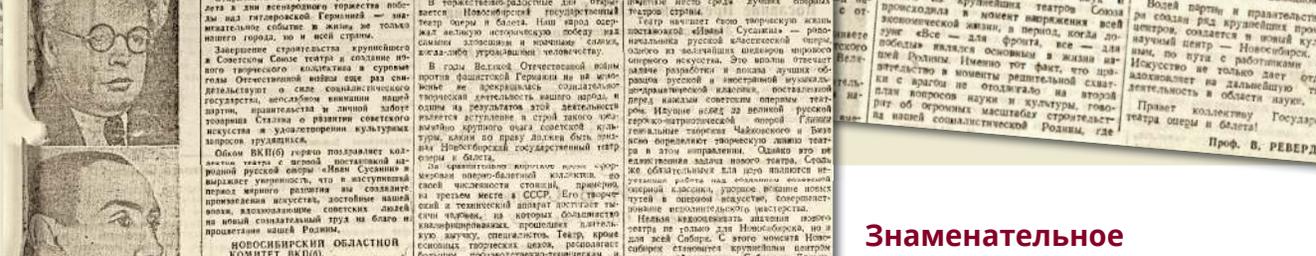
Газета «Правда» 13 мая 1945 года писала: «Открытие театра превратилось в радостный праздник трудящихся всей Сибири. Для участия в этом торжестве прибыли представители общественных организаций Иркутска, Барнаула, Кемерово, Омска и других городов».

Газета «Известия» отметила, что в жизни советского искусства это выдающийся день. Отныне Новосибирск становится центром музыкальной культуры Сибири и Дальнего Востока.

...ерство
...его этого огромного...
...жености и качества...
...художественно...
...Можно смело утверждать, что...
...превосходящие...
...уже в настоящее время...

Сегодня открываются занавес Театра оперы и балета

ГОРЯЧИЙ ПРИВЕТ ЕГО СТРОИТЕЛЯМ, ЕГО ТВОРЧЕСКОМУ КОЛЛЕКТИВУ!



Знаменательное событие

Открытие в Сибирь Театра оперы и балета в дни величайшего торжества — знаменательное событие в жизни всего нашего города и всей страны.

Завершение строительства крупнейшего в Советском Союзе театра в последние годы Отечественной войны еще раз свидетельствует о силе социалистического государства, неослабном внимании партии страны, правительству и личной заботе товарища Сталина о развитии советского искусства и удовлетворении культурных запросов трудящихся.

Крупный очаг советской культуры

В торжественно-радостные дни открытия Новосибирского государственного театра оперы и балетной оперы создается величайшее культурное достояние нашего народа, создаются условия для развития культуры.

В годы Великой Отечественной войны против фашистской Германии не на миг прерывалось строительство крупнейшего в истории нашей страны театра оперы и балета.

За подлинное мастерство!

Городской комитет Всесоюзной Коммунистической партии большинством в двадцатипяти голосов постановил поддержать коллектив руководителей Новосибирского театра оперы и балета в организации театра и личной инициативе германской оперы «Иван Сусанин».

Коллективу нашего театра

Общая и городская комитеты ВЛКСМ от имени всех комсомольцев и молодежи Новосибирской области горячо поздравляют коллектив Государственного театра оперы и балета с открытием нового прекрасного ансамбля нашего народа, созданием прекрасного коллектива в области театрального искусства.

Помощь чкаловцев

Знаю, что Чкаловцы, как и многие другие предприняли много работы, чтобы участвовать в строительстве театра.

Комсомольцы и молодежь области вместе со всеми трудящимися и артистами Новосибирского театра оперы и балета, с радостью поддержат коллектив в развитии культуры и искусства.

Зачинатели новой творческой жизни

Это событие с большим волнением и радостью встречают не только те, кто живет в нашем городе, но и все население нашей страны.

Новосибирский республиканский театр оперы и балета, открываясь в этот торжественный день, несет в массы радость, культуру и искусство.

Знаменательное событие

Открытие в Сибирь Театра оперы и балета в дни величайшего торжества — знаменательное событие в жизни всего нашего города, но и всей страны. Завершение строительства крупнейшего в Советском Союзе театра и создание нового творческого коллектива в суровые годы Отечественной войны еще раз свидетельствует о силе социалистического государства, неослабном внимании нашей партии, правительству и личной заботе товарища Сталина о развитии искусства и удовлетворении культурных запросов трудящихся.

Обком ВКП(б) горячо поздравляет коллектив театра с первой постановкой народной русской оперы «Иван Сусанин» и выражает уверенность, что в наступивший период мирного развития вы создадите произведения искусства, достойные нашей эпохи, вдохновляющие советских людей на новый созидательный труд на благо и процветание нашей Родины.

Начальник Управления культуры и искусства при СНК РСФСР, Проф. В. РЕВЕРДТЛО

Свидетельство мощи страны

С окончанием Великой Отечественной войны и наступлением нашей страны в период мирного развития создается для нас величайшее событие в жизни Сибири. Оно открылось в городе нашей страны — Новосибирске — величайшее событие — открытие нового театра оперы и балета. Об этом событии-триумфе наша страна в Сибири, культурной и научной стране является гордой и славною. Она является свидетелем того, что наша страна в этот период не только выстояла, но и победила фашистскую Германию. Это свидетельствует о силе нашей страны, о ее мощи, о ее способности к самообороне и к победе над врагом. Именно тот факт, что наша страна в этот период не только выстояла, но и победила фашистскую Германию, является свидетельством ее мощи, ее способности к самообороне и к победе над врагом. Именно тот факт, что наша страна в этот период не только выстояла, но и победила фашистскую Германию, является свидетельством ее мощи, ее способности к самообороне и к победе над врагом.

Начальник Управления культуры и искусства при СНК РСФСР, Проф. В. РЕВЕРДТЛО

Желаем творческих успехов!

Новосибирский государственный театр оперы и балета открывает свои двери для зрителей. Коллектив театра оперы и балета с радостью принимает коллектив Государственного театра оперы и балета в развитии культуры и искусства.

Обком ВКП(б) горячо поздравляет коллектив театра с первой постановкой народной русской оперы «Иван Сусанин» и выражает уверенность, что в наступивший период мирного развития вы создадите произведения искусства, достойные нашей эпохи, вдохновляющие советских людей на новый созидательный труд на благо и процветание нашей Родины.

Начальник Управления культуры и искусства при СНК РСФСР, Проф. В. РЕВЕРДТЛО

Мы гордимся отстояли наши соприкосновения

Несколько дней спустя после открытия театра оперы и балета в Новосибирске, коллектив театра оперы и балета с радостью принимает коллектив Государственного театра оперы и балета в развитии культуры и искусства.

Обком ВКП(б) горячо поздравляет коллектив театра с первой постановкой народной русской оперы «Иван Сусанин» и выражает уверенность, что в наступивший период мирного развития вы создадите произведения искусства, достойные нашей эпохи, вдохновляющие советских людей на новый созидательный труд на благо и процветание нашей Родины.

Начальник Управления культуры и искусства при СНК РСФСР, Проф. В. РЕВЕРДТЛО

Зачинатели новой творческой жизни

Это событие с большим волнением и радостью встречают не только те, кто живет в нашем городе, но и все население нашей страны.

Новосибирский республиканский театр оперы и балета, открываясь в этот торжественный день, несет в массы радость, культуру и искусство.

Начальник Управления культуры и искусства при СНК РСФСР, Проф. В. РЕВЕРДТЛО

За подлинное мастерство!

Городской комитет Всесоюзной Коммунистической партии большинством в двадцатипяти голосов постановил поддержать коллектив руководителей Новосибирского театра оперы и балета в организации театра и личной инициативе германской оперы «Иван Сусанин».

Общая и городская комитеты ВЛКСМ от имени всех комсомольцев и молодежи Новосибирской области горячо поздравляют коллектив Государственного театра оперы и балета с открытием нового прекрасного ансамбля нашего народа, созданием прекрасного коллектива в области театрального искусства.

Силой предпринятой много работы, чтобы участвовать в строительстве театра.

Комсомольцы и молодежь области вместе со всеми трудящимися и артистами Новосибирского театра оперы и балета, с радостью поддержат коллектив в развитии культуры и искусства.

Знаю, что Чкаловцы, как и многие другие предприняли много работы, чтобы участвовать в строительстве театра.

Комсомольцы и молодежь области вместе со всеми трудящимися и артистами Новосибирского театра оперы и балета, с радостью поддержат коллектив в развитии культуры и искусства.

Обком ВКП(б) горячо поздравляет коллектив театра с первой постановкой народной русской оперы «Иван Сусанин» и выражает уверенность, что в наступивший период мирного развития вы создадите произведения искусства, достойные нашей эпохи, вдохновляющие советских людей на новый созидательный труд на благо и процветание нашей Родины.

Начальник Управления культуры и искусства при СНК РСФСР, Проф. В. РЕВЕРДТЛО



Сегодня открывается занавес Театра оперы и балета

ГОРЯЧИЙ ПРИВЕТ ЕГО СТРОИТЕЛЯМ, ЕГО ТВОРЧЕСКОМУ КОЛЛЕКТИВУ!

коллектив и руководителей Новосибирского театра оперы и балета с открытием театра и первой постановкой героической русской оперы «Иван Сусанин».

Окончание строительства театра, формирование крупного коллектива творческих работников в трудных условиях военной обстановки являются большим достижением советской музыкальной культуры, ярким свидетельством заботы партии, правительства и лично товарища Сталина о культурном подъеме трудящихся масс нашей страны.

В дни всенародного ликования и торжества великой исторической победы над гитлеровской Германией открытие театра оперы и балета в Сибири является большим культурным событием в жизни всей страны.

От лица трудящихся Новосибирска горком ВКП(б) и горисполком горячо желают коллективу и руководителям театра плодотворной деятельности на пути к сценическому мастерству и по превращению молодого театра в подлинный очаг музыкальной культуры в Сибири.

ГОРКОМ ВКП(б), ГОРИСПОЛКОМ

Коллективу нашего театра

Областной и городской комитеты ВЛКСМ от имени всех комсомольцев и молодежи Новосибирской области горячо поздравляют коллектив Государственного театра оперы и балета с великим праздником победы советского народа над немецко-

фашистскими захватчиками и с открытием театра.

Свою творческую работу вы начинаете в радостные дни ликования советского народа, победоносно завершившего Великую Отечественную войну.

Начинается период мирного строительства, период дальнейшего расцвета нашей социалистической культуры.

Комсомольцы и молодежь области вместе со всеми трудящимися с чувством гордости за свою могучую страну ждут торжественного момента — открытия Новосибирского театра оперы и балета.

Поздравляя коллектив театра с большим культурным событием, обком и горком ВЛКСМ желают всем его артистам и работникам творческих успехов. Уверены, что вы сделаете все необходимое, чтобы наш театр стал одним из лучших в Советском Союзе.

ОБКОМ ВЛКСМ, ГОРКОМ ВЛКСМ

Помощь чкаловцев

Завод им. Чкалова, как и многие другие предприятия нашего города, активно участвовал в строительстве театра.

Коллектив слесарей-монтажников под руководством мастера Степанова и бригадира Бондаренко кропотливо трудился над механизацией устройства парадного и антрактного занавеса, изготовил и смонтировал приводные устройства к ним. Коллектив строительного цеха изготовил все детали станкового (фундусного) хозяйства.

Зачинателям новой творческой жизни

Это событие с большим волнением и радостью встречают не только те, кто знает и любит оперное искусство...

Новосибирский государственный театр оперы и балета, о красоте которого говорят за пределами нашей страны, открывается в дни всенародного торжества. Грандиозное по своим размерам, необычайное по красоте здание мы уберегли в самые тяжкие дни войны.

Теперь прекрасное здание начинает жить, оно становится театром — в стенах его раздаются голоса певцов; на грандиозную сцену выходят актеры.

Мы от души поздравляем товарищей по искусству, которым выпало на долю счастье быть зачинателями жизни в этом великолепном театре. Искренне желаем заслужить признание зрителей, которые положили столько трудов, чтобы создать свой театр.

Директор театра «Красный факел» И. КЛИХ

Художественный руководитель П. ЦЕТНЕРОВИЧ

Главный режиссер В. РЕДЛИХ

Артисты:..

- М. ХАЛАТОВА, К. ГОНЧАРОВА, А. АРКАДЬЕВ, Н. МИХАЙЛОВ, И. ВОЕВОДИНА, Е. АГАРОНОВА, С. БИРЮКОВ, М. ВЕЧЕСЛОВА, Н. СЕВЕРОВ, Н. ВЕНТ, Н. КОРОСТЫНОВ, Н. КУДРЯВЦЕВ, В. ТУМАНОВ, Н. РАЗДОРСКИЙ, В. КАПУСТИНА, С. ГАЛУЗА**

Виктор Городинский

«Иван Сусанин» в Новосибирском театре оперы и балета

В мировой оперной литературе немно- го найдется произведений, которые могли бы стать в один ряд с «Иваном Сусаниным» Глинки. В. В. Стасов недаром сравнивал гениальную оперу Глинки с Девятой симфонией Бетховена.

«Иван Сусанин» не был первой по счету русской оперой, но в нем впервые с огромной силой и полнотой воплотился поэтический дух русской народной музыки, отразилось бесконечное, поистине неисчерпаемое богатство русской народной песни, которую Глинка облек в совершенную форму новейшего музыкального искусства. В «Иване Сусанине» есть все, что составляет славу и величие мировой музыкальной культуры. Блистательное мастерство оркестрового письма, восхищавшее великого французского композитора Берлиоза, сочетается здесь с бесподобным искусством вокального контрапункта, многоголосной музыки. Идеальная красота мелодии и несравненное богатство гармонии, глубочайший драматизм действия и гениальная образность музыкальных характеристик — все есть в этом удивительном творении, в одинаковой мере являющемся родоначальником русской оперной и симфонической музыки.

Роль Глинки в русской музыке во многом сходна с ролью Пушкина в русской литературе. Именно он явился создателем нового русского музыкального языка, и в его творчестве русская музыкальная культура сделала первый гигантский шаг к мировому первенству, в наше время не оспариваемому никем.

Уже во время войны, в 1943 году, в Америке вышла книга выдающегося американского композитора и музыковеда А. Коплэнда. Он совершенно правильно указывает, что русские композиторы XIX—XX века положили основание художественному реализму в музыкальном искусстве и в лице великого Глинки освободили человечество от ига немецкого музыкального педантизма.

«Иван Сусанин» является самой трудной оперой во всем музыкально-театральном репертуаре, не уступая в этом отношении даже головоломным вагнеровским операм. Вполне понятно поэтому, что мы не без некоторых опасений отнеслись к постановке молодого Новосибирского оперного театра. Ведь, по замечанию самого Глинки, «главным действующим лицом» в его опере является народ, от лица которого в музыкальном театре, естественно, выступают не только певцы-солисты, но в первую очередь хор, в «Иване Сусанине» звучащий почти непрерывно и притом в такой партитуре, по сравнению с которой бледнеют и меркнут трудности чуть ли не всех донныне написанных опер. Легко представить себе, что это значит, если иметь в виду, что в отличие от певцов-солистов хоровой коллектив не может быть приглашен в готовом виде, а должен быть сформирован и выращен на месте, прямо в театре. Не следует удивляться, что оценку первого спектакля Новосибирского театра оперы и балета мы начинаем именно с хора. Молодой хор, составленный преимущественно из совсем



неопытных певцов, как правило, не обладающих почти никакой профессиональной подготовкой, справился со своей задачей превосходно. И в первом акте, и в необычайно трудной сцене в избе (третий акт) хор пел великолепно, почти безупречно. Работа хормейстера Е. П. Горбенко достойна всяческой похвалы. В предельно краткий срок он сумел добиться того, что хоры везде звучат прозрачно и чисто, интонации их почти всегда безукоризненны, звучность мягкая и полная, за исключением разве хора второго акта (польского), где замечаются кое-какие «грехопадения» ритмического и интонационного свойства.

Знаменитый финал оперы — «великое несравненное „Славься“» (по выражению Чайковского) также прозвучал наилучшим образом, а это одно уже очень много для такого молодого коллектива. Отсюда вовсе не следует, что театр достиг некоего хорового совершенства и может почитать на лаврах. До этого еще очень далеко, особенно если принять во внимание недостаточность мужских голосов в хоре и

весьма заметный перевес женских голосов. Вследствие этого местами звучность хора теряет опору, как бы повисает в воздухе. Дело это, разумеется, поправимое, но только одним способом — надо усилить мужскую группу хора, отнюдь не уменьшая женскую, кстати сказать, избыточную звонкими и красивыми голосами.

Не в пример сложнее обстояло дело с оркестром. Любой пульт современного оперно-симфонического оркестра требует образованного специалиста, артиста в полном смысле слова. Нужно также иметь в виду, что почти все оркестровые специальности являются остродефицитными. Огромный зал новосибирского театра, хотя и отличается хорошими акустическими свойствами, все же требует самого полного состава оркестра. Этого, конечно, еще театр достигнуть не мог.

Тем более высокой оценки заслуживает работа дирижера И. А. Зака, добившегося чрезвычайно многого в звучании оркестра. Если в увертюре и музыкальных антрактах временами хотелось бы



«Иван Сусанин». Финал. 1945 год

Фото из архива НГАТОиБ

большой мощности, то в аккомпанементах все обстоит очень хорошо. И. А. Зак — тонкий и умный художник, умело и властно руководит громоздким музыкальным аппаратом оперы, заставляя подчас вовсе не замечать недостаточности отдельных, весьма важных оркестровых групп.

Глинка прежде всего гениальный мастер эпоса. Самый драматизм его музыки отличается сурово-эпическим колоритом. Здесь все колоссально — и образы, и чувства, и мысли, одухотворенные единой и великой героико-патриотической идеей. Дирижер И. А. Зак и постановщик спектакля Н. Г. Фрид совершенно правильно исходят из такого толкования музыкальной и драматической партитуры оперы. Поэтому в спектакле нет и тени слащавой чувствительности, сентиментальности, по меньшей мере неуместной в трактовке этого великого создания русского национального гения. Единственный упрек, который мы хотели бы адресовать дирижеру, — это некоторая его склонность к затягиванию и замедлению темпов, в частности, в сцене в избе (третий акт) и отчасти в вальсе второго акта. Нам думается, что, например, хор «мы на работу в лес» и квартет третьего акта могли бы идти несколько быстрее.

В центре спектакля, естественно, стоит фигура Сусанина, поэтическое олицетворение всех исторически выработавшихся особенностей и свойств русского национального характера. Этот богатыр-

ский образ, исполненный высшего благородства, великодушия, рыцарственной отваги, чести, особой душевной красоты, поднят Глинкой на высоту поистине недостижимую. Этим и определяется тот факт, что, несмотря на античную простоту внешнего и душевного облика героя оперы, его партия не имеет равных себе по вокальной и сценической трудности.

Мудрая простота, широта и мощь характера, глубочайшая человечность, великий патриотизм, героизм, составляющий самую сущность этой высокой натуры, — таков Иван Сусанин. Таким предстал он перед новосибирским зрителем и в исполнении артиста А. Ф. Кривчени. Можно только поздравить Новосибирский театр с таким Сусаниным. Не боясь преувеличений, мы утверждаем, что А. Ф. Кривчени принадлежит к числу самых лучших исполнителей этой партии на советской оперной сцене.

Этот блестяще одаренный артист создал гармонически целостный образ, одинаково удачный как в музыкально-вокальном, так и сценическом отношении. Мощная фигура, прекрасный, сильный, мягкий, звенящий металлом голос, выразительная мимика, благородная скупость жеста, — природа богато одарила этого артиста, и он разумно пользуется этим драгоценным даром. Гениальную арию Сусанина «Чуют правду», составляющую кульминационный пункт его партии, А. Ф. Кривчени поет так хорошо, как



«Иван Сусанин». Сцена из спектакля. 1945 год

Фото из архива НГАТОиБ

только можно этого пожелать. Уже начальная фраза арии прозвучала так, что зрительный зал положительно обратился в слух и внимание. Тончайшая музыкальность артиста позволяет ему свободно располагать материалом партии, не обращаясь поминутно к дирижерской палочке — увьи! — служащей чем-то вроде магнита для многих и многих оперных певцов.

Также хорош Сусанин — Кривчени в сцене в избе. В дуэте с Ваней и затем в квартете (Антонида, Ваня, Собинин и Сусанин) голос Кривчени звучит прекрасно. Но, конечно, и сам артист обязан помнить, что его блестящий творческий успех, составляющий, как нам думается, важный этап в его жизни, принадлежит не одному ему. Это успех также и Новосибирского театра.

В партии Антониды мы слушали двух исполнительниц — Н. А. Добролюбову и Н. И. Первозванскую. Их артистические индивидуальности очень различны. Голос Н. И. Первозванской, пожалуй, сильнее и ярче, нежели голос Н. А. Добролюбовой, но ей все же недостает подкупающей теплоты тембра, ласкающей мягкости голоса Н. А. Добролюбовой. Все же обе исполнительницы вполне успешно справились с труднейшей партией Антониды, а Н. А. Добролюбовой удалось достигнуть и значительной сценической выразительности.

Артистке О. С. Ярославской, певшей партию Вани, также вполне удалась ее нелегкая задача. Правда, меццо-сопрано Ярославской несколько высоко для этой контральтовой партии, и временами это, конечно, не может не сказаться. Это заметно, например, в дуэте с Сусаниным, где фундаментальный бас Кривчени, несмотря на все старания артиста, все же подавляет голос Вани. Есть и сценические недочеты в игре Ярославской, по-видимому очень недавно появившейся на оперной сцене. Движения ее как-то скованны, несободны. В чудесной песне «Как мать убили у малого птенца» голос артистки звучал очень приятно, но она так судорожно хватается за пику, которую строгают, что вчуже делается страшно... Задача режиссера — освободить молодую артистку от этой скованности, и тогда все станет на место.

Партию Собинина поет В. И. Сорочинский — певец опытный, прошедший

основательную школу. Голос Сорочинского настоящий драматический тенор и, следовательно, представляет собой своего рода редкость. Лучше всего удалась Сорочинскому сцена в избе, где голос его звучал отлично все время и особенно в квартете. К сожалению, менее удовлетворяет Собинин в первом акте, где были даже интонационные недочеты. По-видимому, артисту придется еще серьезно поработать над первым актом.

Мы уже упоминали о постановщице Н. Г. Фрид, проделавшем чрезвычайно ответственную и трудную работу. В целом эта работа, бесспорно, удачна, и можно только изумляться феноменальной настойчивости и энергии режиссера, сумевшего поставить такой спектакль с совершенно неопытным молодым коллективом.

Танцевальный «польский акт» удался балетмейстеру Мих. Моисееву. Сцена во дворце короля Сигизмунда сделана с необычайной пышностью. Шляхта в зеленых, красных, ярко-синих камзолах, женщины в парче, разноцветных шелках, сценический оркестр в сияющих серебряных шлемах — все это выглядит чрезвычайно помпезно.

Успеху спектакля много способствуют превосходные декорации, выполненные по эскизам К. Ф. Юона, при творческом участии художника И. С. Назарова. В особенности удачно оформлены сцены в лесу, у ворот посада, а также первое действие.

Когда в финале спектакля открывается Московский Кремль с праздничной толпой, собравшейся у его стен, вряд ли кто-либо остается равнодушным в зале. «Славься, славься, ты, Русь моя» — гремит ликующий хор в сопровождении симфонического духового оркестров, звенят колокола.

Из ворот Кремля выходит торжественное шествие — бояре в пышных одеяниях, закованные в панцири и кольчуги воины, ведущие пленных врагов, рынды с топориками в руках.

Победа! Как удивительно в унисон с нашими чувствами и событиями наших дней звучит эта музыка! Все сердца зажигаются при звуках «Славься» — самой прекрасной, пламенной и возвышенной из всех торжественных песен, когда-либо звеневших над нашей великой страной.

Борис Рясенцев

Театр оперы и балета

В грозные, трудные дни 1942 года, когда подлому врагу, в его яростном ослеплении, казалось, что материальные и духовные силы советского народа уже окончательно сломлены, — в эти тревожные дни наше правительство сочло возможным принять решение о завершении строительства и подготовке к открытию театра — крупнейшего в стране и одного из крупнейших в мире!

По ходатайству новосибирских областных и городских организаций Совнарком РСФСР отменил консервацию, которой подлежало с начала войны строительство Новосибирского театра оперы и балета, и включил этот театр в число первоочередных строек.

В 1943 году были завершены основные строительные и монтажные работы на сцене.

7 февраля 1944 года правительственная комиссия приняла здание у строителей и передала его в ведение дирекции театра. Здание этого громадного театра занимает площадь 11 500 кв. метров. Его объем — 245 тыс. кубометров, что на 65 тыс. кубометров превышает объем Государственного академического Большого театра Союза ССР. В зрительном зале,

состоящем из партера и трехъярусного амфитеатра, свободно расставлены две тысячи кресел, причем на каждого зрителя приходится почти по 14 кубометров воздуха. Ни в одном другом театре СССР нет зала такого колоссального объема!

Площадь сцены, без боковых «карманов», — 1 044 кв. метра. Общая же ее площадь — 1 900 кв. метров.

В июле 1944 года Управление по делам искусств при ОНК РСФСР утвердило репертуарный план и штаты театра. Начался новый период, не менее напряженный и ответственный, чем предыдущий. Здание было готово к эксплуатации. Нужно было закладывать «второй фундамент» — фундамент самого театра как живого творческого организма. Пришла пора собирать, «строить», «монтировать» труппу театра. Многим казалось фантазией — собрать в годы войны, при недостатке кадров даже во многих давно работающих театрах этого жанра, огромный (третий по численности в Союзе) творческий коллектив.

Формирование началось... Со всех концов страны — из Москвы, из Средней Азии, с Дальнего Востока, из Ленинграда, из Горького, из Саратова ехали в Новосибирск режиссеры, художники, дирижеры,



Балетная студия, класс Дмитрия Кирсанова. 1944—1946 годы

Фото из архива НГАТОиБ

балетмейстеры, певцы, музыканты, танцовщицы, а также инженеры сцены, костюмеры, парикмахеры и другие работники творческих и производственных цехов театра.

С апреля 1944 года начали работать хоровая и балетная студии, из которых впоследствии были зачислены в хор и балет десятки человек.

Главным дирижером театра был утвержден И. А. Зак (засл. артист РСФСР), главным режиссером — Н. Г. Фонд, главным художником — И. С. Назаров, главным балетмейстером — М. Ф. Моисеев, главным хормейстером — Е. П. Горбенко.



В день открытия театра

12 мая 1945 года открылся этот театр — крупнейший центр музыкальной культуры восточной части Союза.

В дни всенародного торжества по поводу разгрома гитлеровской Германии пер-

вые зрители увидели в финале спектакля «Иван Сусанин» — на огромной, залитой светом сцене — Красную площадь XVII века, заполненную ликующим народом. В зал полились торжественные звуки могучего глинковского хора: «Славься!»

В сознании зрителей происходила как бы переключка веков: они аплодировали артистам, донесшим им завет предков-победителей о несокрушимости и мощи русской земли, а гениальная музыка Глинки звучала гимном и нашей сегодняшней победе, озаренной огнями салютов на Красной площади в незабываемые майские дни 1945 года.

В этом первом спектакле Новосибирского государственного театра оперы и балета участвовало (вместе с оркестром) более четырехсот человек. В роли Сусанина выступил А. Ф. Кривченя (засл. арт. РСФСР), в роли Антонида — Н. А. Добролюбова, в роли Собинина — В. И. Сорочинский (засл. арт. РСФСР), в роли Вани — О. С. Ярославская. Спектакль получил весьма положительную оценку местной и центральной печати.

После «Сусанина» театр осуществил постановку «Евгения Онегина» Чайковского, «Кармен» Бизе, «Травиату» Верди, «Запорожца за Дунаем» Гулака-Артемовского (в редакции В. Иориса), «Севильского цирюльника» Россини.

Ближайшие постановки: балет Адама «Корсар» и «Пиковая дама» Чайковского. В дальнейшем репертуарном плане «Фауст» Гуно, «Аида» Верди, «Иоланта» и «Спящая красавица» Чайковского.



Вспоминают зрители

... Своими воспоминаниями о посещениях театра поделился с нами один из первых зрителей театра — Александр Алексеевич Таратунин. Сейчас Александр Алексеевич живет в Минске, столице Республики Беларусь, и в каждый свой приезд в Новосибирск обязательно приходит в НОВАТ, который впервые посетил в пятилетнем возрасте.

— Впервые меня привели в Новосибирский театр оперы и балета зимой 1949 года (я родился в 1944 году), — рассказывает А. А. Таратунин. — Шла премьера спектакля «Аленький цветочек». Должен отметить, что хотя хорошо помню балет «Доктор Айболит», но наиболее сильное впечатление произвели на меня и остались в памяти сцены из балета «Аленький цветочек»: дремучий лес, полет аленького цветка в полной темноте, стол с яствами, чудище лесное, полет на ковре младшей дочери — это была живая сказка. С этих лет я полюбил наш театр и стал его постоянным зрителем. Очень хорошо помню, как мы всей семьей готовились и шли в театр. Обязательной была сменная обувь. В гардеробе переобувались и сдавали с верхней одеждой и обувь, в которой пришли.



Саша Таратунин на любимых местах в театре с бабушкой, 50-е годы

Вообще, я вырос в семье, где было нормой ходить в театр. Со слов моей мамы, Надежды Алексеевны, она начала ходить в театр с первых дней его открытия и была большой его любительницей. Во время

войны просмотрела очень многие спектакли, которые были показаны в Новосибирске эвакуированными театральными коллективами: в «Красном факеле», клубе Сталина и на других сценах. И все это несмотря на большую загрузку на работе в то тяжелое время (она работала главным инженером Облпищепрома).

В нашем театре меня поражало все: архитектура здания, чешуйчатый купол, колонны, гардероб, просторное фойе, зрительный зал с изумительным расписным потолком и люстрой, античными скульптурами и, несомненно, огромная сцена.

Мне очень нравились наши артисты оперной и балетной труппы. А нелепая гибель на гастролях молодого баса Олега Ярошенко и сейчас, после почти шестидесяти лет, болью отзывается в сердце. Его красивый, сильный голос, его стать и исполнение партии Мефистофеля в опере «Фауст» память хранит все эти годы.

До моего отъезда из родного города (1973 год) я просмотрел практически весь репертуар нашего театра. Мне одинаково нравилось слушать оперу и смотреть балет. Любил во время антракта ходить в театральный музей, где с интересом рассматривал старые афиши, фотографии сцен разных спектаклей, подарки, полученные труппой театра во время гастролей.

В июне 1960 года я с одноклассниками, будучи в Ленинграде, посетил Кировский (Мариинский) театр оперы и балета. Слушали оперу «Пиковая дама». Да простят меня ленинградцы, но после нашего театра Мариинка не произвела на меня особого впечатления ни архитектурой, ни своими интерьерами, ни размерами зала и сцены.



Скульптуры в оформлении зрительного зала

1947 год

Архив Музея истории архитектуры Сибири им. С. Н. Баландина НГУАДИ

16 гипсовых копий античных скульптур были изготовлены в Москве. По задумке архитектора Бориса Гордеева, входной портик театра также должны были украсить скульптурные фигуры ударников труда, спортсменов, мастеров искусств, однако эта идея так и не была реализована. Был создан только скульптурный барельеф «Советское искусство», расположенный над входом в театр (автор — Вера Штейн).



На тех же местах спустя 70 лет

В 1973 году я приехал в Минск (думал, только на три года, а оказалось, на многие годы) и, естественно, пошел в Минский театр оперы и балета. И снова убедился, что в нашем театре все самое лучшее.

Так получилось, что однажды именно в Минске я повстречался с Альбином Морозовым, который работал главным художником в нашем оперном театре. Так вот, Альбин Иванович сказал, что уникальность нашего оперного театра заключается не только в его архитектуре, интерьере, размерах фойе и зала, но в первую очередь в наличии огромной сцены и тех технических возможностей, которые позволяют художнику воплотить любую свою фантазию при оформлении любой сцены любого спектакля. Всегда, когда я приезжаю домой, в мой родной Новосибирск, я стараюсь обязательно посетить театр. С ним связаны лучшие годы — детство, юность и частично зрелость. В концертном зале я слушал Сергея Лемешева, Клавдию Шульженко, Марка Бернеса и многих других выдающихся артистов классической исполнительской школы, с тем особенным отношением к зрителю, которое сейчас большая редкость.

Я очень рад, что после реконструкции наш театр стал еще лучше и комфортнее. Хорошая акустика (исчезли звуковые ямы) и видимость с любого места в зале, наличие современной сценической техники — это еще больше радует всех тех, кто любит наш театр.



Валерий Егудин

«Наверное, мне везло...»

Фрагменты воспоминаний



Егудин Валерий Григорьевич (1937—2007) родился в городе Котовске (Украина). В 1965 году окончил НГК им. М. И. Глинки. С 1963 по 1992 год — солист Новосибирского государственного академического театра оперы и балета. Всего исполнил около 60 партий. С 1976 по 1992 год — заведующий кафедрой сольного пения НГК им. М. И. Глинки, с 1984 года — профессор. Автор курса «История вокального искусства». С 1992 по 2001 год — директор Новосибирского государственного академического театра оперы и балета. Народный артист СССР (1983). Народный артист СССР Валерий Егудин — один из самых известных солистов новосибирского Оперного,

замечательный педагог и театральный деятель, возглавивший НГАТОиБ и областное отделение Союза театральных деятелей в тяжелое постперестроечное время.

...**В**зявшись за перо с намерением рассказать о себе, своем поколении, родителях, учителях, друзьях, коллегах, о профессии, я, наверное, впервые понял, как это непросто — доверить бумаге себя. Я думаю, что пишущие люди это хорошо знают и умеют быть открытыми и с собой, и с нами, читателями.

Эти события, мысли, эмоции мне не надо специально вспоминать: они всегда, оказывается, сидели во мне, но вот на бумаге они совсем не такие, как в памяти...

Эвакуация. Как я стал сибиряком

...Почему-то всплывает в памяти пыльная дорога, кювет и я, сидящий на

краю кювета и смотрящий на бесконечный поток людей и машин, движущихся куда-то. Тогда я думал, что на базар: по-видимому, другой ассоциации у меня не возникало при виде такого множества народа.

Еще всплывает в памяти крик матери: «Война!» Она роняет из рук тряпку и бежит в сад сообщить родственникам страшную весть, только что услышанную по радио.

Я вспоминаю большой таз, полный чернослива, и вкусно пахнущее варенье; большую каменную сову с лампочкой внутри; себя, перебегающего утром досыпать в кровать к тетке. Помню испуганное лицо матери, вбежавшей в комнату, и себя на ее руках в толпе народа, и все куда-то спешили, бежали, а затем стояли и смотрели

в небо, что-то обсуждали, а небо красиво светилось белыми полосками света.

Помню вагоны, много вагонов; мне нравилось ехать, спать всем вместе...

Помню мать, разбивающую кружкой лед в ведре с водой в комнате, где мы жили во время эвакуации. Помню свой первый детский сад и свою первую любовь. Мы сидели в песочнице и касались друг друга руками.

Не могу вспомнить, когда я запел в первый раз, но помню, что пел я часто, настолько часто, насколько меня просили взрослые. Пел, стоя на стуле или табурете, — о ночи, которая «легла между нами», о руке на погоне, о синем платочке; взрослые плакали, а мне нравился процесс. В детском садике я участвовал во всех праздниках и пел про трех танкистов, про солдата, вернувшегося с фронта, про всяких мишек и зайчиков.

В школу я пошел в восемь лет. Мать воспитывала меня одна, и ей, наверное, было проще, когда я в садике. Об отце она не вспоминала, а у меня такой потребности не возникало, мне с ней было хорошо; я не пропускал ни одной гулянки, а во время годового отчета спал в бухгалтерии, так как мать работала бухгалтером в технической.

Как-то утром, открыв ставни в комнате, где мы жили, мама вбежала в комнату, схватила меня в охапку, стала целовать, приговаривая: «Всё! Конец! Войне конец!» Так я понял, что где-то кончилась война. На улицах все друг друга целовали, обнимали, нам тоже было весело...

Я запел. Сначала просто от тоски

...После вечерней школы я поступил в Красноярский учетно-плановый техникум цветной металлургии. Техникум находился в Енисейске, где мы тогда жили. <...> В енисейской жизни, пожалуй, самым знаменательным событием было начало певческой карьеры. Не знаю, как сложилась бы моя творческая жизнь, не поступи я в техникум.

Нас послали на сельхозработы. Девчата убирали овес, вязали снопы; парни работали на конных граблях, возили лес из тайги. Посылали на две недели, а прошел месяц. Начались заморозки. Домой не сбежать: знали, что собой представляет



обратный путь, по этой таежной дороге мы возили лес.

В это время пришла ко мне первая слава. Однажды, сидя на нарах в большой армейской палатке, где мы жили, я тихонько запел с тоски. Пение понравилось, особенно девочкам.

Вернувшись в техникум, я стал активным участником самодеятельности. Это был 1955 год. С Юрием Зеленским, коллегой по учебе, мы выучили на слух арию Жермона из «Травиаты» и песню Петра из «Наталки Полтавки». Дело в том, что Юрий играл на аккордеоне и знал эти произведения. С таким репертуаром мы и вышли на сцену. Не думаю, что это было хорошо, но это было начало.

Меня тянуло к классической музыке. Покупал пластинки с записями опер, бросал все свои дела, если по радио звучала оперная музыка. На сцене пел романсы, песни, запевал в хоре — о земле целинной, о Ленине, партии...

В техникуме существовал вокальный кружок. Руководить им был приглашен Павел Александрович Зеленский. С занятиями в этом кружке я и связываю свои первые успехи. Мы пели соло, пели дуэтом, у нас был квартет, который назывался «Четыре Ивана», он очень был популярен в Абакане, стал лауреатом многих конкурсов. Я читал стихи, играл в драматических спектаклях, был режиссером одноактной пьесы «Угар» (не помню автора). Эта пьеса на «Канском фестивале» получила диплом. В 1957 году мы знали только один «Каннский фестиваль», он проходил в Красноярском крае, в городе Канске.

Всемирный фестиваль молодежи 1957 года в Москве волнами разбежался по Союзу. Такая волна докатилась

и до Красноярска. Я стал лауреатом этого фестиваля. Примечательно, что мне никто не мог прилично саккомпанировать арию Роберта из оперы П. И. Чайковского «Иоланта». Выходить на публику с плохим аккомпанементом было невозможно. На одной из репетиций я увидел, как на сцену поднимается человек, который показался мне знакомым. Поднимается, садится за фортепьяно... и я участвую в фестивале. Это был Шварцбург, художественный руководитель Красноярской филармонии. Позже я вспомнил: в Енисейске, по разрешению моего отчима, он занимался на фортепьяно в детском садике техучастка. Мы жили рядом, и я часто слушал его игру, иногда он аккомпанировал скрипачу. Было приятно увидеть его свободным, ведь там, в Енисейске, он был ссыльным.

Диплом, направление и... решающий поворот

Окончив техникум в 1958 году, я получил профессию «техник-плановик». Направление дали в Новосибирск, где недавно открылась консерватория, — это и решило мою дальнейшую судьбу.

Меня мои коллеги по театру называли «везунчиком». В чем-то они правы. Мне действительно везло в жизни, но об этом позже. А пока... Каждый раз перед важным событием в жизни судьба как будто испытывала меня. Получив подъемные в размере 500 рублей от треста «Новосибирскуголь», куда я был распределен, я с трепетом в груди направился в свое будущее.

Стучат колеса поезда Красноярск — Новосибирск, я, счастливый, лежу на верхней полке, вдыхаю воздух самостоятельной жизни. Мне известно, где буду жить: мать через своих знакомых договорилась, чтобы мои первые дни не были уж совсем самостоятельными. Я должен был остановиться в семье Левиных. Прибыв в Новосибирск, нахожу улицу Журинскую. Встретили радушно, как своего. Лазарь Левин оказался актером театра «Красный факел». С благодарностью вспоминаю его и те дни, которые провел в семье Левиных. Знакомство с Лазарем позволило как бы изнутри увидеть театральный Новосибирск. Я побывал на спектаклях «Красного факела», познакомился с ведущими актерами того времени.



В кругу семьи

Придя в трест, я заявил о готовности приступить к своим обязанностям. При этом испросил разрешения попробовать поступить в консерваторию. Разрешение было получено. Консерватория находилась рядом, в двух кварталах от треста, но войти туда вот так сразу я не посмел. Само слово «консерватория» для меня ассоциировалось с чем-то очень умным, талантливым, привилегированным. Ведь я ничего не умел, кроме того, что как-то пел. Правда, в Красноярске я зашел в музыкальное училище — ради оценки моих возможностей. Там сказали, что в училище мне делать нечего, нужно поступать в консерваторию. Я был окрылен, но оптимизма хватило только до дверей консерватории.

Было, правда, еще одно обстоятельство, которое меня очень беспокоило. Вдыхая свежий воздух свободы на верхней полке вагона, я заработал отит и плохо слышал не только музыку. Много позже от врача-фониаэтра я узнал, что у меня очень узкий ушной проход и малейшая простуда лишает слуха. Но тогда я не знал о своих недостатках и, явившись на следующий день на прослушивание к заведующей кафедрой Орловой, просто рукой оттягивал мочку уха вниз. На вопрос, почему я держусь за ухо, я ответил, что так привык. Не мог же я признаться, что не слышу из-за болезни. Я понял, что Орловой это не понравилось, но консультации для меня были важнее.

Тем не менее после одной из консультаций я услышал предложение попробовать поступить в училище. «Благословенной записочки» для сдачи документов в приемную комиссию я не получил.

С разбитым сердцем отыскал музыкальное училище, но кроме дежурной там никого не было, прием уже закончился. Вернувшись в консерваторию, я бродил по коридорам, прислушиваясь, кто и как поет в классах. За этим занятием меня застал — я на всю жизнь запомнил его — Лёва Штабский, он поступал на дирижерско-хоровой факультет. Узнав, что я вокалист, он завел меня в класс и предложил что-нибудь спеть. Не обращая внимания на мои жалобы по поводу больных ушей, он ловит в коридоре пианиста, и я пропеваю ему свою вступительную программу.

Поступать я хотел на подготовительное отделение, мне необходимо было спеть два произведения. Пел я арию Жермона из оперы Дж. Верди «Травиата» и песенку Томского из оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама». Пропев Лёве свой репертуар, я услышал его заключение: «У них (то есть в приемной комиссии) не поступает ни одного такого голоса. Иди срочно сдавай документы, не слушай никого».

Прием документов заканчивался через день. У меня не оказалось медицинской справки. Необходимо было за один день обойти всех врачей, но это нереально, сказали в комиссии. Все-таки я пошел в поликлинику, не очень надеясь на успех и ругая себя за то, что не сделал этого раньше.

Войдя в поликлинику, я растерянно шарил взглядом по дверям, выбирая, с какой начать. Пожилая сестричка подошла ко мне и поинтересовалась: «Чего тебе, миленький?» Обрисовал ей ситуацию. Она взяла меня за руку — и... через три часа я уже был в приемной комиссии, удивив всех своей прытью.

Настал день экзамена. Проснулся рано, с легкой головой и не сразу понял, что всё слышу. Это было счастьем, что не надо будет оттягивать ухо вниз и тем самым раздражать заведующую кафедрой своей «дурной привычкой». Не буду говорить о том, как мы все волновались. Достаточно сказать, что выступавший передо мной абитуриент упал в обморок. Я не сразу сообразил, что он падает: думал, что это какой-то актерский прием, но

ПЕРВЫЕ ШАГИ: ЛЮБОВЬ К ФОНТАНАМ

После торжественного открытия коллектив активно принялся за работу над новыми оперными премьерами: «Евгением Онегиным», «Кармен», «Запорожцем за Дунаем», «Травиатой». Одним из самых любимых у новосибирцев спектаклей стал «Запорожец за Дунаем», он шел на украинском языке. Главные партии исполняли Алексей Кривченя и Лидия Мясникова. Оба актера были неисчерпаемы на фантазию, молодой задор и юмор. Кроме того, зрителя в спектакле поражала сценографическая находка: фонтан с живой игрой светящихся в лучах прожектора брызг. Основанием фонтану служило большое кованое корыто, куда и собиралась вода. Впоследствии фонтаны стали любимейшими деталями оформления многих спектаклей.

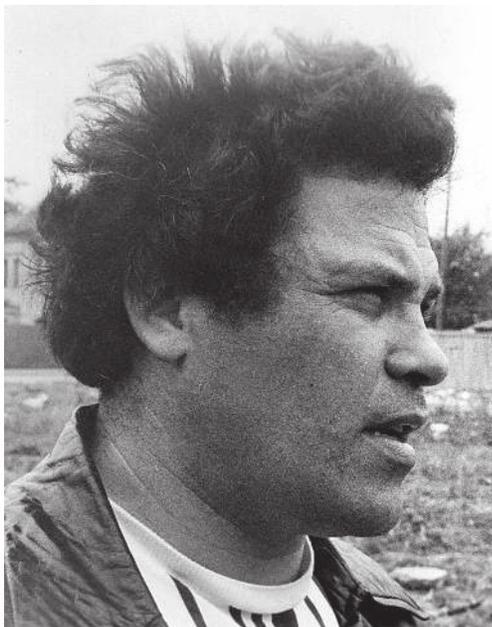
Балетное направление развивалось куда более сложно и напряженно. В 1944 году в Новосибирске была создана балетная студия. Студийцами стали учащиеся, рабочие и служащие, многие продолжали трудиться на оборонных заводах. Комитету ВКП(б) пришлось обратиться в народные комиссариаты с просьбой отпустить «в искусство» рабочих, выдержавших экзамены в студию. После открытия театра большинство студийцев были приняты в штат и выступали в оперных спектаклях, но они оставались учениками, и до подлинного мастерства им было еще далеко. Первым балетным спектаклем был «Корсар» (1946), вторым — «Лебединое озеро» (1947).

мои коллеги были сообразительней и подхватили его, не дав брякнуться со сцены вниз. После этого бедолаги — мой выход. Не помню, как я пел, наверное, не совсем плохо, потому что Орлова попросила спеть «большое арпеджио». Я вопросительно посмотрел на аккомпаниатора, не понимая ее просьбы. Олег Леонтьев, так звали моего пианиста, проиграл на фортепьяно то, что я должен был спеть, я тут же ему тихонько пропел, проверив, правильно ли выучил. Затем спел в полный голос; из комиссии попросили выше — я спел выше... На следующий день я не поверил сначала своим ушам (о моем поступлении мне сказали перед входом в консерваторию), а потом своим глазам: никак не мог найти в списке свою фамилию, пока мне в нее не ткнули пальцем.

Счастью не было границ!

Итак, я — студент консерватории! Да нет, пока не студент. Не мог признать себе даже себе, что я пока не студент, а всего лишь «подготовишка». Стоял на лестнице и ждал появления своего профессора. Вот это он, я сразу догадался. Он медленно, степенно преодолевал марш за маршем, весь такой светлый, красивый, внушительный, с белой седой головой, в светлом пиджаке, темной рубашке с ярким галстуком. Почему-то я его запомнил именно таким на всю жизнь. Александр Павлович Зданович — так звали человека, давшего мне путевку в жизнь.

Вспоминая об Александре Павловиче, не могу отделить его имя от имени его супруги, Лии Яковлевны Хинчин. Эти два человека повлияли не только на мою судьбу. Они создали вокруг себя микроклимат познания, если можно так выразиться. Я подружился с ученицами Лии Яковлевны, они были «теоретиками», а это, как известно, самые умные студенты, и я умнел около них. Да, мне повезло. Александр Павлович и Лия Яковлевна жили в консерватории, ожидая квартиры, и мы занимались в любое свободное время. За короткий период, при таких интенсивных занятиях, я сделал довольно приличные успехи. Это я могу сказать сейчас, глядя сегодня на того себя — еще молодого и неопытного. Более десятка арий баритонального репертуара, большое количество камерной литературы пел я на уроках с моими педагогами. Сегодня я



Народный артист СССР Валерий Егудин

понимаю, что тогда прикидывали возможность моего участия в каком-либо конкурсе. По мере занятий стал замечать, что мне легче петь более высокую tessitura. Прозанимавшись полтора года со мной как с баритоном, педагог начал готовить меня к поступлению на первый курс как тенора. И в 1960 году я был зачислен.

На сцене Оперного

На втором году обучения, я запомнил этот день — 25 февраля 1962 года, я был принят в Оперный театр. В театре планировалась премьера нового советского спектакля — оперы Магиденко «Тропой грома». Режиссер спектакля Эмиль Пасынков набирал молодежь. Вот тогда-то Александр Павлович и привел в театр своих учеников, среди них был и я. Не знаю, из каких соображений мне дали партию Проповедника. Эту партию пел солист оперы Степан Вах. И вот теперь я. Надо сказать, что в театре я работал с 1958 года — в качестве артиста миманса (мимического ансамбля. — *Ред.*). Я выходил во многих спектаклях, изображая народ, слуг и т. д. Участвовал в премьере балета Минкуса «Баядерка», на меня даже был сшит костюм. Через много лет я его увидел вновь, и в душе что-то дрогнуло, когда прочитал свою фамилию на изнанке костюма. Сейчас, когда пишу эти строки, в памяти всплывают мои первые учителя сцены: Феликс Браузерман, Григорий Кольмин, под руководством которых я делал первые шаги артиста миманса и «лепил образы» на этой огромной сцене.

Теперь я ходил по театру в новом качестве — солиста оперы, хотя и был в стажерской группе.

Партию Проповедника я выучил быстро, на сценических репетициях в классе освоил образ старика негра. Провела премьера, на ней пел Степан Вах, затем очередь дошла до меня.

Как часто бывает в театре, мне не хватило времени на оркестровую репетицию, не было репетиции на сцене. Каково это человеку, никогда не певшему с оркестром и вообще не певшему в опере! Надо ли говорить, как я волновался, выйдя на огромную сцену, где мне предстояло, проходя мимо домика сестры Сварц, поймать вступление дирижера и запеть: «Здравствуйтесь, сестра Сварц! Волнуетесь, наверное, ведь сын приезжает, и какой сын!» Я на дрожащих ногах

спускаюсь с высокого пандуса и, проходя мимо сестры Сварц (народная артистка СССР Л. В. Мясникова), не узнаю музыки: в оркестре она не так звучит, как на фортепьяно. Дирижер вообще где-то очень далеко, и такой маленький, что я не могу понять, кому он там машет. Тихо спрашиваю у Лидии Владимировны: «Мне вступать?» Она мне: «Нет, подожди, еще рано... вот теперь». Я увидел дирижера и его жест, обращенный ко мне, и запел... Дирижером этого спектакля был прекрасный музыкант Израиль Гильевич Чудновский. Вообще в театре того времени работало несколько прекрасных дирижеров, таких как М. А. Бухбиндер, Н. Г. Факторович, А. И. Жоленц.

Я спел ряд небольших партий в «Борисе Годунове», в «Царской невесте», но мой звездный час начался после премьеры «Клопа», на музыку Лазарева, по Маяковскому, где я спел Олега Баяна. Нас было два исполнителя, но мой партнер не справился с довольно трудной партией, и я пел один. В этой опере был ряд прекрасных попаданий певцов. Присыпкин — Юрий Саков, Босой — Михаил Райцин, прекрасные торговцы на базаре — Иосиф Штрайфель, Степан Вах, Маргарита Аврорская и другие.

Позже был снят фильм, который не один раз показывали по всесоюзному телевидению; жаль, что он не сохранился. Вообще театр того времени называли лабораторией советского оперного искусства. О нем много писали, и он заслуживал внимания. Им руководили люди, принесшие славу не только нашему оперному театру, но и всему оперному творчеству России. Такие как Роман Тихомиров, Лев Михайлов, Эмиль Пасынков, Семён Штейн. Это если говорить о режиссерах. Художники Иван Севостьянов, впоследствии главный художник Мариинки, Альбин Морозов — после ухода Севостьянова стал главным художником нашего театра и моим другом на долгие годы, Анатолий Крюков, с которым я тоже дружил (затем он уехал в Саратов главным художником).

Уж если я вспомнил моих друзей, то следует, конечно, в первую очередь назвать Владимира Иванова. Помню, как в первый год моей работы в театре в зале во время репетиции ко мне подошел главный машинист и спросил: «Ты не охотник?» Я ответил, что да, но у меня нет ружья. Вскоре под руководством моего нового друга я приобрел свое первое ружье.



Опера «Отелло» Дж. Верди.
Отелло — Валерий Егудин,
Яго — Владимир Урбанович

Наша дружба с Владимиром Николаевичем Ивановым прошла испытания многими десятилетиями. Сегодня его нет рядом со мной, но в моей памяти он всегда.

Голос — инструмент непростой

После премьеры «Клопа» на меня стали смотреть как на тенора, способного петь более сложный репертуар.

Все свои партии я проходил с педагогами в классе. Лия Яковлевна заставляла учить не только свои строчки. Я знал партии и своих партнеров, что очень помогало мне ориентироваться на сцене. Помню, на гастролях в Томске вводили сопрано в партию Наташи в опере «Русалка» А. С. Даргомыжского. Бас, певший Мельника, не отличался твердым знанием партии. Наше трио готово было развалиться, вот тут-то мне и пригодилось знание партий. Я про себя пел партии моих коллег, вслух — свою и помогал Наташе ориентироваться в музыке. В антракте услышал слова благодарности от Аллана Исаковича Жоленца — дирижера, скупого на похвалу.

Запомнились мои первые гастроли в Москве. Я пел Васю в опере Г. Иванова «Алкина песня». Партия несложная, и я, распеваясь перед спектаклем, баловался, пытаюсь доказать, что могу петь рядом

с нотами. Это было непросто — играть одну ноту, а петь на полтона выше или ниже. Мои коллеги смеялись, мне тоже было весело. Пора на сцену, мой выход, я открываю рот и — о, ужас! — не могу взять ни одной ноты, связки не подчиняются... Меня заменили. Врач, заглянув в горло, обнаружил страшный отек гортани. А впереди — спектакль «Война и мир» С. Прокофьева, где я должен петь Пьера Безухова, и заменить меня некому. С помощью врачей Большого театра мне с трудом удалось привести себя в форму к спектаклю. Я гадал: что могло так разрушить мой голос? У меня никогда в жизни не было аллергии, ни до спектакля, ни после. Недаром говорят: «Баловство не доводит до добра». Я просто расстроил свой голос фальшивым пением, не давая ему правильно звучать. Больше проверять свою теорию я не стал, хватило одного раза. Я спел «Войну и мир», спектакль прошел успешно. Дирижировал спектаклем Арнольд Кац, режиссером был Семён Штейн.

Предстоял еще один спектакль — «для критики». Все немного волновались — все-таки Москва! Вот и спектакль. Подошла сцена, где я должен признаваться в любви Наташе Ростовской. Я вышел — и начал свое ариозо... После первой фразы понимаю, что забыл все остальные слова... Спектакль шел без суфлера, я моментально взмок и начал сочинять. Где слова не укладывались в музыку — я сочинял музыку. Допев до конца музыку Прокофьева и свою импровизацию, на ватных ногах ушел за кулисы. Сил не было, я сел, обливаясь холодным потом. Никто в зале не оценил мое творчество, потому что никто его не заметил. Пожалуй, только Арнольд Михайлович, пытавшийся вначале из-за пульта артикуляцией подсказать слова. Вскоре, поняв бесполезность своей затеи, он махнул рукой на меня и на мой героический монолог.

Вспоминая этот период моей жизни, помню себя постоянно озабоченным состоянием своего голоса. Приходилось много петь. В консерватории — уроки по специальности, камерный класс, в театре — репетиции, спектакли. Тем не менее назначение на партию Германа в опере Чайковского «Пиковая дама» меня окрылило. Как же, такое доверие! Я тогда еще не знал, на что себя обрекаю. Не все получалось вокально. Партию я учил и в классе с педагогом, и в театре с концертмейстером. В финале первого акта не получалось



Опера «Ночь перед Рождеством»
Н. Римского-Корсакова.
Вакула — Валерий Егудин,
Оксана — Римма Жукова

«си». Помню, как Александр Павлович раз за разом брал эту ноту, а я не мог повторить. Как-то, разозлившись на себя, я в шутку передразнил его и легко спел это злополучное «си». Понятно, что спеть одну ноту — это далеко не вся партия, считающаяся одной из самых трудных в вокальной литературе. От певца требуется умение распределить свои силы на всю оперу. По-моему, у Левика, в «Записках оперного певца», я прочитал, что чистого пения у Германа пятьдесят минут, это одна из самых продолжительных партий для тенора. Спеть от начала до конца — это еще не все. Каждый раз, проходя партию, необходимо включиться эмоционально. Сегодня, говоря о Германе, я могу сказать, что эта партия на всю жизнь. В ней постоянно можно находить новые нюансы, помогающие раскрыть «второе дно».

При подготовке любого оперного или балетного спектакля формируются два или три состава основных исполнителей. Случилось так, что я остался один на все составы. С одной стороны, это льстило моему самолюбию, а с другой — моего голоса на все не хватало. Я уставал, и эта усталость накапливалась. К прогонам я подошел почти без голоса, но скоро премьеры, отступить некуда. Спев премьеру, я заработал кровоизлияние, а затем отслойку на связке. Для меня это был удар. Мне казалось, что встал вопрос о профессии.

Меня прооперировал врач-фониатр Понтюхин. Это был первоклассный врач, много практиковавший за рубежом. Он посмеялся над моими опасениями остаться без голоса. И действительно, все обошлось благополучно. Я получил бесплатную путевку в Крым и полностью восстановил

голос. С тех пор я всегда помнил о своей уязвимости.

Шел 1964 год, я был на четвертом курсе. Театр вновь обратился к «Пиковой даме» Чайковского. Я пел Германа. Это принесло массу неприятностей моим педагогам и художественным руководителям спектакля. На Российском вокальном методическом совете Н. Д. Шпиллер говорила о том, что непозволительно использовать молодых певцов в столь сложном репертуаре. Хорошо, что она не знала о последствиях этого использования.

Как ни тяжело далась мне «Пиковая дама», но опыт, приобретенный на ее постановке, трудно переоценить. Во-первых, это работа с такими мастерами, как М. А. Бухбиндер, Э. Е. Пасынков. Перед нами стояла задача скупыми мизансценами добиться максимальной выразительности. Шел тщательный отбор движений, Эмиль Евгеньевич пытался очистить оперу от многолетних штампов, Михаил Александрович добивался максимальной музыкальной выразительности. Черно-белый цвет сценографии художника Дорера подчеркивал аскетичность постановки. Спектакль вызвал бурное обсуждение общественности. Появился ряд публикаций «за» и «против» спектакля. Обком партии не прошел мимо этого события. В один из дней собрались сторонники и противники спектакля, чтобы решить в конце концов, «что такое хорошо и что такое плохо». Я не буду разбирать это обсуждение, на фоне наших современных спектаклей это просто «детский сад». Главное, что в конце всех разговоров меня приглашают пройти к первому секретарю обкома партии. Все знали, что Фёдор Степанович Горячев любил оперу, разбирался в вокале, и не без работы я шел на эту встречу. Фёдор Степанович положил мне руку на плечо и сказал: «Все будет хорошо, мы тебя в обиду не дадим». При этой встрече присутствовало несколько приближенных людей, и вскоре все знали, что я отмечен «самим первым». Я не придавал значения этой фразе, но гораздо позже оценил ее и с уважением стал относиться к Ф. С. Горячеву. Как-то Фёдор Степанович признался, что занимался пением, учась в церковно-приходской школе вместе с Г. Нэлеппом. Георгий Нэлепп! Это же мой кумир! Когда-то давно, еще в Абакане, я услышал по радио ариозо Канио в его исполнении и был потрясен, его голос много дней звучал в моей голове. И вот теперь передо мной человек, кото-

СОПЕРНИК СТОЛИЧНЫХ

Для театра 1960 год стал настоящей проверкой на прочность. Летом он провел гастроли в Большом театре. С успехом прошли оперы «Овод» и «Ермак», балет «Каменный цветок». Столичные критики высоко оценили гастроли, и оказалось, что молодой театр может на равных соперничать с лучшими музыкальными коллективами страны.

Пик успеха оперного коллектива пришелся на годы, когда главным режиссером театра был Эмиль Пасынков, работавший в театре в 1960-е годы. Поиск и постановка давно не шедших опер, открытие новых дарований — часто из студентов Новосибирской консерватории — вот что отличало этот период. Характерно, что почти никто из актеров за десять лет не покинул театр. Впервые в СССР были поставлены опера «Не только любовь» Родиона Щедрина и «Патетическая оратория» Георгия Свиридова. В 1967 году к 50-летию Октября новосибирский театр поставил три спектакля: в жанре героико-романтической оперы — «Гибель эскадры», лирической — «Алкина песня», комической — «Безродный зять». Большим событием стал детский спектакль «Три толстяка», поставленный в 1968 году.

Шестидесятые называют золотым веком и для новосибирского балета. В начале 1960-х балетмейстером театра стал легендарный Юрий Григорович. Легендарными стали и его постановки «Каменного цветка» и «Легенды о любви» с новым прочтением советских балетов. Но самый долгий период «золотых времен» связан с именем Петра Гусева. Он пополнил балетную труппу новыми артистами (из других театров, из Ленинградского и Московского хореографических училищ) и обогатил репертуар. С его приходом активизировались поиски лучших современных произведений: были поставлены «Семь красавиц» Кара Караева. В то же время Гусев, великолепный знаток классики, не представлял себе театр без нее.

рый знаком с самим Нэлеппом! Не только знаком, но и заходит к нему в гости, когда бывает в Москве...

Как-то, услышав мое пение, мой друг Слава Гарин, он был драматическим актером, сказал, что мой голос похож на нэлепповский, чем пролил бальзам на мою душу. Возможно, Фёдор Степанович тоже заметил похожесть, чем я и расположил его к себе. Фёдор Степанович довольно часто приходил в оперу. Особенно любил бывать на «Русалке» Даргомыжского.

Всегда для него в первом ряду придерживали два кресла. Иногда он слушал весь спектакль, иногда только какие-то сцены. Он всегда был на премьере, если позволяло время, но главное, вместе с ним просвещался и весь аппарат чиновников, вынужденных слушать оперу.

Друзья-коллеги

Совершенствуясь как певец-актер в театре, я с моими новыми друзьями, Владимиром Ивановым и Альбином Морозовым, познавал и азы охотничьего мастерства. У моих друзей был большой опыт путешествий с ружьем и удочкой по сибирским просторам. Своих машин у нас не было, обычно мы пользовались железнодорожным транспортом или автобусами. Эти поездки давали мне не только туристический опыт, но и знания о театре, его истории. Дело в том, что и Морозов, и Иванов выросли в нашем театре.

В. Иванов обладал прекрасным музыкальным слухом и памятью, и памятью не только музыкальной. Это была «ходячая энциклопедия», как в шутку называли его друзья. В детстве он прочитывал учебники школьной программы летом — и зимой уже не носил их в школу. Он знал на память почти весь оперный репертуар. Он прекрасно владел карандашом и хорошо рисовал. В нашем театре шел ряд спектаклей, художником которых был Владимир Николаевич: «Мадам Баттерфляй», «Сельская честь», «Терем-Теремок», «Мальчиш-Кибальчиш». Его

спектакли шли в оперетте, в «Красном факеле», в ТЮЗе, он работал и в других городах. Владимир Николаевич не имел специального театрального образования — окончил физкультурный техникум, хотя его главным достижением в этой области была стойка на руках на портике Театра оперы и балета. Этим действием он остановил трамвайное движение, собрав внизу толпу любопытных. В театре долго искали хулигана, но не нашли.

При этом во время моей работы в театре его можно было назвать самым образованным театральным человеком. Он начал свои «университеты» с артиста миманса и выносил хоругви на открытии театра в 1945 году. Затем — рабочий сцены, машинист сцены, главный машинист. Для него Эмиль Пасынков придумал должность заместителя заведующего постановочной частью. Позже, когда ушел из жизни Георгий Янович Рагино — прекрасный человек, строитель нашего театра, Иванов занял его пост. Я помню, художник «Пиковой дамы», Ф. Ф. Нирод, попросил Иванова сделать рабочие чертежи люстр в третьей картине, необходима была перспектива, — эти люстры и сегодня прекрасно смотрятся в спектакле. Незаменим был Иванов на зарубежных гастролях. Его память позволяла ему быстро освоить на иностранном языке счет и названия сценического оборудования. Уже на первой репетиции он командовал японскими рабочими сцены без переводчика и знал счет до тысячи, чем удивлял как наших, так и японцев. На их восхищенные взгляды и вопросы он отшучивался, но при этом явно гордился собой. Не было в театре задач, которые не смог бы разрешить Владимир Николаевич, причем самым рациональным способом. Официант в одном кафе в Японии не мог понять, что хотят заказать эти иностранцы, пока Иванов не нарисовал ему сначала сидящую курицу, затем убегающую от собственного яйца и, наконец, сковороду с дымящейся яичницей. Все это было нарисовано на салфетках. Эти салфетки стали сувенирами, а Иванову официанты всегда улыбались и делали скидки. Вот какова сила искусства! Уже несколько лет нет с нами Иванова, и его театральную нишу вряд ли кто-нибудь займет в ближайшие годы.

Самородком можно назвать и Альбина Ивановича Морозова. Он начал с подручного в живописно-декорационном цехе и дорос до прекрасного театрального художника.



Опера «Паяцы» Р. Леонкавалло.
Канио — Валерий Егудин,
Недда — Галина Чижова

Вот с этими-то людьми и соединил меня театр с первых дней моей работы.

Вообще, театр держится на театральных людях. Ты можешь быть прекрасным специалистом, но, увы, не театральным человеком. Тому было много примеров в моей жизни. Когда вспоминаю тот театр, в который я вошел в 1958 году, у меня возникает чувство чего-то безвозвратно утраченного. Понятно, что это моя молодость, но было и другое. Мы были, прежде всего, менее меркантильными и жестокими в поисках средств к существованию, мы были уверены в своем будущем. От народного артиста до рабочего — все знали, что на пенсию жить можно и что тебя никто не выгонит из твоей бесплатно полученной квартиры. По понедельникам мы сидели в театральный автобус или грузовик, крытый брезентом, и отправлялись на отдых. Это могла быть лыжная база или рыбалка. Я чаще бывал на рыбалке. Почти о каждой из этих поездок можно было написать довольно забавный рассказ. Я как сейчас вижу, как двадцать мужиков, ухватившись за толстый пеньковый канат, тянут по бездорожью ЗИЛ-130, помогая себе шутками и крепким словом. После таких поездок разговоров в театре хватало на неделю...

Театр — не стены, а коллектив

Театр тех лет представлял собой большой творческий коллектив, способный прокормить и защитить своих членов. Наверное, вот эта тоска по коллективу и ложит мое поколение. Ведь у каждого из нас был свой коллектив. Из этих коллективов складывалась наша Страна, которая, как нам казалось, защитит нас в трудную минуту, как мы защищали ее. Все это называлось «чувством патриотизма». Это, на мой взгляд, самая большая заслуга ушедшего Союза. Да, экономически он себя исчерпал. Я не знаю, было ли у него вообще экономическое будущее. Но я хочу, чтобы мои дети и внуки гордились своей Родиной.

Я вспоминаю удивительного человека, похожего на Деда Мороза, — его таким запомнили наши дети, при встрече они получали от него в подарок книжку, — это Роберт Фёдорович Майер. Благодаря его стараниям наш театральный музей пополнился многими экспонатами, привезенными артистами из разных уголков нашей страны и из разных стран мира. Это



Валерий Егудин, Александр Балабанов

он неумолимо после каждого спектакля «приставал» к слушателям и зрителям с просьбой написать отзыв о спектакле или артисте. Сегодня эти отзывы могут дать представление о том театре и тех людях, которые уже стали историей.

А сколько людей, которые и сегодня работают в театре! Легенда нашего театра — Всеволод Яковлевич Авсенёв. Художник-декоратор, который славен не количеством лет, проведенных в театре, хотя и этот срок уникален, а талантом художника, который мог бы составить честь любому театру мира. Театр — это люди, театральные люди. Как жалко, что об этом не всегда помнят руководители.

Вспоминая себя как «везунчика», так иногда меня называли мои коллеги, я вспоминаю один эпизод из моей театральной жизни. Не помню, где я был, но меня срочно потребовали в театр. На ноги были подняты все причастные к театру, и не только к театру. Меня нашли и — небывалый случай! — вызвали к директору, и он меня ждал. Мне предложили срочно оформлять документы для поездки в Италию на стажировку. В кабинете были еще какие-то люди, как понял, из обкома партии, а поиски велись по распоряжению первого секретаря. На меня смотрели как на важную персону, о которой заботится сам Фёдор Степанович! Документы были оформлены, и потянулись долгие дни ожидания. В то время я слышал о том, что из Советского Союза отправляется группа молодых певцов в Италию. Сегодня мы знаем их имена — это В. Аглантов, Е. Нестеренко, А. Соловьяненко... Я не поехал в Италию, наверное, фортуна отвернулась от меня, а жаль! Как мне потом объяснили, в министерстве была разнарядка, сколько певцов и каких национальностей должны поехать

в Италию. Я был украинцем, а с украинцами был перебор.

Мне довольно часто хотелось уехать из новосибирского театра, но не получалось. Словно какой-то рок держал меня. Вспоминаю один удивительный случай из моей детской жизни. Возвращаясь из школы (я учился в четвертом классе в Минусинске), остановился поглазеть на пожар. Горел большой двухэтажный дом. Народу поглазеть собралось много. За моей спиной стояли женщины, говорили о своих делах, при этом несколько раз упомянули Новосибирск, говоря о нем как о чем-то хорошем. Меня поразило это слово, оно мне показалось мимолетно родным, как будто я с ним знаком или чем-то связан. Я узнал, что это название города. Странно, но услышанное вскользь название часто всплывало в моей детской голове просто так, без всякого повода. Возможно, это слово меня закодировало на всю оставшуюся жизнь. Я вспомнил о нем, когда услышал названия городов при распределении после окончания техникума. И не очень удивился, когда получил назначение в этот город, как будто понимал, что это назначение — мое! Стремление учиться, познавать для меня в то время воплотилось в одно слово — «Новосибирск»! Однако настал период, когда я интуитивно почувствовал, что пора идти



Валерий Егудин в заглавной роли в опере «Отелло» Дж. Верди

дальше. Но не хватило у меня решимости довериться интуиции, сломать кажущееся благополучие и покинуть Новосибирск. Отсюда сегодня в душе неудовлетворенность, но некого винить, что рано я потерял свою цель, проще сказать: «Это судьба!»

Моя законченная профессиональная деятельность вызывает сегодня у меня в душе массу негативных эмоций. Почему я был такой ленивый? Почему я так плохо распорядился своим творческим потенциалом? И еще много всяких «почему»... Но, как говорится, что выросло, то выросло.

Когда мне предложили стать директором театра, я не раздумывал. Это, пожалуй, было то дело, после пения, которое больше всего согревало душу. Заведовать кафедрой сольного пения мне нравилось. Но это не театр. Мне казалось, что здесь, в театре, от меня будет больше проку. Я был уверен, что о таком театре, каким был наш в 90-х годах, должен знать мир. С помощью московских друзей мы организовали в 1993 году фестиваль оперного и балетного искусства. Были приглашены импресарио из многих стран: Германии, Испании, Португалии, Италии, Египта, Франции. Знакомство с нашим театром для многих стало открытием. Как — в Сибири? Такое здание и такие труппы — что балет, что опера!

Результат не замедлил сказаться. Уже через пару месяцев мне позвонил Самир Заки, директор Каирской оперы, и предложил осенние гастроли в Каире. С одной стороны, это радость, с другой — как за два месяца оформить документы на всю труппу? Администрация театра работала в скоростном режиме. Определили названия спектаклей. Согласовали с принимающей стороной репертуар — это были оперы «Борис Годунов», «Князь Игорь» и концертная программа солистов оперы и балета. Всего должно было поехать 211 человек. Выручить мог только чартерный рейс. Оплатить его согласилась принимающая сторона. Благодаря слаженной работе аппарата за довольно короткий срок удалось оформить все необходимые документы для выезда за рубеж. От части декораций пришлось отказаться — не входили в аэробус. Другая часть была размещена в середине салона самолета. Наконец-то соблюдены все формальности, и мы в воздухе.

Все было сделано, как мне казалось, для того, чтобы гастроли прошли успешно. Но как нас примут египтяне? Рискует

Каирская опера: ей, да и нам, нужны аншлаги на всех спектаклях. Денег вложено в эти гастролы много. Что же касается художественной стороны наших гастролей, то за это я был спокоен. Наш главный дирижер Алексей Людмилин и режиссер из Петербурга Иркин Габитов славно поработали перед гастролями.

Египетский октябрь дохнул на нас жаром сибирской бани. Разместили нас в отеле «Шератон», это несколько зданий недалеко от театра. Мы с женой и часть труппы жили на теплоходе на Ниле. Устроились все хорошо, народ был доволен, а это было для меня главное. Культурный центр, в котором находилась и Каирская опера, располагался в парке. Большое количество охраны, чистота — все это поразило нас. И это в нищей стране! Ночью декорации перевезли в театр. Большегрузные машины не пускали в город днем. Позднее я узнал, что такой же порядок существует в Испании и Португалии; наши машины к театрам и от театров двигались по ночам. Это создавало некоторые трудности, но с ними мы мирились.

Репетиции подтвердили хорошую акустику зала, а первые спектакли и отзывы о них успокоили нас окончательно. Дело в том, что до нас здесь гастролировала итальянская труппа и успеха не имела. Помню, как-то в Валенсии на открытие гастролей балетной труппы не все билеты были раскуплены, что нас насторожило. Оказалось, что до нас здесь побывала украинская балетная труппа и не понравилась публике. Телевизионная рекламная акция исправила положение. Билеты на наши спектакли быстро разошлись, нас просили продлить гастролы, но самолет не мог ждать. Это был чартерный рейс.

А что касается гастролей в Каире, то они прошли успешно. Наверно, это нам помогло пережить несколько тревожных дней, связанных с задержкой самолета. Завершив гастролы гала-концертом, мы ждали самолет из Новосибирска, но его все не было. Из газет узнали о событиях в России, нас это очень беспокоило, конечно, неприбытие самолета мы связывали с обстрелом Белого дома. Вот когда я почувствовал себя русским на чужбине. Денег ни у кого нет, их старались потратить в последний день, а свои, заработанные, оставленные для дома, никто не хотел тратить на еду. Дозволился до Новосибирска — все оказалось проще: мне объяснили, что нет керосина. Я понял, что задержка может продлиться несколько

«СИБИРСКИЙ ФИЛИАЛ БОЛЬШОГО»

В 1970-е годы жизнь театра определяли не самостоятельные постановки, а работа приглашенных балетмейстеров над переносом уже созданных спектаклей (как правило — постановок Большого театра). Первым «перенесенным» спектаклем стала «Анна Каренина», поставленная в 1973 году. Постановки «как в Большом» интриговали сибирского зрителя. А обоим театрам одинаковый репертуар оказался удобен. Даже обсуждался вариант сделать Новосибирский театр официальным филиалом столичного, чтобы здесь «обкатывалась» молодежь перед принятием в основную труппу, проходили дебюты молодых.

В 1977 году Юрий Григорович поставил на сцене театра балет «Спартак» Хачатуряна. Спектакль уже давно стал одной из «коронок» Большого театра и получил Ленинскую премию. В истории НОВАТа этот «Спартак» стал одним из самых знаменательных событий.

Однако ориентация на кассовые, проверенные успехом копии затормозила развитие театра. Новосибирский балет шаг за шагом, незаметно сдавал передовые позиции.

Труппа ждала от меня каких-то решений, и я пошел к директору Каирской оперы Самире Заки. Это был высокообразованный красивый человек, с которым у меня еще в Новосибирске сложились дружеские отношения. Убедить долго не пришлось, проживание в гостинице и питание продлили до прилета нашего самолета. Я благодарил Бога и Самира, все обошлось без осложнений. Давно нет с нами этого человека, но я как сегодня вижу его — эlegantного, длинного, худого и доброго.

О том, что театр стал выездным, молва быстро разнесла по театральному миру. Гастрольные туры пролегли по Испании, Португалии, Каиру — на запад от Новосибирска; на восток — Япония, Китай, Тайвань, Макао, Таиланд, Корея. Критика отмечала не только высокий уровень балета и оперы, но и прекрасный оркестр, который мог соперничать с симфоническим. Задачу, которую я себе ставил на посту директора, я выполнил, вернее, выполнял. Для этого не были дополнительно привлечены федеральные деньги, и это я себе ставил в заслугу. Понимаю, что не все в театре так думали, но, что делать, таковы издержки профессии директора...

Первые гастроли за рубежом

Творческие коллективы Новосибирского государственного академического театра оперы и балета посетили с гастролями 30 стран, причем в некоторых театр гастролировал неоднократно: в Египет труппа выезжала 4 раза, в Таиланд — 4 раза, в Италию — 5 раз, в Японию — 6 раз, в Португалию — 8 раз, в Испанию — 9 раз, в Южную Корею — 10 раз.

Первые зарубежные гастроли театра состоялись в 1957 году. В конце августа балетная труппа и симфонический оркестр театра — всего 172 человека — выехали в Китайскую Народную Республику. В программу первого гастрольного тура молодого коллектива были включены балеты «Лебединое озеро» П. Чайковского, «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Жизель» А. Адана, «Аладдин и волшебная лампа» Б. Савельева, «Берег счастья» А. Спадавекиа.

Впоследствии Новосибирский театр оперы и балета выезжал на гастроли в Китай еще пять раз, а первое зарубежное выступление новосибирской труппы состоялось 1 сентября 1957 года в Шанхае, на сцене летнего театра «Культурная площадка». Собравшимся 13 тысячам зрителей новосибирские артисты показали балет «Лебединое озеро». Забегая вперед, нужно отметить, что «Лебединое озеро» всегда входило в гастрольную афишу театра. Во всех гастрольных турах по Китаю в разные годы, во всех городах особенно тепло принимали именно этот балет в исполнении наших артистов.

А в 1957 году интерес к выступлениям новосибирского балета был огромным: по свидетельствам китайских СМИ, 400 тысяч билетов были раскуплены задолго до начала гастролей.

В Пекине профсоюзы даже создали специальные контрольные посты, которые следили за распределением билетов. Из всех желающих попасть на спектакли правом приобретения были награждены только лучшие работники предприятий. Шанхайский летний театр,

рассчитанный на 12 тысяч зрителей, на все гастрольные спектакли вынужден был принимать дополнительно тысячу зрителей.

Гастроли в Пекине труппа открыла 2 октября. Сибирские артисты выступали ежедневно. Отказавшись от выходных дней, артисты проводили дополнительно спектакли, концерты, творческие встречи — вместо запланированных 48 было проведено 86 выступлений, которые посетило 440 тысяч человек, 125 тысяч зрителей встречали сибирских артистов на своих предприятиях. Спектакль «Лебединое озеро» 29 октября 1957 года посетил глава Китайской Народной Республики Мао Цзэдун. Один из концертов состоялся на военном корабле, на реке Хуанпу.

Во время гастролей новосибирские танцовщики, репетиторы, балетмейстеры давали уроки классического танца, музыканты оркестра проводили занятия с группами китайских студентов по классу фортепиано, скрипки, виолончели.

По возвращении с первых зарубежных гастролей, сибирский коллектив в сотрудничестве с китайскими коллегами приступил к работе над постановкой балета «Драгоценный фонарь лотоса» композитора Чжан Сяоху — впервые в Советском Союзе. Премьера совместного советско-китайского балета состоялась на сцене Новосибирского театра оперы и балета в 1959 году.



Мао Цзэдун с артистами НГАТОиБ

Фото из архива НГАТОиБ



Александр Балабанов: «Я даже в выходные приходил заниматься...»

РАЗРЕШИТЕ ВАС СПРОСИТЬ...

Народный артист РСФСР Александр Балабанов 27 лет танцевал на сцене Новосибирского театра оперы и балета. Александр Петрович рассказал читателям об особенностях амплу балетных танцовщиков, о легендарных балетмейстерах театра и о значении сценического костюма.

— Александр Петрович, каким вы застали театр, когда пришли в труппу в 1965 году?

— Театр в то время был на подъеме. За два года до этого ему присвоили звание академического, это, несомненно, воодушевило всю труппу.

Балетмейстер Пётр Гусев пополнил и балетную труппу, и репертуар, такого богатого репертуара в то время не было ни в Большом театре, ни в Кировском (Маринском)!

На сцене была и классика, и современные постановки. Кроме того, в то время в Новосибирском академическом театре оперы и балета был набор прекрасных балетных репетиторов, и это очень важно для выявления и развития талантов и амплу танцовщика.

— Вас быстро «рассмотрели»?

— Быстро. Мне почти сразу доверили ведущие партии в балетах — в «Лебедином озере» (партия принца Зигфрида), в «Жизели» (граф Альберт), в легендарном величественном балете «Спартак» (эпихальная партия Спартака), и это во многом определило мою дальнейшую судьбу...

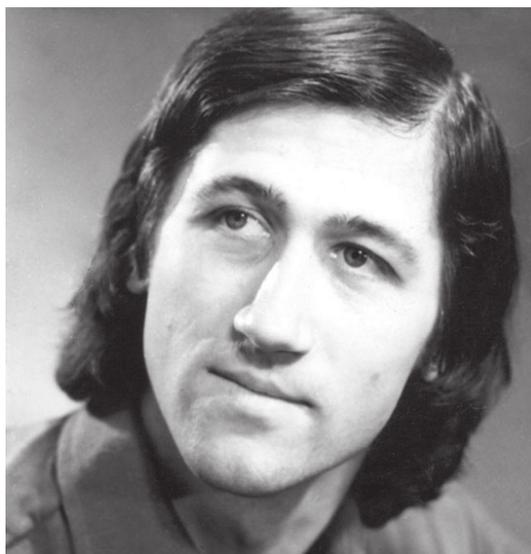
Через полтора года работы в балетной труппе четко определилось мое личное лирико-героическое амплу. Для театра, безусловно, такой разноплановый солист — удача, ведь он может танцевать и романтических принцев, и мятежных характерных героев.

— Гнусных злодеев в вашем репертуаре не было?

— За всю творческую жизнь только один образ, это партия генерала Пиночета в балетном спектакле «Песня, пронзившая ночь» (постановка С. Колесника). Моя супруга сказала: «Мне даже страшно стало от того, сколько в тебе проявилось

сценически жесткости, ярости в воплощении деспота».

Надо сказать, что в то время я уже был достаточно зрелым и опытным артистом и умел перевоплощаться, и уже была мощная, сформированная внутри именно драматическая база, которая так необходима артисту балета, поэтому все получилось.



— А в женском составе Оперного театра были разноплановые танцовщицы?

— В нашем театре были замечательные балерины, но чаще всего у них было ограниченное амплу. Лариса Матюхина, Людмила Кондрашова, Любовь Гершунова, Татьяна Кладничкина были, конечно, успешны в лирических ролях. Татьяна Капустина прекрасно танцевала Анну Каренину, Клеопатру и Кармен, но для чисто лирических партий не подходила по фактуре.

Вероятно, балериной широкого диапазона была Татьяна Зимина (народная артистка РСФСР, впоследствии уехала работать в Санкт-Петербург). Мне

удалось проработать с ней только два года, но знаю, что ей хорошо удавались и трагическая тонкая партия Жизели в одноименном балете, и «сахарная» принцесса Аврора в «Спящей красавице», и холодная и властная Хозяйка Медной горы в «Каменном цветке».

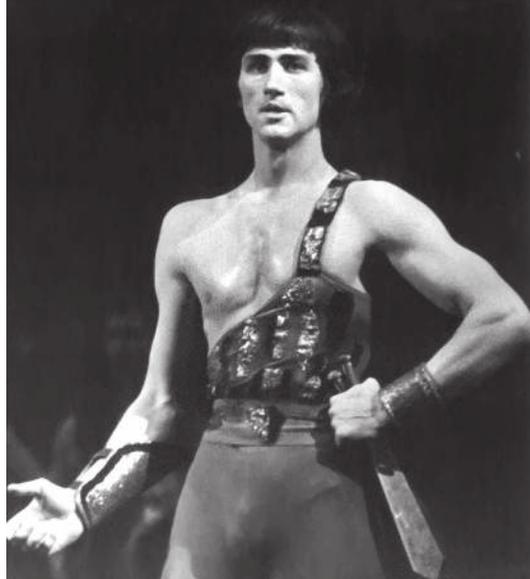
— Вы 13 лет танцевали «Спартак» в знаменитой постановке Григоровича. За это время спектакль не изменился?

— Нет. Балет находился в процессе бесконечного совершенствования, и оттачивались и «росли» партии. Вообще роль Юрия Григоровича в развитии Новосибирского театра оперы и балета гораздо значительней, чем принято считать. Он открыл дорогу именно мужскому балету. До его прихода в начале 1960-х годов на сцене «царили» спектакли, где блистала преимущественно женская половина труппы: «Лебединое озеро», «Спящая красавица»...

Ю. Григорович поставил у нас балеты «Каменный цветок» (композитор С. Прокофьев), «Легенда о любви» (композитор А. Меликов), «Спартак» (композитор А. Хачатурян) — спектакли с великолепной мужественной экспрессией, с крупными и яркими мужскими партиями.

— В чем сила Григоровича как балетмейстера? Он был диктатором?

— Юрий Николаевич, несомненно, жесткий и сторонник регламентов, но все



В заглавной партии в балете А. Хачатуряна «Спартак»

перекрывает удовольствие от работы и бесценный опыт общения с мастером такого уровня.

Его несомненное преимущество — продуманность спектакля до малейших деталей. Он не мог находиться в Новосибирске подолгу, но успевал дать нам полное представление о танце. Показывал движение настолько выразительно, что все было понятно с первого раза, а когда он что-то нам объяснял, то в репетиционном зале было слышно, как муха пролетит: мы ловили каждое слово.

— Спартак был самой интересной вашей ролью?

— Партия Спартак, а еще граф Альберт в «Жизели» и Ферхад в «Легенде о любви». Мне нравится, когда красота хореографии сочетается с глубиной драматического содержания произведения. Были в театре и балеты с неудачной хореографией, которая, на мой взгляд, была заложена в музыкальном материале: «Антоний и Клеопатра» и «Избранница» (музыка советских композиторов).

— Говорят, что в балете конкуренция острее, чем в любой другой творческой сфере...

— Это закономерно. В балете с самого детства существует конкуренция. Именно она подталкивает на свершения.

Век балетного танцовщика короче, чем у драматического актера. К тому же балетное искусство всегда сопряжено



Балет «Лебединое озеро» П. Чайковского. Одетта (Одиллия) — Лариса Матюхина, Принц Зигфрид — Александр Балабанов. 1986 год

с титаническим изнурительным трудом, по-другому быть не может. Потому и конкуренция велика — каждый хочет успеть состояться раньше и ярче своего соперника.

Лично меня конкуренция всегда стимулировала больше работать: я даже в выходные приходил заниматься, чтобы не терять профессиональную форму. А были такие коллеги, которые действовали не очень добросовестно. Например, перед спектаклем коллега мог прийти с за гипсованной рукой, чтобы я срочно вышел на замену, а через пару дней этот артист уже благополучно репетировал без лонгетки. Очевидно, соперник хотел, чтобы я оказался в уязвимом положении.

Но это никогда и никому не удавалось, потому что я всегда был в полной готовности и хорошей творческой форме.

— Мы были на потрясающем складе балетных костюмов НОВАТА. А насколько важен костюм для танцовщика?

— Сценический костюм имеет для артиста большое значение. Во-первых, костюм создает нужный образ, а во-вторых, важно, чтобы костюм был удобным: не прилипал к взмокшему от напряжения телу, не терял форму, не вздувался на спине в виде горба.

К сожалению, иногда художники выбирали ткани, не учитывая особенности нашей работы. Помню, у меня был костюм, который рвался во время прыжков. Мне приходилось убежать за кулисы, где на мне костюмеры моментально зашивали разорванные элементы костюма.

Вспомнилась еще одна забавная история из театрального прошлого. Коллега танцевал в балете «Жизель», а за кулисами спектакля артисты обычно носили вязаные гамашы — они согревают мышцы и связки ног. Так вот, он выскочил на сцену в вязаных гамашах, изображая муки утраты безвременно погибшей Жизели. Зрители, видимо, предположили, что это оригинальное художественное решение.

— Александр Петрович, теперь вы наблюдаете за НОВАТОМ уже как зритель. Что думаете о сегодняшнем состоянии театра?

— Здесь, безусловно, очень насыщенная музыкальная жизнь. Театр сумел сохранить достойную балетную школу. Танцовщиков НОВАТА приглашают и принимают во многие достойные коллективы. НОВАТ обладает хорошим твор-

МАСШТАБНОСТЬ И ФРЕСКОВОСТЬ

С 1974 по 1988 год главным режиссером театра был талантливый художник Ваагн Багратуни, который любил масштабные полотна и умел организовывать огромные массы участников сценического действия в живописные сценические фрески. «Орлеанская дева» представляла не как личная драма Иоанны, а как масштабное историческое полотно, где народ занимает одно из ведущих мест. «Царскую невесту» режиссер решил как драму социальную, а не исторически-бытовую. Массы людей, охваченные пафосом революции, представляли в опере «В бурю». Очень зрелищной получилась и новая опера, рожденная в театре — «Ревизор», написанная композитором Георгием Ивановым по мотивам комедии Гоголя.

ческим потенциалом, и очень здорово, что на сцене работают и артисты балета из ведущих театров страны.

Считаю, что сегодня в театре не хватает таких шедевральные балетов Ю. Григоровича, как «Каменный цветок» и «Легенда о любви». В свое время они были несомненным украшением репертуара.

Я хочу пожелать дорогому и любимому Театру оперы и балета творческого здоровья, новых спектаклей, хороших композиторов, качественных хореографов и процветания!



И миллион КОСТЮМОВ...



Ткани для оперных и балетных костюмов используются самые разные: выбор зависит от художника. Но если его фантазия становится слишком дорогой в исполнении, директор театра выполняет «приземляющую» функцию.

Самые дорогие костюмы — в спектаклях из нового репертуара «Золушка» и «Коппелия». Изготовление костюмов — очень сложный процесс. Уже готовые костюмы обязательно красят согласно замыслу художника: добавляют тени и блики, чтобы на сцене создавался необходимый эффект.

Костюмы из спектаклей текущего репертуара, а также из постановок, которые могут быть возобновлены, хранятся на складах со специальным температурным режимом (воздух должен быть прохладный и сухой). Площадь складов оперных и балетных костюмов по 300 квадратных метров каждый, а всего здесь хранится около миллиона костюмов.

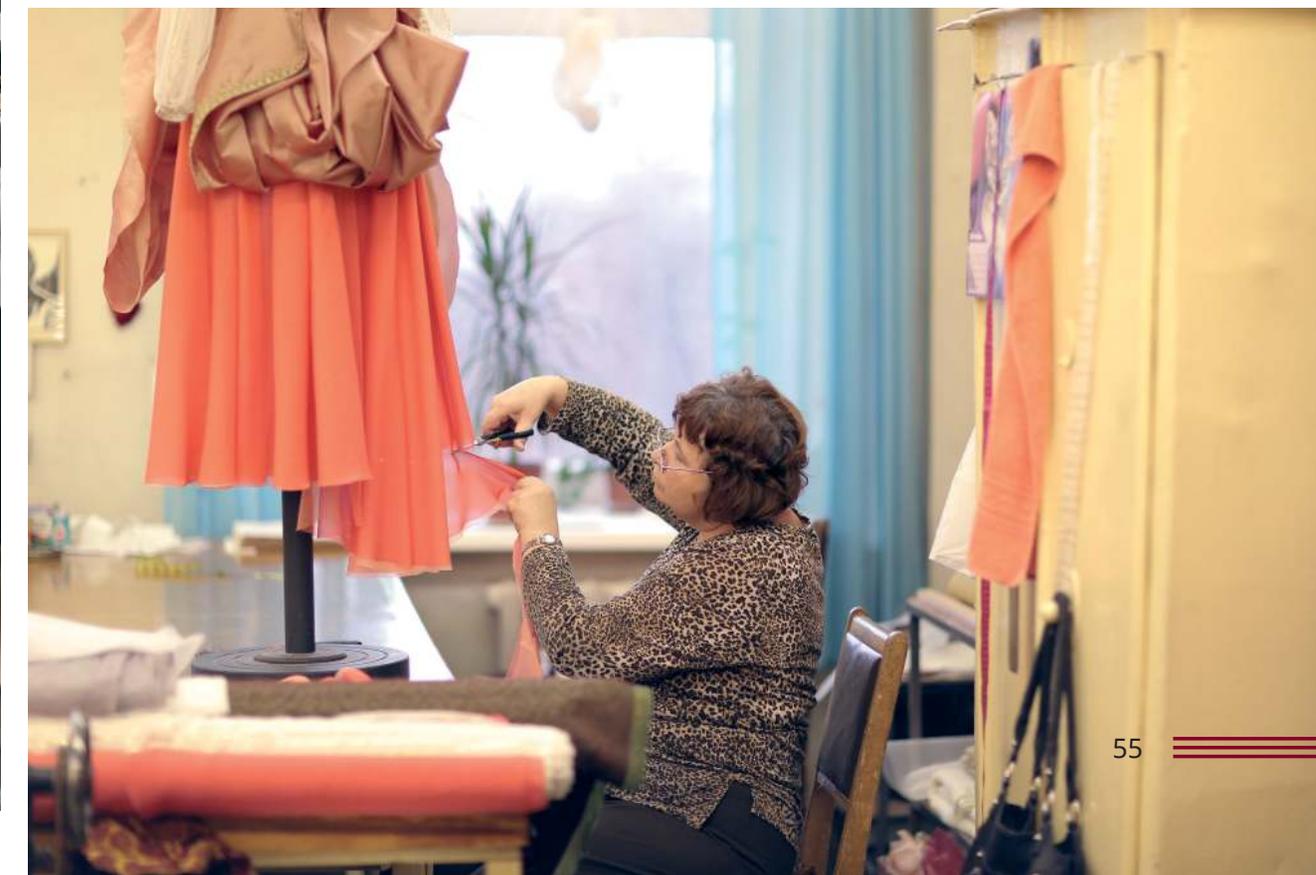
Только в опере Верди «Аида» у артистов 250 костюмов, но некоторые из одеяний еще и «двоятся», ведь в одной роли порой задействованы исполнители разной фактуры. Многочисленные балетные пачки в обиходе НОВАТа делят на «прямые» (с жестким каркасом) и «шопеновки» (мягко спадающие).

Все костюмы находятся в ведении костюмеров НОВАТа. Один из специальных отделов цеха — отдел сушки, который просушивает влажные от тяжелого артистического труда костюмы сразу после спектаклей.

Несколько костюмов уже вошли в историю — в частности, одеяние Бориса Годунова из одноименной оперы, поставленной в театре в 1948 году. Оно хранится в музее НОВАТа и по-прежнему производит грандиозное впечатление, хотя изготовлено по закону послевоенного времени весьма экономично: вместо жемчужных пуговиц — ватные шарики, обтянутые атласной тканью, которые издалека, при сценическом освещении выглядят как настоящий жемчуг.











«Одежда» для сцены

Сцена Оперного театра всегда «одета». Во-первых, есть обязательная «дежурная одежда» — черный бархат, поглощающий свет и блики. Во-вторых, одежда для каждого конкретного спектакля — ее придумывают режиссер с художником, производят на заказ, а в машинно-декорационном цеху ее собирают. Тот самый черный бархат каждые пять-десять лет, в зависимости от качества материи, нужно обновлять. Чем выше качество, тем меньше он выгорает от софитов.

Руководитель машинно-декорационного цеха Максим Петров считает, что в стиле декорационного оформления спектаклей мода значит гораздо меньше, чем индивидуальный режиссерский взгляд. Иногда режиссеры берут сценографические технологии из далекого прошлого и адаптируют их к новому дню: так произошло, например, в балете «Коппелия», поставленном в 2019 году.

«А вообще сегодняшние декорации, вероятно, красивее и ярче, чем в прошлый период, благодаря возможностям современного оборудования производителей», — говорит М. Петров.

Изначально архитектурное пространство театра было удачно спроектировано для машинной и декорационной работы. В НОВАТе большое зеркало сцены — плоскость видимого зрителю игрового пространства. Режиссерам и балетмейстерам есть где разгуляться, и М. Петров считает, что по большому счету сценическое оборудование театра не уступает «начинке» Большого и Мариинского театров.

«Я даже знаю, что немецкая фирма, которая делала для нас оборудование в 2005 году, потом выполняла аналогичный заказ для Мариинки», — сообщил наш собеседник.





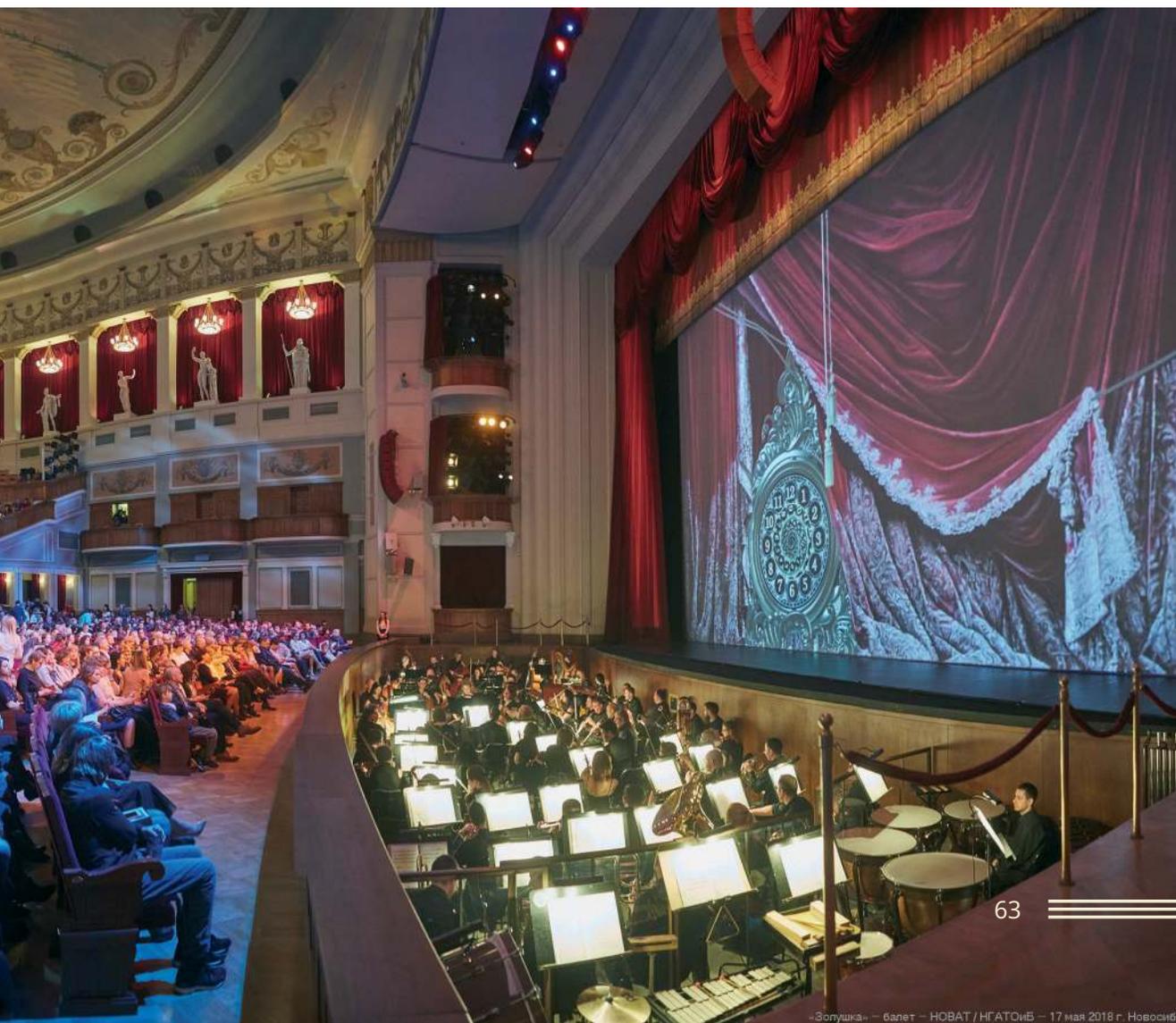






НА СЦЕНЕ — ЧУДО ИСКУССТВА

Коринья — опера — НОВАТ / НГАТОиБ — 30 апреля 2016 г. Новосибирск





Вячеслав Стародубцев: «Самой востребованной технологией всегда будет артист»

Главный режиссер НОВАТа, кандидат искусствоведения Вячеслав Стародубцев служит в театре с 2015 года. Мы беседуем о современной российской опере, новых театральных технологиях и кассовых спектаклях.

— Вячеслав Васильевич, после реконструкции у театра действительно началась новая жизнь?

— Безусловно. Во-первых, теперь два зала театра — большой и малый — работают на высоком градусе своих возможностей, и это замечательно. Сейчас идут не только масштабные оперы, сделавшие театру имя. Наряду с «Аидой» и «Кармен» зрители смотрят камерные спектакли из числа оперных раритетов («Франческа да Римини», «Замок герцога Синяя Борода» и другие). Есть интересные концертные программы и огромный детский репертуар.

Во-вторых, после реконструкции у НОВАТа появился великолепный бек-

стейдж (закулисы). Скажем, буфет для артистов у нас в сто раз лучше, чем в Метрополитен-опере, где я лично обедал. И третье... Знаете, масштаб новосибирского Оперного восхитил меня еще около десяти лет назад, когда я впервые здесь оказался. Но запах туалета в холле поразительно диссонировал с этим грандиозным сооружением. А теперь я горжусь НОВАТом — это колоссальное красивое здание, которое по-настоящему комфортно для зрителя. Это один из лучших театров не только России, но и мира.

— Оперные театры часто испытывают дефицит профессиональных творческих кадров. Как НОВАТ решает кадровую проблему?



— НОВАТ может пригласить любую звезду на любую оперную или балетную постановку, но я всегда старался развивать и растить собственную оперную труппу. На сегодняшний день в репертуаре НОВАТа есть классическая и камерная опера, оперетта и разнообразные концертные программы, детские и образовательные проекты, и наши артисты прекрасно справляются со всем этим богатством.

Мы всеми силами стараемся сохранить труппу, но жизнь непредсказуема: кто-то уезжает за более выгодными контрактами, кто-то меняет место жительства вместе с семьей, — и это нормально, потому что театр — это живой организм. На протяжении последних пяти лет каждый год мы принимаем молодых солистов — значительная часть приходит из Новосибирской консерватории, остальные — из других российских музыкальных вузов.



Сейчас НОВАТ способен справиться с самым сложным оперным репертуаром своими силами и не нуждается в приглашенных артистах. У многих наших солистов прекрасно получается совмещать работу во взрослых и в детских спектаклях. Например, звезда НОВАТа Ольга Колобова сегодня поет Турандот, а завтра куклу в «Стойком оловянном солдатике», Светлана Токарева вечером блистает в роли Амнерис, а на утреннем детском спектакле она прекрасная Лягушка в «Теремке».

— В России множество композиторов, пишущих современные оперы. Но почему они почти не ставятся на отечественной сцене?

— Я думал на эту тему. Читал немало партитур современных опер. И склонен считать, что композиторов, которые профессионально пишут оперы не для себя, а для зрителя, в России и вообще в мире мало. Чтобы писать оперу, недостаточно окончить композиторский факультет.



Оперный композитор — это прежде всего театрально-музыкальный драматург, имеющий глобальное сценическое мышление. Многие композиторы увлекаются сейчас музыкальным дизайном, используют современные программы написания музыки, но вот оркестровать свое произведение часто становится для них непосильной задачей. А композиторов, пишущих настоящую современную оперу для детей, вообще нет. Но мне повезло, и сейчас я привлек новосибирского композитора Александра Абраменко для создания детской оперы.

— Опера будет на современную тему?

— Нет, не про гаджеты. Она будет по мотивам русских народных сказок. История о том, как бабушка с дедом хотели купить корову, но купили козлика, который становится им настоящим помощником и сражается с волками... дальше не буду рассказывать. Премьера, я очень надеюсь, состоится в октябре в период школьных каникул. Конечно, сказка будет осовременена режиссерским и сценографическим видением. Но у меня нет стремления к ложной «прогрессивности», которая заставляет ставить детские спектакли с костюмами из картона и целлофана и малопонятным сценическим действием.



Мои педагоги Дмитрий Бертман, Борис Покровский и Галина Вишневская учили любить зрителя и при всей сложности своей задумки быть, несомненно, искренним, но понятным публике. Распространенная позиция «если ты не понял — значит, не дорос» мне не близка. Любой новый проект я оцениваю глазами человека, впервые пришедшего в театр, и моя задача — влюбить его в этот фантастический современный жанр.

— **Сегодня у многих академических театров стоит задача омолодить аудиторию. Вероятно, отсюда и стремление к «прогрессивности» и целлофановым костюмам?**

— В любой период истории театр сражался и сражается за молодую аудиторию, и мы не исключение. Но я уверен, что заинтересовать его нужно не премудрой хитростью спектакля, а искренностью, музыкальной свежестью, мультижанровостью, яркостью подачи. Пример — концертная программа Дмитрия Юровского «Путешествие в мир танго». Это красиво и нескучно. Если говорить об опере, то с каждой новой премьерой мы ищем яркую подачу, как например: триллер-опера, опера-квест, оперная дегустация.

— **А какие спектакли получаются самыми кассовыми?**

— Во все времена публика идет на проверенные мировые имена и названия: например, Чайковский, Верди, Пуччини всегда соберут зал. Это классические произведения, их сюжет зрителю понятен, а главное — в них заложены те небесные коды, которые безотказно действуют на каждого из нас.

— **У периода вынужденного «карантинного» простоя есть свои плюсы?**

— Основной плюс в том, что у нас было время переосмыслить все, что мы успели сделать в последние годы, а также наши планы. Я еще раз убедился, что тот художественный путь, которым идет НОВАТ: сочетание классического фундамента с современными технологиями, многожанровость и развитие собственной труппы, — абсолютно правильный.

— **Если говорить о новых театральных технологиях (мультимедийных и других) — какие в ближайшем будущем станут самыми востребованными?**

— Самой востребованной технологией всегда будет артист. Ведь он ретранслятор композитора, драматурга и всех создателей спектакля. Спектакль идет здесь и сейчас, и самое важное — это живая эмоция.

Если говорить о будущем оперного театра, то я убежден, что оно связано с всесторонним развитием именно артиста, всех его сценических техник: актерских, вокальных, речевых, хореографических, акробатических...

Мультимедиа, технологии дополненной реальности — все это НОВАТ активно использует, но это скорее вишенки на торте. Любая форма останется безжизненной без наполнения горячей живой кровью, без личности на сцене и без живого дыхания зрителей. Главное — человек, артист. И, конечно, тот дирижер, режиссер, художник, который умеет выявить его скрытые и явные способности.





Любовь ГЕРШУНОВА

1947—2006

Родилась в Новосибирске. В 1967 году окончила Новосибирское хореографическое училище. В 1967—1990 годах выступала в Новосибирском театре оперы и балета. Часто танцевала в дуэте со своим мужем Анатолием Бердышевым. В 1989—1994 годах была солисткой Камерного театра современного и классического балета «Балет—Новосибирск». В 1994—1999 годах преподавала в балетной труппе Новосибирского театра музыкальной комедии. Народная артистка РСФСР.

Зрители запомнили Гершунову по дебюту в «Лебедином озере» — начинающая танцовщица поразила всех самобытностью, редкой искренностью, исповедальностью танца. В хрестоматийный балет она сумела привнести свежесть и новизну.



Балет «Жизель» А. Адана.
Жизель — Любовь Гершунова. 1971 год

Амплуа лирической танцовщицы Любовь Васильевна получила сразу и безоговорочно: это определялось прежде всего внешними и техническими данными балерины. За нежностью и хрупкостью облика, воздушностью и кантиленностью танца угадывались и Одетта, и Жизель, и Сильфида, и Никия. При всем том чистая лирика не была стихией балерины. Сознательно или нет, но она всегда подводила своих героинь к трагедии — не столько по размаху чувств, по накалу страстей, сколько по мироощущению.

Крупной работой Гершуновой была Жизель. Сцена сумасшествия у нее была лишена мелодраматического надрыва, хотя многие исполнительницы не могут избежать здесь соблазна продемонстрировать свои актерские возможности. Из объятий в объятия, от Ганса к матери, от матери к любимому переходит она, словно прощаясь со всеми, кто был ей дорог. И гибель Жизели воспринимается как ее победа.



Балет «Спартак» А. Хачатуряна.
Фригия — Любовь Гершунова,
Красс — Анатолий Бердышев. 1977 год

Прямым продолжением Одетты и Жизели стал образ Джульетты в балете Прокофьева. Балетмейстеры Н. Касаткина и В. Василёв поставили спектакль «на Гершунову», раскрыв своеобразие ее таланта. Именно Джульетта принесла ей славу, известность. Адажио Джульетты и Ромео она танцевала на Международном конкурсе артистов балета в Варне, где первая из новосибирских балерин завоевала звание лауреата и бронзовую медаль.

Следующей этапной партией стала Фригия в балете «Спартак». Постановка под руководством Юрия Григоровича была закончена в удивительно короткий срок — за три месяца. Танец Гершуновой в «Спартаке» светел, как мечта о совершенстве, как вера в лучшее в человеке. Даже в сцене «Реквием» есть эта просветленная величавость.

Вячеслав Подъельский: «В хоре главное — гармоничное слияние голосов»



Главный хормейстер НОВАТа Вячеслав Подъельский, работающий в театре с 1985 года и являющийся хормейстером-постановщиком более полусотни спектаклей, рассказывает об особенностях работы сложного многоголосого инструмента — хора.



— Вячеслав Вячеславович, как формируется оперный хор?

— Он формируется, как правило, из выпускников консерваторий. Думаю, секрет хорошего хора в сочетании тех, кто учился вокалу (имеют хорошие голоса, но обучались петь соло), и тех, кто получил специальность дирижера-хоровика (у них есть навыки хорового пения). Хорошо, если у участников хора есть актерские данные.

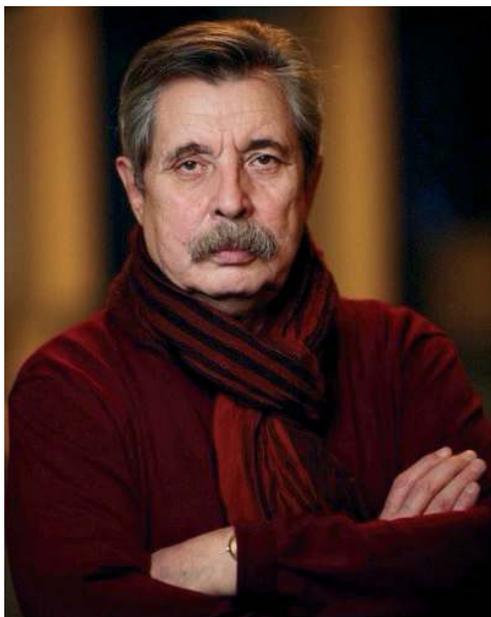
— А из артиста хора может получиться солист?

— Так довольно часто происходит. К примеру, Алексей Зеленков, ведущий баритон НОВАТа, который поет Фальстафа в нашей новой опере, начинал в хоре.

Понимаете, если у вокалиста выдающиеся голосовые данные, то он не задержится в хоре. Он будет выделяться, а в хоре главное — гармоничное слияние голосов.

— В разных операх хор имеет разное значение. Где ему отводится самое серьезное место?

— Прежде всего, в русской опере. Особенно у Мусоргского в «Борисе Годунове» и в «Хованщине», у Бородина в «Князе Игоре». В этих операх хор — одно из основных действующих лиц, выразитель воли и чаяний народа. И вот здесь как раз от участников хора требуются драматические способности: у каждого из них своя маленькая роль.



Впрочем, в зарубежных операх у хора тоже встречаются крупные партии, особенно у Верди. Если в операх Мусоргского сложность задачи хора в психологизме, то у Верди партии порой сложны технически.

— Я знаю, что и балеты иногда украшаются хором. Это интересная задача?

— Нет, думаю, для хора это неинтересно. Его роль здесь, как правило, подчиненная. Хотя все зависит от видения постановщика балета. Например, в балете «Спартак» в знаменитой постановке Юрия Григоровича хор был занят только

в самом конце: исполнял своеобразный реквием. Но существует другой вариант — питерская постановка Георгия Ковтуна, где хор поет весь спектакль.

— Со временем роль и функции хора на оперной сцене меняются?

— Раньше хор нередко был статичен. В современных спектаклях артистам хора почти всегда приходится двигаться и танцевать. Хотя, если задача хора — создать в спектакле фон, тогда сценического движения не предусмотрено.

— Согласны с мнением, что в опере хормейстер почти всегда занимает подчиненное режиссеру и дирижеру положение?

— Нет, я не занимаю подневольного положения. Мы с главным режиссером и главным дирижером всегда вместе работаем над спектаклем, его рисунком. Мое видение всегда учитывается в процессе принятия художественных решений.

— Вы управляете коллективом из 70 творческих единиц, у каждой из которых своя тонкая индивидуальность. За 30 лет у вас, вероятно, сформировались собственные правила успешного руководства?

— Для успешного руководства нужен профессиональный авторитет. Это главное. Конечно, кто-то из хормейстеров применяет диктат, кто-то — хитрые психологические манипуляции. Но это не мой вариант. Авторитет — всегда более прочное основание.



Кланяющиеся джинны и голова, вздымающая пыль

Если сегодня декорации для спектаклей обычно производят специальные фирмы, то еще 30 лет назад это ложилось на мастерскую новосибирского Оперного, рассказывает начальник столярного участка НОВАТа Сергей Корниенко.

Для создания декорации художники сами варили грунт, которым покрывали огромный холст размером 12 на 24 метра. Потом на грунт наносили анилиновые или кислотные краски — так, чтобы они могли играть при сценическом освещении. И только потом холст расписывался. Эффект от правильно подобранного цвета грунта превосходил все ожидания, отмечает наш собеседник.

Раньше в театре не было сценической аппаратуры, поэтому необходимая для действия механика придумывалась декораторами на ходу. Например, для детского спектакля «Аладдин» нужно были сделать три громадные фигуры джинов, которые могли бы кланяться. Сложные шарнирные соединения изобретались за неделю до спектакля.

Одна из самых легендарных конструкций театра предназначалась для оперы «Руслан и Людмила», увидевшей свет в конце 1950-х годов. У огромной головы, с которой бился Руслан, была своя партия, прописанная Глинкой. Поэтому было решено, что мужской хор (пять-шесть человек) будет прятаться внутри головы. Очень эффектно было, когда гигантская голова, раскачиваясь и вздымая пыль, открывала глаза.

Если для спектакля нужны были механизмы особой сложности, помощь оказывал авиационный завод имени Чкалова. Когда известный французский хореограф Пьер Лакотт 40 лет назад ставил в Новосибирске балет «Сильфида» Тальони, авиазавод предоставил несколько лебедок, которые гарантировали скоростной подъем и перемещение артистов.

С. Корниенко отмечает, что декорационно-художественный цех Оперного иногда производил декорации и для других театров, даже для Большого и Мариинки.

Когда знаменитый балетмейстер Владимир Васильев ставил в Большом театре «Макбета», то заказал в Новосибирске шестиметровые вышки для лучников и, принимая заказ, приятно поразился их основательности, сказав, что лучники могут выходить на вышки без страха.

Очередная работа столярного участка НОВАТа — мебель для оформления оперы Чайковского «Иоланта», которую зрители должны увидеть в грядущем сезоне.





Лидия КРУПЕНИНА

1928—2016

Родилась в Москве. В 1947 году окончила Московское хореографическое училище. Танцевала ведущие партии на сцене Новосибирского театра оперы и балета, Большого театра и Кремлевского дворца съездов. Много гастролировала за рубежом.

В 1973—1980 годах — художественный руководитель Новосибирского хореографического училища и педагог-репетитор театра. Награждена орденом Ленина (1967), народная артистка СССР (1971).

Лидия Крупенина приехала в Новосибирск из столицы, и 11 сентября 1947 года состоялся ее сценический дебют — вместе с другими выпускниками МХУ она исполнила па-де-труа в «Лебедином озере».

Первые два сезона юная балерина участвовала в массовых танцах практически во всех балетах и операх, выступала в небольших сольных партиях. Но очень скоро появились и ведущие партии — Раймонда («Раймонда» А. Глазунова), Танечка в «Докторе Айболите», Мария в «Бахчисарайском фонтане». Важнейшей вехой в творческой жизни балерины стала Эсмеральда («Эсмеральда» Ц. Пуни, 1953 год) — Лидия Крупенина становится прима-балериной театра. Танец ее отличался хорошей школой, виртуозной техникой и тонким художественным вкусом. Одетта-



Одиллия в «Лебедином озере», Аврора («Спящая красавица»), Китри («Дон Кихот»), Нина («Маскарад»), Будур («Аладдин и волшебная лампа»), Маша («Щелкунчик»), Джульетта («Ромео и Джульетта»), Жанна («Пламя Парижа»), Золушка — всего за 33 года работы Лидией Крупениной исполнено около 70 партий, из них около 40 ведущих.

Среди учениц Лидии Крупениной — народные артистки Российской Федерации Любовь Гершунова, Лариса Матюхина-Василевская, заслуженная артистка Российской Федерации, лауреат национальной театральной премии «Золотая маска» Анна Жарова, солистка балета НОВАТа Елена Лыткина и другие талантливые артисты.



**Балет «Золушка» С. Прокофьева.
Золушка — Лидия Крупенина,
Принц — Юрий Гревцов**



**Балет «Дон Кихот» Л. Минкуса.
Китри — Лидия Крупенина. 1954 год**

Лидия МЯСНИКОВА

1911—2005

Родилась в Томске, советская оперная певица. С 1944 года — солистка Новосибирского театра оперы и балета, выступала и как концертная певица. Награждена орденом Трудового Красного Знамени. Народная артистка СССР (1960).



Опера «Аида» Дж. Верди.
Амнерис — Лидия Мясникова

Ее дебют состоялся в 1934 году, когда студентка вокального факультета Ленинградской консерватории, решив подработать, обратилась в городской кинотеатр...

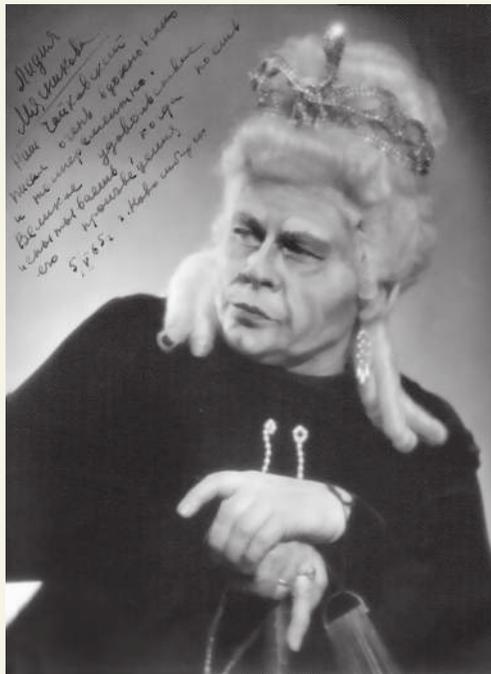
За годы учебы в консерватории Лидия Мясникова спела партию главной героини в опере Френкеля «Рассвет», Полину в «Пиковой даме» Чайковского, Аксинью в «Тихом Доне» Дзержинского, а Любашу из «Царской невесты» Римского-Корсакова она исполнила на дипломном спектакле.

В 1944 году, узнав о предстоящем открытии Новосибирского оперного театра, Мясникова едет в Новосибирск, где после прослушивания зачисляется в труппу театра.

С этого времени творческая биография певицы тесно связана с творческой судьбой крупнейшего музыкального театра Сибири.

12 мая 1945 года спектаклем «Иван Сусанин» открылся первый театральный сезон Новосибирского театра оперы и балета, а уже 21 июня состоялся дебют Мясниковой в партии Кармен...

Ее большой гибкий голос выражал тончайшие движения человеческой души. Потому так зрители не только оперные, но и музыкаль-



Опера «Пиковая дама» П. Чайковского.
Графиня — Лидия Мясникова

ные образы, созданные ею как камерной певицей. Лидия Мясникова давала концерты и в Новосибирске, и в Москве (в Большом зале консерватории, в Гнесинке), ее очень любили слушать по центральному радио, а партии Графини в «Пиковой даме» в исполнении Мясниковой тонкий ценитель музыки Лев Штуден посвятил целую статью!

Есть дарования, обладающие особой палитрой красок, созидательной яростью сердца. Мясникова явила Новосибирску именно такой талант.



Опера «Пиковая дама» П. Чайковского

Виталий Половников: «Наши артисты балета смотрят оперу»

Заведующий балетной труппой Виталий Половников работает в НОВАТе с 1995 года. Прежде чем возглавить труппу, он успел исполнить в постановках театра более 35 партий. Наш собеседник рассказывает о новом поколении балетных артистов и о добрых традициях театра.



— Виталий Валерьевич, сталкивается ли балетная труппа с кадровой проблемой?

— Труппа — живой организм, часто происходят колебания: например, не хватает мужчин или женщин. Конечно, это решаемая проблема, сейчас труппа укомплектована полностью. В НОВАТ пришли молодые артисты и выпускники 2020 года.

— Что, на ваш взгляд, отличает новое поколение танцовщиков?

— Технический прогресс внес свои изменения. Сегодня артист имеет боль-

шие возможности смотреть и выбирать, сравнивать репертуары разных коллективов и стран, наблюдать за работой коллег. Сегодняшний артист балета стал свободнее в своем выборе, амбициознее и увереннее.

— К слову о доступности информации: сейчас и разные танцевальные техники можно «подсмотреть» в многочисленных видеороликах. Это облегчает жизнь артистам?

— Артист балета учится всю жизнь. Оканчивая училище, он имеет теоретическую и практическую основу, но не имеет опыта. Развитие и становление танцовщика происходит именно в ходе работы. Необходимо учиться у талантливых мастеров балета, вырабатывая при этом свой стиль и манеру исполнения.

— Будущего танцовщика оценивают сразу по нескольким параметрам: подъем, растяжка, выворотность, координация движений, шаг, прыжок. Все это можно развить годами тренировок?

— Все мы действительно рождаемся с определенным набором природных данных. Физические данные можно развить постоянными упражнениями, это студенты делают в течение восьми лет в хореографических учебных заведениях.

Знаю, что многие целое лето прыгают на песке, тем самым пытаются увеличить высоту прыжка. Некоторые часами сидят на шпагате, читая книги или просматривая телепередачи. Или, например, работают над вестибулярным аппаратом — крутятся вокруг себя с указательным пальцем, направленным в потолок. Становясь артистами балета, свою форму они поддерживают на протяжении всей карьеры.

— Вы пришли в театр в 1995 году. В то время российский балет жадно перенимал западные достижения и техники. Это коснулось новосибирского Оперного театра?

— Да. В то время театр восстанавливался после длительного ремонта и кадрового кризиса. Был творческий поиск, у нас работали балетмейстеры из разных стран. Также на нашей сцене ставили свои современные балеты молодые российские хореографы, благодаря этому в репертуаре появлялись новые необычные спектакли. Для нас, артистов, воспитанных в классической школе, это было и интересно, и сложно: чтобы освоить новую технику, иногда приходилось «ломать» себя.

— Если говорить о классическом балетном репертуаре, то какую партию вы считаете самой сложной?

— Лично для меня это партия принца Зигфрида в «Лебедином озере». Во-первых, она сложна технически, а во вторых, герой не уходит со сцены практи-

чески весь спектакль — это требует большой выносливости и профессионализма.

— Негативными тенденциями современного балета считается стирание граней между национальными стилями исполнения, между мужским и женским танцем...

— В нашем театре мы стараемся соблюдать традиции балета, не отказываясь от смелых экспериментов. Все это привлекает зрителя, с удовольствием посещающего балетные спектакли.

— Говорят, что во многих театрах оперные и балетные труппы существуют сами по себе и даже на премьеры друг к другу не ходят. В НОВАТе другие традиции?

— Да, артисты балета с интересом смотрят оперные постановки, и наоборот — коллег из оперной труппы мы видим на наших спектаклях. Это развивает профессиональный кругозор. Пусть это и в будущем останется хорошей традицией НОВАТа. Я хочу пожелать театру творческого развития и еще большего зрительского интереса!



Балет «Щелкунчик» П. Чайковского. Маша — Наталья Ершова, принц Щелкунчик — Виталий Половников



Балет «Дон Кихот» Л. Минкуса.
Китри — Лариса Матюхина

А вот злодейка Одиллия в «Лебедином озере» не давалась долго. В танце не было магической силы темперамента. Ошеломить Матюхиной не удавалось, и тогда она решила заворожить. Мягкая, вкрадчивая женственность, изысканность линий, чуть заметная недоговоренность поз — все манило, и принц шел на этот медленно разгорающийся костер страсти.

Заметными работами балерины стали Китри в «Дон Кихоте», Лиза в «Тщетной предосторожности», Ширин в «Легенде о любви».

Счастливой и мучительной ролью для Матюхиной была Эгина в легендарном балете «Спартак». Технические сложности она преодолела легко — поиски шли в основном в актерском плане. Зрителям казалось, что Эгине не хватает бездушия и коварства. Образ рождался в противоречиях и крайностях. Эгина — воплощение женственности и обольстительности — сочеталась с Эгиной, беспощадной в своих замыслах, со взглядом холодным и пустым. Этому решению помогала холодная и даже несколько равнодушная блистательность танца Матюхиной.

Лариса МАТЮХИНА- ВАСИЛЕВСКАЯ

Родилась в 1950 году в Днепрпетровске. В 1969 году окончила Новосибирское хореографическое училище. В 1969—1994 годах выступала в Новосибирском театре оперы и балета, за 25 лет станцевала более 30 ведущих партий. Основным партнером по сцене был Александр Балабанов. С 1994 года, после выхода на пенсию, работает педагогом-репетитором театра. Народная артистка РСФСР.

Лариса Матюхина и в училище, и в театре постоянно боролась с собой, поскольку возможности ее тела не всегда соответствовали требованиям, которые Терпсихора предъявляет своим грациям. Но из зрительного зала творческий путь балерины казался стремительным восхождением вверх. Одной из первых ролей была Аврора в «Спящей красавице» — самая сложная партия в классическом репертуаре, которая требует не только технической грамотности, но и элегантности, безукоризненной чистоты. Дебютантка вела «Спящую» в ликующе-радостной, безмятежной тональности, растворяясь в гармоничной, жизнелюбивой хореографии Петипа.



Балет «Легенда о любви» А. Меликова.
Ширин — Лариса Матюхина,
Ферхад — Александр Балабанов

Дмитрий Юровский: «В российской опере будет сохраняться приоритет вокала»

Музыкальный руководитель — главный дирижер НОВАТа Дмитрий Юровский — самый молодой представитель знаменитой музыкальной династии. До прихода в новосибирский театр занимал пост главного дирижера Королевской фламандской оперы в Генте, выступал на крупнейших музыкальных площадках мира: Опера Бастилии (Париж), Баварская государственная опера (Мюнхен), Национальный театр Рима.

РАЗРЕШИТЕ ВАС СПРОСИТЬ...

— Как можно назвать те пять лет, которые вы провели в НОВАТе? Какой это период?

— Мне трудно сравнивать с прошлым театра, я о нем могу судить только по рассказам, но я вижу подъем, вижу коллектив в энергичном состоянии.

— В ситуации сковавшего творческую жизнь коронавируса есть ли возможность репетировать с коллективом онлайн?

— Во-первых, это невозможно с технической точки зрения. Нет компьютерной программы, которая позволяла бы

вовлечь сотню человек. Во-вторых, такой способ работы не очень эффективен энергетически. Музыканты должны слышать и чувствовать и друг друга, и дирижера. Для этого нужен живой контакт.

— Вы много работали в Европе, вам знакомы самые новаторские решения в оперных постановках. Как вы думаете, их можно перенести в российские театры, в частности в НОВАТ?

— Есть границы, которые в отечественном оперном пространстве переступить трудно, да, вероятно, и не нужно. Например, в девяти из десяти опер



«Евгений Онегин», поставленных в Европе, Онегин и Ленский связаны нетрадиционными отношениями. Вряд ли нам стоит заимствовать этот «оригинальный» прием.

Главное отличие российской оперы от западной — все наши артисты по-настоящему умеют петь. В Европе весьма средний певец может успешно существовать на оперной сцене благодаря актерскому дару и пластике. У нас это невоз-

нов, у них сейчас более совершенные методы тренировок.

— **Дмитрий Михайлович, а из какого дерева сделана дирижерская палочка?**

— Моя палочка вообще не деревянная, основной материал ее — каучук. Дирижерский инструмент должен быть довольно гибким. Если даже из дерева, то из самой мягкой древесины.

— **В мире известна итальянская опера, немецкая, французская и русская. Какая вам ближе и какая труднее дается?**

— Сложнее всего давать оперу в ее родной стране: немецкую в Германии, русскую в России. Ответственность в таких случаях огромная! Если же говорить о близости... Французская опера прекрасна, но отношусь я к ней довольно спокойно — не сроднился. А остальные близки. Русская — в моем генетическом коде, на немецкой я рос, потому что с десяти лет жил в Германии. С итальянской оперой я тесно связан профессионально — первые два года моего дирижерского опыта я провел с музыкой итальянских композиторов. Да и в НОВАТе у меня, полагаю, лучшие проекты — это итальянские «Севильский цирюльник» и «Фальстаф». С «Фальстафом» Верди зритель



можно. И, я уверен, приоритет вокала будет сохраняться, в НОВАТе в том числе. Конечно, тренд на усиление театральности, актерской игры у нас есть. Но он реализуется преимущественно на малой сцене НОВАТа, где артистов видно как на ладони, и они успешно используют инструмент мимики, отыгрывают психологические оттенки.

— **Если говорить именно о музыкальных исполнительских техниках — они обновляются со временем?**

— Исполнительская техника — консервативная вещь. В конце концов, полутонов всего двенадцать, да и нотный текст задает очень четкие ограничения. Со временем меняется скорее стиль и манера игры: нюансы, вибрации. Если мы посмотрим старые записи, то увидим, что спортсмены-бегуны сто лет назад бегали в другой манере. Искусство музыканта тоже мышечной природы. Как и у бегу-

фактически не успел познакомиться — премьера состоялась первого марта, а вскоре после этого театры закрылись. А опера получилась по-настоящему прорывная. Спектакль и сценически трудный, и безумно трудный музыкально, но он получился, причем в новом прочтении. Хочу сказать, что с новым прочтением не все так просто. Режиссер или дирижер должны сначала убедить музыкантов и артистов в состоятельности своей версии. Когда дирижер уверен в своей непогрешимости, а артисты не разделяют его видения, то ничего не получится.

Вообще, думаю, что в НОВАТе — от «Бориса Годунова» до «Фальстафа» — я двигаюсь по нарастающей. Каждый следующий спектакль лучше предыдущего. Думаю, так и дальше будет. Самое главное — получить возможность репетировать.

Владимир РЯБОВ

1947—2009

Родился в Тогучинском районе Новосибирской области. После окончания в 1966 году Новосибирского хореографического училища был принят в балетную труппу Новосибирского театра оперы и балета, где и проработал в качестве ведущего солиста балета до 1990 года, затем стал балетмейстером-репетитором театра.

Новосибирским любителям балета Владимир Рябов запомнился в партии Париса в балете «Ромео и Джульетта». Его Парис был юн, но сам сдерживал порывы своей юности уздой строгого уважения к установленным порядкам. Однако Парис Рябова был не безоблачно ясен, и конфликт между чувством и долгом, только намеченный в этой роли, впоследствии проявился в других партиях, где богаче был драматургический материал.

И Парис, и последовавший за ним робкий, мечтательный Вацлав в «Бахчисарайском фонтане», и холодноватый, отстраненный от всего происходящего принц Зигфрид в «Лебедином озере» утвердили за Рябовым амплу лирического танцовщика. И он танцевал своих романтических героев, шлифуя год от года свое мастерство. Хотя в этом лирическом ряду выделялись две партии — Принц в «Золушке» и Ферхад в «Легенде о любви». Принц Рябова был доморощенный философ и немножко утопист, который гнался за ускользающей загадкой Золушки. А Ферхад метался между любовью и долгом яростно и неистово. Этот герой рождался в муках и страданиях, ломая себя. Но в роли Спартака артист вырос из лириче-

ского героя в героя трагедии. В последнем монологе, когда Спартак бросает вызов смерти, судьбе, Крассу, зрители видели подлинного народного героя, ставшего для потомков олицетворением свободолюбия и мужества. Самый сложный спектакль Григоровича стал по силам Владимиру Рябову. На пути к вершинам признания танцовщику помогли и роли князя Игоря (балет «Ярославна») и Антония («Антоний и Клеопатра»). А потом зрители вновь увидели артиста в «Ромео и Джульетте». Но теперь он танцевал Ромео.



Балет «Спящая красавица»
П. Чайковского.
Аврора — Татьяна
Кладничкина,
принц Дезира —
Владимир Рябов



Юрий Григорович
и Владимир Рябов
на репетиции.
1977 год

Ольга Обухова: «Не каждый театр решится ставить „Турандот“!»

Руководитель оперной труппы НОВАТА, заслуженная артистка России Ольга Обухова работает в театре с 1989 года. Она рассказала о востребованных оперных голосах и о залоге успеха развития труппы.

— Ольга Юрьевна, чем сегодняшняя оперная труппа НОВАТА отличается от той, которую вы застали, придя в театр 30 лет назад?

— Мне кажется, что все хорошие традиции театра сохранились. Как и тогда, у нас разнообразная «география» состава труппы: солисты из самых разных городов России. У наших певцов по-прежнему

высокий профессиональный уровень уже на первом этапе. Молодые солисты, как правило, задействованы и в детских спектаклях, и в ролях первого или второго плана во «взрослых» операх, а также принимают участие в концертных программах, которые проходят на малой сцене театра.

Помню, когда я только пришла в труппу, то нам, еще «зеленым», сразу



Опера «Пиковая дама» П. Чайковского. Графиня — Ольга Обухова

доверяли ведущие партии. Так и сейчас: в нашей новой опере «Фальстаф» ведущие роли отдали «новобранцам» — Константину Захарову, Юлии Юмаевой и Марине Кипинган — наряду с уже опытными солистами. Традиция доверия молодым артистам очень важна. В свою очередь, новички прислушиваются к пожеланиям и советам опытных певцов.

— Как вы считаете, в России сохранилась крепкая вокальная школа?

— Думаю, что сохранилась. Каждый год к нам поступают сильные, подготовленные ребята. А вообще уровень подготовки во многом зависит от самого ученика. Кто-то поступает в консерваторию с не очень ярким голосом, но идет к цели семимильными шагами и вырастает в настоящего оперного певца. А кто-то приходит с роскошными данными, но не совершенствует их — в этом случае певец вряд ли состоится.

— Сегодня есть какие-то новые способы вокальной самоподготовки?

— Сегодня, разучивая партию, солист может прослушать два десятка записей различных певцов: сравнить особенности и стили исполнения. Это важно для развития собственных голосовых возможностей. У нас в свое время для этой цели была всего одна пластинка...

— Какие голоса сегодня самые «дефицитные»? Кажется, колоратурные — редкость?

— На самом деле ценен любой настоящий «оперный» голос красивого тембра. Например, хороший бас — это редкость. Или драматические голоса — сопрано и меццо-сопрано. Не каждый театр решится ставить «Турандот», поскольку нет исполнительницы сложнейшей заглавной партии. А у нас — целых три: замечательная Ольга Колобова, Юлия Шагдурова и любимица новосибирской публики Вероника Джиоева.

— Может ли голос оперного певца меняться со временем?

— Да, иногда голоса меняются. Бывает, что певец приходит в труппу тенором, а завершает карьеру баритоном или даже басом. Но это скорее исключения из правила. Чаще бывает, что артист меняет амплу: от партий героя-любовника пере-

ходит к характерным. И прекрасно играет роль коварного Бомелия в «Царской невесте».



— Что необходимо НОВАТу для того, чтобы сохранить темп развития?

— Прежде всего, нужны новые названия в афише. Лучше всего — те, которых никогда не было в репертуаре театра, или которые если и ставились, то очень давно.

В последние годы так и происходит: например, «Бал-маскарад» и «Фальстаф» — новинки для нашего зрителя. Также хорошо, когда в репертуаре оперы на разных языках! Это великолепный дренаж легких для певца — петь сначала в одном, потом в другом фонетическом строе. Мне приходилось петь и на французском, и на итальянском, и на немецком, и даже на чешском — когда я исполняла роль Варвары в «Кате Кабановой» Яначека. Это был очень интересный опыт.

Удивились, но выполнили в срок

В бутафорском цехе НОВАТа идет постоянный процесс изобретательства. Перед каждым новым спектаклем сотрудники придумывают, как воплотить в жизнь задумку художника-постановщика — порой грандиозную, порой причудливую, а порой, казалось бы, противоречащую законам физики.

Так, для оперы «Кентервильское привидение» понадобились гигантские греческие анатомические фигуры, которые были бы очень легкими. «Я придумал, как сделать их пустотелыми, — говорит начальник бутафорского цеха Тимур Гуляев. — А вообще у меня накопилось много моих авторских технологий, которые мы применяем на производстве. Но часто приходится разрабатывать ноу-хау — у каждого нового художника свои неожиданные идеи».

А иногда технология требуется самая простая и веками испытанная — то же папье-маше... Одной из самых масштабных задач, реализованных бутафорами, была следующая: снарядить для спектакля «Фауст» 70 рыцарей — нарисовать и создать доспехи и холодное оружие. Надо сказать, что изготовленная бутафория в сценических реалиях не всегда оказывается востребованной. К примеру, для балета «Весна священная» художник-постановщик заказал муляжи черепов первобытных животных, которые должны были достоверно выглядеть. Когда эта не самая простая задача была выполнена, то оказалось, что на сцене театра звериных черепов не видно, и их убрали. Теперь они украшают бутафорский цех.

Особую гордость Тимур Гуляев испытывает, когда бутафория выдерживает проверку временем. «Бутафория должна быть прочной, — говорит художник. — Бывает, впрочем, что предметы ломаются в первом же спектакле: артисты у нас физически крепкие и, входя в роль, иногда увлекаются».

Материалы бутафоры НОВАТа используют самые разные: всевозможные породы дерева, ДСП, сталь, медь, латунь, бронзу, пенопласт, стекло. К примеру, если в оформлении сцены используется мебель, то ее, как правило, делают из сосны, хотя эксклюзивный заказ может потребовать и пуфиков из белого ясеня. С эксклюзивным проектом была связана забавная история. В 2010 году «Лебединое озеро» в театре оформлялось по эскизам итальянской художницы Луизы Спинателли.

«Сценограф просила сделать посуду, люстры и подсвечники под старую бронзу, но при переводе на русский запрос прозвучал по-другому: „из старой бронзы“, — рассказывает Т. Гуляев. — Мы удивились, но все выполнили в срок. Когда Спинателли приехала, то была потрясена: безумные русские могут позволить себе делать бутафорию из настоящей старой бронзы!»

В последние годы Тимур Олегович успел испытать себя в роли художника-постановщика нескольких детских спектаклей, идущих на малой сцене («Терем-теремок», «Красная Шапочка» и др.). Опыт оказался позитивным: сценограф ставил бутафорам очень интересные, но заведомо выполнимые задачи.









Татьяна Кладничкина и Асад Асадов

У Татьяны Кладничкиной был очень трудный дебют — па-де-де в балете Адана «Жизель» на московских гастролях. Танцевать мешали и незнакомая обстановка, и чужая сцена. Ей показалось, что ее холодно приняли зрители... Но на следующий день еще с большим упорством и настойчивостью отрабатывала неудавшиеся движения, повторяла их до бесконечности, до темноты в глазах.

В первых ее выступлениях на сцене Новосибирского театра была скованность, напряженность, внутренняя замкнутость. Но в театр

Татьяна КЛАДНИЧКИНА

Родилась в 1956 году в Советске Калининградской области. После окончания в 1974 году Новосибирского хореографического училища танцевала на сцене Новосибирского театра оперы и балета. В 1990—1992 годах работала в Югославии. С 2001 года — педагог-репетитор. Народная артистка РФ.



Балет «Лебединое озеро» П. Чайковского.
Одетта (Одиллия) — Татьяна Кладничкина, принц Зигфрид — Евгений Гращенко



Балет «Лебединое озеро» П. Чайковского.
Одетта (Одиллия) — Татьяна Кладничкина,
принц Зигфрид — Владимир Григорьев

приехал знаменитый балетмейстер Петр Гусев, сразу заметил Кладничкину и отдал ей партию Марии в балете «Привал кавалерии» в постановке Петипа. В этом спектакле балерина обрела, наконец, полное дыхание. Раскрылись ее музыкальность, эмоциональность и артистизм. А в следующем балете, «Щелкунчике», она доказала право на похвальные эпитеты. Ее Маша, хрупкое существо в розовой пачке, была в чем-то современницей зрителя.

Репертуар Татьяны Кладничкиной был обширен — от Фригги в «Спартаке» до Авроры в «Спящей красавице». Формулу успеха танцовщицы составили упорство, талант и сильная, целеустремленная воля.

Александр Шапошников

Записки старого театрала

*Театр!.. Любите ли вы театр так,
как я люблю его, то есть всеми силами души вашей...*

В. Белинский

Связь человека с местом его обитания загадочна, но очевидна. Эта связь известна с древности под именем *genius loci* — гения места, связывающего интеллектуальное, духовное и эмоциональное состояние с материальной средой. Этот гений места может быть связан с материальным объектом, скажем, в Царском Селе это Царскосельский лицей — гений места Пушкина, а в Риме это, например, Антико Каффе Греко на Виа деи Кондотти, где сохранился мраморный стол, за которым многие дни среди прочих гениев просиживал Николай Васильевич Гоголь, сочиняя свой самый русский роман «Мертвые души». В русских городах такими территориями обитания гениев

места чаще всего были кремли, достаточно вспомнить Новгородский кремль — Детинец, Ярославский или Костромской кремль, не говоря уже о Московском Кремле. За Уралом лучше всего сохранился Тобольский кремль — белокаменная сказка на высоченном холме над Иртышом.

А вот в Новосибирске таким городским гением места стал Театр оперы и балета!

Удивляешься прозорливости большевиков, сделавших большой промышленный город еще и центром культуры, а потом и образования и науки. По сию пору поражаешься дальновидности правительства, 29 июня 1942 года особым распоряжением выделившего 1 млн рублей



Балет «Доктор Айболит», постановка 1947 года

на достройку новосибирского Оперного. Это случилось за две недели до начала Сталинградской битвы. Как будто мы уже тогда были уверены в ее исходе, а привлечение на стройку тысяч военнопленных было решенным делом.

Наш театр возник благодаря немислимому стечению обстоятельств, четырежды пересматривался его проект, в работе над которым принимали участие крупнейшие сибирские и московские архитекторы: А. Д. Крячков, Б. А. Гордеев и В. С. Биркенберг. Даже великий Огюст Роден причастен к нему через свою последнюю ученицу Веру Штейн. Именно она является автором выразительных бронзовых барельефов, спрятанных в тени огромных пилонов и посвященных главной теме: искусство — народу!

Новосибирский театр оперы и балета всегда волновал мое воображение не столько как явление культуры, сколько как некий монументальный символ любимого Новосибирска. Ранним зимним утром в начале 1950-х этот монументальный символ выглядел особенно выразительно, когда отец на санках вез меня мимо театра в детский сад №140, размещавшийся в Стоквартирном доме, еще одном архитектурном символе города. В морозной мгле, в полутьме он казался каким-то огромным спящим рыцарским замком, в который, конечно, и ходу простым людям не было да, казалось, и быть не могло.

И вот в начале 1955 года мама принесла пригласительные на детский утренник в Оперный театр. В огромном театральном фойе нас встретил, как и положено, не менее огромный портрет товарища Сталина, а на втором этаже у новогодней елки нас приветствовали не менее обязательные Дед Мороз и Снегурочка. Но все новогодние развлечения, хороводы, песенки давно забылись, а вот первый спектакль, увиденный в Оперном, запомнился. Конечно, это был балет — «Доктор Айболит» Игоря Морозова, поставленный еще в 1947 году Михаилом Фёдоровичем Моисеевым. Этот балет оставался в репертуаре почти сорок лет, из Новосибирска он начал победное шествие по стране, и именно новосибирская постановка удостоена была в 1948 году Сталинской премии. А в первые сценические годы сам балетмейстер М. Ф. Моисеев выходил на сцену в роли Доктора Айболита! Мама еще застала его на сцене, как и многих великих

солистов новосибирской сцены: знаменитого баса А. Кривченко в партиях Ивана Сусанина или неподражаемого Фарлафа, Михаила Киселёва в роли Демона. Была она свидетельницей и первых шагов будущих звезд балета Татьяны Зиминой и Лидии Крупениной. Много позже в собрании маминых газетных вырезок я прочитал интервью с М. Моисеевым в связи с присуждением ему Сталинской премии. Там он рассказал, как отправлял артистов балета в новосибирский зоопарк, чтобы они наблюдали за поведением реальных зверей для более узнаваемого изображения их на сцене. Мне, однако, больше всего запомнился фантастический Тяни-Толкай. Вообще, фантастические и сказочные балеты очень удавались новосибирской труппе. 28 декабря 1956 года мы с сестрой и мамой были на премьере балета Б. Савельева «Аладдин и волшебная лампа». В этом спектакле будущая народная артистка СССР Лидия Крупенина танцевала уже ведущую партию принцессы Будур, а ее супруг Юрий Гревцов — самого Аладдина. Но запомнились нам не только они, а прежде всего гигантская многометровая фигура раба, который по зову волшебной лампы вырастал «из-под земли» (а сцена это позволяла) и, кланяясь, выполнял любые приказания повелителя. Фантастическое впечатление произвел позже и «Драгоценный фонарь лотоса» — совместное творение китайских и новосибирских мастеров — Ли Чен-Лен, Ван Си-Сяня и Елены Мачерет.

В этом балете было много китайского эпоса, акробатики и древних военных единоборств, которые сами по себе выглядели впечатляюще, а в декорациях Ивана Васильевича Севастьянова — нашего главного художника, позднее главного художника Кировского театра — просто огушительно. В этом балете впервые в главной роли мы увидели Олега Виноградова, будущего знаменитого балетмейстера, тогда он еще просто танцевал на нашей сцене. А в 1960 году этот балет потряс всю Москву — на него были очереди как в Мавзолей к дедушке Ленину. В 1963 году так же потрясла Москву наша «Пиковая дама» (с Мясниковой в роли графини), которую в печати называли лучшей постановкой на советской оперной сцене.

Столь же сказочным и фантастическим воспринимался и балет всех балетов «Лебединое озеро» Чайковского

в редакции все того же М. Ф. Моисеева и постановке М. Петипа. А вот в оперу мы пошли уже значительно позже всем школьным классом. И, конечно, это был «Евгений Онегин». В пятом классе из Пушкина читают только лирику, но наша учительница Татьяна Ивановна была одержима идеями раннего эстетического воспитания (за что ей — низкий поклон), к тому же было разрешено всем, кому станет скучно, просто уйти из театра, тем более что спектакль был утренний. Кое-кто, конечно, ушел, не дожидаясь сцены дуэли. А те, кто остался, были вознаграждены потрясающими декорациями зимнего леса, черными фигурами дуэлянтов на белом снегу, незабываемой арией Ленского и выстрелом Онегина...

Но главное пушкинское театральное впечатление ожидало впереди, в конце седьмого класса, когда закончили изучать «Евгения Онегина» и перешли к пушкинской прозе — «Повестям Белкина». И однажды после урока моя любимая учительница литературы Раиса Абрамовна Захцер посоветовала нам, нескольким, условно говоря, юным меломанам, прочитать «Пиковую даму». А затем мудрая словесница отправила нас в оперу — «чтобы лучше понять Пушкина», так она сказала.

...Я иногда в начале 1960-х стоял в ночных очередях за хлебом, время было такое — хрущевские реформы сельского хозяйства. А в театре в это время, невзирая ни на что, шла «Пиковая дама»: Герман — Валерий Егудин, Томский — Николай Дмитриенко, графиня Анна Федотовна — Лидия Мясникова, Лиза — Зинаида Диденко. Режиссер — Эмиль Пасынков, дирижер — Михаил Бухбиндер! Музыкальное потрясение от того спектакля живо во мне до сих пор. Сцена в спальне графини — никем и никогда не превзойденный шедевр — и музыкально, и драматургически, и эмоционально! К тому же, в отличие от всех других сцен оперы, эта точно следует за пушкинским текстом. Я до сих пор считаю «Пиковую даму» лучшей оперой в истории русской музыки. И не я один: послушайте мнения Бертмана, Образцовой, почитайте Соллертинского или Рахманинова. С тех пор на эту оперу хожу регулярно, когда ее ставят в репертуар. Бывают, конечно, не слишком удачные спектакли, когда не повезет с дирижером или солистами, но Чайковский остается Чайковским. Как

сказал великий пианист, лучший исполнитель Шопена Артур Рубинштейн, Шопен, даже не безупречно сыгранный, остается Шопеном!

А потом в театре случился балетный взрыв: в 1959 году к нам из Кировского театра приехал Юрий Григорович ставить балет «Каменный цветок». А главными балетмейстерами были в те времена С. Павлов, Э. Васильева, а затем легендарный Пётр Гусев. И следом за Григоровичем на новосибирскую сцену, где с 1958-го уже танцевал Олег Виноградов, пришел Никита Долгушин. Всё это были представители лучшей в мире вагановской балетной школы (М. Плисецкая в своей книге назвала Агриппину Ваганову «Микеланджело от хореографии»)! Григорович возобновил на нашей сцене не только уже поставленный в Ленинграде в Кировском театре «Каменный цветок», но и «Легенду о любви». На эти балеты меня тоже отправила мама, прочитав несколько восторженных рецензий о балетах Григоровича в местных газетах. Вообще, мамини собрания вырезок из газет и журналов о нашем театре хранили море интереснейшей информации.

Как сейчас помню вырезку из газеты «Советская Сибирь» от 25 февраля 1944 года с объявлением о наборе детей от 9 до 11 лет и взрослых до 20 лет в балетную студию в связи с планируемым открытием театра оперы и балета. Какова же была уверенность руководства страны и города в грядущей победе! Будущих артистов тогда собирали по фронтам, вызывали из центра (из Большого и Кировского театров), даже освобождали из сталинских лагерей. Из Томска приехала Лидия Мясникова, из Красноярска — Алексей Кривченя. Из нарымской ссылки вызволили солистку Рижского театра оперы и балета Веру Викторовну Ювачёву (1912—1981). Мне о ней уже в восьмидесятых годах рассказывал Александр Петрович Балабанов — народный артист РСФСР, премьер новосибирского балета (хотя у нас таких титулов не было). Так вот, Ювачёва была первой ведущей солисткой нашего балета с 1945 года, когда ее привезли из Нарыма. Она блестяще окончила Ленинградское хореографическое училище по классу Вагановой. Четыре года танцевала в Рижской опере, а потом гастролировала в Европе. В это время она получила сценическое имя



Балет «Золушка» С. Прокофьева, постановка 1964 года

Мадам Винт, ибо природная фантастическая устойчивость и баланс позволяли ей крутить до ста фуэте на кофейном столике! Перед самой войной она вернулась в Ригу, где и была арестована в 1940 году, когда по пакту Молотова—Риббентропа Прибалтика стала советской. Ювачёва была солисткой в новосибирском балете до 1949 года. А потом работала балетмейстером в театре «Красный факел», театре музыкальной комедии. Злые языки, которых хватает в закулисы, называли ее любовницей рейхсмаршала Геринга. Может, потому относились к ней настороженно, и за всю свою балетную жизнь не получила она никаких званий и наград. Олег Виноградов, проработавший в нашем театре восемь лет, почему-то называет ее Ниной Генриховной, он видел у Ювачёвой фотографии, где она стоит в окружении высших офицеров вермахта. Но вот на балетные премьеры она приходила всегда. Я, наверное, ее тоже видел, эту сухонькую даму с абсолютно прямой спиной и балетным шагом. И на пре-

мьере балета «Ромео и Джульетта», поставленного Олегом Виноградовым, она тоже была. До того Виноградов поставил восхитительную «Золушку», куда приезжала танцевать даже будущая звезда Ирина Колпакова из Кировского балета. А Ромео стал звездной партией Никиты Долгушина, ставшего мэтром именно на новосибирской сцене.

В постановке «Золушки» 1963 года Олег Виноградов назвал Никиту Долгушина своим «главным козырем»! Правда, по мнению балетмейстера, Золушки, равной такому Принцу, в театре не было. «Золушка» ставилась на Татьяну Зимину и Лидию Крупенину, но лучшей Золушкой через два года стала приехавшая в Новосибирск из Ленинграда ученица знаменитой Наймы Балтачевской Татьяна Васильева. Все балетоманы, конечно, были в курсе этих подробностей. У нас в Новосибирске не было, разумеется, ни оперной, ни балетной клаци в общепринятом смысле слова, такой, как в Ла Скала, Сан-Карло или Гранд-опера

(я был свидетелем выступлений клакеров в Ла Скала в Милане и в Ла Фениче в Венеции — неприятное зрелище), но Татьяну Васильеву зрительный зал приветствовал всегда, хотя моей любимой балериной оставалась Татьяна Зими́на.

В 1966 году в Новосибирске состоялось важное событие: в июне у нас гостил президент Франции Шарль де Голль, с ним приехала целая французская делегация, включая атташе по культуре. Тогда, видимо, и было заключено соглашение о гастролях нашей балетной труппы в Париже. В 1967 году эти гастроли состоялись — и не только в Париже, но и в Монте-Карло, Лионе. Повезли на гастроли «Золушку», для этого пригласили уже из Москвы, из ансамбля «Молодой балет», несравненного Принца — Никиту Долгушина. А вот постановщика балета Олега Виноградова не взяли — труппа не дала ему характеристики! Эта не очень красивая история подробно описана им в книге «Исповедь балетмейстера». Тем не менее значительное событие в истории сибирского балета состоялось. Но главное — молодой солистке Татьяне Васильевой Парижская академия танца присудила премию имени Анны Павловой! Знаменитый Серж Лифарь сказал тогда, что в танце Васильевой сохраняются лучшие традиции русской балетной школы. В столь юные годы эту премию никто и никогда не получал (даже Плисецкой ее присудили только в 1962-м). Об этом знал весь Новосибирск, удивительно, что ни в знаменитой энциклопедии «Балет», ни в огромной энциклопедии «Новосибирск», где театру посвящены многие страницы, об этом нет ни слова. Но факт остается фактом.

В 1967 году в театре случилось еще одно важное событие: знаменитый балетмейстер Евгений Янович Чанга поставил у нас балет Хачатуряна «Спартак». В либретто использовались многие мотивы романа Джованьоли, эпоха Древнего Рима была прекрасно отражена в монументальных декорациях Севастьянова. Александр Балабанов рассказывал, что на роль Спартака его выбрал сам Евгений Чанга, практически вытащил из «кордяги» (так называют балетные кордебалет). И 22-летний выпускник новосибирского хореографического училища прекрасно справился с ролью! Хотя чисто танцевальных сцен в балете Чанга было немно-

го (отголоски известного с 30-х годов так называемого драмбалета), но впечатление осталось незабываемое. К тому же первым премьерным спектаклем дирижировал сам автор — Арам Ильич Хачатурян, народный артист СССР и лауреат Ленинской премии, которую получил именно за «Спартака» в 1959 году.

Театр обратил меня и к классической музыке. В начале 1960-х годов, когда родители вернулись из Вьетнама, где целый год учили вьетнамских рисоводов бухгалтерскому учету, в доме появилось пианино (наряду с другими предметами устроеного быта: холодильником и телевизором). Инициатором такого приобретения была, конечно, мама, она же через своих знакомых сыскала нам и учительницу музыки — студентку консерватории Люсю Дадуюву. Она три года прожила у нас дома и два раза в неделю занималась общим фортепиано со мной и с сестрой. Сестра делала заметные успехи, но и я через два года прилично играл из «Времен года» Чайковского «Осеннюю песнь» и «Баркаролу». Но главное в том, что к Люсе в гости приходили консерваторские друзья и я вместе с ними слушал классику, а потом и их просвещенные комментарии, особенно если дело касалось фортепьянных концертов. От них я услышал знаменитое высказывание Фридриха Ницше: «Без музыки жизнь была бы ошибкой». Тогда-то я и начал собирать свою фонотеку. А в конце зимы 1966 года случилось событие, которое заставило меня по-новому взглянуть на музыку, ее величие и тайный смысл.

Ранним февральским вечером к нам постучались два деревенских соседа из неблизкого, но родного села Ургун. С раннего утра они торговали на Центральном рынке мясом, привезенным из Ургуна на попутной машине. Простояли весь день на морозе, все продали, зашли погреться, а может, и переночевать. Мама быстро накрыла стол, гости поставили бутылку водки и вместе с отцом стали выпивать за успешную торговлю и за благополучие нашего дома. А тут и Люся пришла из консерватории. Наскоро перекусив, она сама предложила нашим гостям: а давайте я вам сыграю свою выпускную экзаменационную программу? Мужики устроились на диване, мы рядом с ними, Люся открыла крышку пианино. Она исполняла не слишком простую для восприятия музыку: Прокофьева, Рахманинова...



Зак Исидор Аркадьевич,
первый главный дирижер театра

Я, признаться, подумал: мужики с мороза, да после водки с салом, да в диванном тепле и уюте немедленно отрубятся либо будут мужественно бороться со сном из уважения к хозяевам и музыканту. Я не раз наблюдал такие сцены в оперном, когда активная вторая половина втаскивала на «Кармен» или «Князя Игоря» утомленного жизнью супруга, который начинал тихо похрапывать уже на первых тактах увертюры. Здесь же ничего подобного. Мужики, а им было хорошо за шестьдесят, как замороженные следили за летающими по клавиатуре пальцами и, оглушенные прокофьевско-рахманиновскими аккордами, даже не делали попыток утонуть в дремоте. Когда Люся завершила до-диез минорную прелюдию, я обернулся: у мужиков по обветренным, темным от деревенского солнца, пылающим уже не от водки, а от Рахманинова лицам текли слезы...

В 1968 году в Новосибирск вернулся на прежнюю должность Исидор Аркадьевич Зак, который был главным дирижером Новосибирского театра оперы и балета в 1945—1949 годах. Время это совпало с новым расцветом новосибирской оперы, и Зак был важнейшим участником оперных событий.

Из конца шестидесятых больше всего запомнились спектакли с участием

Лилии Антоновны Соляник. Она пела у нас почти три сезона, и ее лирико-колоратурное сопрано сильно украсило и нашу «Травиату», и «Искателей жемчуга», и «Иоланту». Но самое великое ее творение — партия Джильды. Когда Лилия Соляник пела в «Риголетто» с Николаем Дмитриенко, спектакль получался божественного звучания и небесного впечатления. Правда, Герцога с подобными вокальными возможностями у нас не было. Такой тенор мелькнул на нашем оперном горизонте, но всего на один вечер. Где-то году в 1967—1968 у нас пролетом побывал знаменитый канадский тенор Ричард Верро. Он спел Манрико в «Трубадуре». Спел так, что фантастическая мощь и красота его голоса перекрыла все несовершенства нашей акустики. Азучену пела Лидия Мясникова, и позже в интервью газете «Вечерний Новосибирск» Верро заявил, что если бы он знал, что в новосибирской труппе есть такого класса певцы, как Мясникова, он бы не согласился выступать без оркестровой репетиции. Мясникова, кстати говоря, стала первой народной артисткой СССР в нашем театре (1960 г.) В 1971 г. звание народной артистки СССР получила Лидия Крупнина, а в 1976 г. — Исидор Зак. Еще народным артистом СССР стал Валерий Егудин, а всего в городе Новосибирске сверкали звезды шестерых народных артистов СССР.

В пору И. Зака репертуар нашего театра — и балетный, и оперный — расширялся и расширялся. Была поставлена единственная и многострадальная опера Бетховена «Фиделио», «Отелло» Верди (лучший «Отелло» на советской сцене, как утверждали в печати, с Егудиным в главной роли), «Война и мир» Прокофьева, «Орлеанская дева» Чайковского. На балетной сцене появились «Сильфида» Шнейцхоффера, «Макбет» Молчанова, «Анна Каренина» Щедрина и др. Исидор Аркадьевич действовал прямо по совету Станиславского: артиста формирует репертуар.

...Помню, в 1963 году, когда театру присвоили звание академического, отец мимоходом заметил: все правильно, Академгородок у нас — и театр тоже академический!

Надо заметить, что новосибирский Оперный стал первым провинциальным театром, которому присвоили звание академического.

Иван ДИДЕНКО

Иван Диденко был одним из самых своеобразных танцовщиков новосибирского театра. Он умел в балете, искусстве сугубо условном, удивительно конкретно обживать характеры своих героев. Он любил пользоваться мельчайшими пластическими деталями. Движение руки, поворот головы, улыбка (мимолетные, но точные реакции на «реплику» партнера у него всегда наполнены конкретным содержанием). В обаятельной раскованности Меркуцио («Ромео и Джульетта»), в свойственной ему острой смеси скепсиса и поэзии, как и в чуть наигранной меланхоличности Вацлава («Бахчисарайский фонтан»), виделись черты современного характера.

В «предполагаемых обстоятельствах» балетного либретто Диденко находил правдивый, естественный способ сценического существования. Но, исходя из «бытовой» конкретности, артист нередко выходил к поэтической глубине, к высокому обобщению. Так случилось, например, в балете «Барышня и Хулиган». В либретто Хулиган и есть настоящий хулиган, который преображается благодаря любви к Барышне. Однако у Диденко герой стал поэтически тонкой, восприимчивой натурой, незаурядной и жадной до жизни, а хулиганские замашки были скорее маской, надежным способом отгородиться от любопытства обывателей. И встреча его с Барышней перерождала скорее барышню, чем Хулигана.

О глубокой самобытности Диденко можно судить по такому факту. В балете зал обычно отзывается аплодисментами на выигрышную вариацию, на виртуозность. Такова инерция восприятия: аплодисменты звучат и в самый трагический момент — стоит танцовщику пересечь сцену огромным прыжком. Но когда Диденко танцевал Меркуцио, зрители забывали хлопать. Слишком дерзко герой ходил над пропастью...



Балет «Спартак» А. Хачатуряна.
Эгина — Людмила Попилина,
Красс — Иван Диденко

«А ЕЩЕ БЫЛ СЛУЧАЙ...»

Отпор гвардейцам трех толстяков

Когда оперу «Три толстяка» показывали в новосибирском Академгородке, во время сцены разгрома балаганчика из зрительного зала на сцену ворвалась группа в сто или даже двести детишек. Они разнесли все, заставили отступить хор и даже оторвали усы у капитана Бонавентуры — С. Корытина. Пришлось закрыть занавес, успокаивать. Наладили декорации, поставили сорванный с места батут, на который предстояло прыгать Тибулу, и продолжили спектакль. Вдруг из дальней кулисы разнесся вопль «Ма-а-ма!». Какой-то малыш после битвы запутался в декорациях и не смог вовремя найти дорогу со сцены в зал.



СОДЕРЖАНИЕ

Приветственная телеграмма Президента Российской Федерации В. В. Путина	
Приветственная телеграмма Председателя Правительства Российской Федерации М. В. Мишустина	1
Приветственное слово Губернатора Новосибирской области А. А. Травникова	2
Владимир Кехман . Театр Победы	3
Игорь Маранин, Константин Осеев . Как инженер Загривко спас площадь	6
Так начиналась легенда	8
В условиях военного времени	18
Михаил Щукин . Линия духовной обороны	20
Творчество во имя Победы	22
Прежде чем открылся занавес	24
Время — в газетной строке	26
Виктор Городинский . «Иван Сусанин» в Новосибирском театре оперы и балета	28
Борис Рясенцев . Театр оперы и балета	32
Вспоминают зрители	34
Валерий Егудин . «Наверное, мне везло...»	36
Первые гастролы за рубежом	48
Александр Балабанов : «Я даже в выходные приходил заниматься...»	49
И миллион костюмов...	52
«Одежда» для сцены	58
Вячеслав Стародубцев : «Самой востребованной технологией всегда будет артист»	64
Вячеслав Подъельский : «В хоре главное — гармоничное слияние голосов»	68
Кланяющиеся джинны и голова, вздымающая пыль	70
Виталий Половников : «Наши артисты балета смотрят оперу»	74
Дмитрий Юровский : «В российской опере будет сохраняться приоритет вокала»	77
Ольга Обухова : «Не каждый театр решится ставить „Турандот“!»	80
Удивились, но выполнили в срок	82
Александр Шапошников . Записки старого театрала	87
<i>Театральные судьбы:</i>	
Любовь Гершунова	67
Лидия Крупенина	72
Лидия Мясникова	73
Лариса Матюхина-Василевская	76
Владимир Рябов	79
Татьяна Кладничкина	86
Иван Диденко	93

**При создании специального выпуска
использованы материалы из следующих источников:**

Маранин И., Осеев К. Город красного Солнца // «Сибирские огни». 2015. № 4;
Хрестоматия по истории Новосибирской области. 1917—1970 гг. Новосибирск, 1976;
Ромм В. В. Большой театр Сибири. Новосибирск, 1990;
Новосибирск театральный: сборник очерков. Новосибирск, 1983;
Золотые имена Новосибирска. Почетные жители города. Новосибирск, 2013;
Нейштадт И. Я. Народная артистка СССР Лидия Мясникова. Новосибирск, 1983;
«Советская Сибирь». 1945. № 92 (12 мая);
«Советская Сибирь». 1945. № 94 (15 мая);
«Сибирские огни». 1946. № 2;
«Сибирские огни». 1975. № 7;
«Сибирские огни». 1979. № 6;
«Сибирские огни». 2015. № 2;
«Сибирские огни». 2017. № 12;
фотографии и материалы из архивов НГАТОиБ и электронных ресурсов театра;
текстовая информация, фотографии и источники, опубликованные на электронных ресурсах НГОНБ;
информационные ресурсы Министерства культуры Новосибирской области.

Фото

Кристины Кармалиты, Анны Мурашовой, Виктора Дмитриева,
Евгения Иванова, Алексея Цилера, Александра Ощепкова

Над номером работали:

Д. Рябов, К. Кармалита, М. Щукин, Е. Богданова, Т. Седлецкая, О. Вялкова

**Особая благодарность за помощь в подготовке
специального выпуска**

Татьяне Сибирцевой, Марине Ивановой, Анастасии Шрамковой

Специальный выпуск издан при содействии
Фонда президентских грантов

Адрес редакции и издателя:
630007, г. Новосибирск, ул. Коммунистическая, 19, тел.: (383) 223-10-15
E-mail: sibogni@sibogni.ru Сайт: sibirskieogni.pf

Адрес типографии:



ООО «Новосибирский издательский дом»
630048, г. Новосибирск, ул. Немировича-Данченко, 104
<http://книгосибирск.pf>

Подписано в печать 17.09.2020 г.

Формат 70x108/16. Печать офсетная. Тираж 1000 экз.

Во всех случаях полиграфического брака просим обращаться в типографию.



*Театр уж полон, ложи блещут;
Партер и кресла — все кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит.*

А. С. Пушкин

