

## О МАРГАРИТЕ ПЕТРОВНЕ ОЖИГОВОЙ

**Н.Н. Покровская**

Новосибирская государственная  
консерватория им. М.И. Глинки,  
Новосибирск, Россия

arfa333@yandex.ru

В статье предпринята попытка закрыть одно из «белых пятен» в истории Новосибирского оперного театра. Материалами для этой цели послужили документы из архивов Новосибирской области и Новосибирского государственного академического театра оперы и балета (НГАТОБ). По редким публикациям и личным воспоминаниям автора статьи и народной артистки РФ, профессора З.З. Диденко воссозданы несколько эпизодов из жизни выдающегося деятеля музыкальной культуры России XX века, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Сталинской премии, главного режиссера НГАТОБ Маргариты Ожиговой.

Годы ее обучения в Петроградской консерватории связаны с именами А. Глазунова, Д. Шостаковича, Г. Римского-Корсакова, Н. Малаховского, И. Мусина, Н. Амосова и с забытой историей создания «Общества четвертитоновой музыки». Окончив консерваторию по трем специальностям, как арфистка, композитор и режиссер музыкального театра, М.П. Ожигова с 1941 по 1945 год служила рядовым все дни блокады Ленинграда.

Как режиссер, в своих блестящих постановках на оперных сценах Саратова, Новосибирска, Иванова она вводила принципы системы Станиславского. Этой же системы она придерживалась в преподавательской деятельности, создавая оперные студии в музыкальных вузах Казани, Горького и Ростова-на-Дону. В статье приведены документальные данные об обстановке обструкции, сложившейся в Новосибирском оперном театре по отношению к М.П. Ожиговой, из-за которой она была вынуждена в 1959 году уйти из театра.

**Ключевые слова:** Петроградская консерватория, А. Глазунов, Д. Шостакович, четвертитоновая музыка, система Станиславского, Новосибирский оперный театр.

DOI: 10.17212/2075-0862-2017-4.2-98-112

В одну из осенних ночей 1942 г. она выбралась из своего блиндажа и отправилась – поползла – на командный пункт. Там в три часа ночи на партсобрании ей должны были вручить партийный билет. Когда взлетала ракета, она пряталась, скатываясь на дно воронок. Уже выпал снег, и в воронках он смешивался с болотной жижей. Жижка хлюпала в сапогах и вымочила шинель. Ползти становилось всё трудней.

Всё же она доползла до штабного блиндажа и уже хотела перевалиться туда, когда услышала внизу немецкую речь. Очевидно, Маргарита Петровна потеряла направление. И немудрено, потому что линия Ленинградского фронта была глубоко изрезана. Она поползла обратно и, прячась при вспышке очередной ракеты, свалилась в очень большую и глубокую воронку. Попыталась выбраться, а ухватиться не за что:

руки соскальзывали с глинистой стенки. Много раз принималась выкарабкиваться – и безуспешно.

Каждый раз, когда я вспоминаю ее рассказ об этой страшной ночи, я пытаюсь представить себя на ее месте: эти отчаянные попытки вновь и вновь подняться до края ямы, ее усталость, слабость от голода и холод от мокрой шинели. О чем она тогда думала? О том, что в блокадном Ленинграде у нее остались мать, сестра и трехлетняя дочь. Всю прошлую зиму она носила им, спасая от голодной смерти, свой донорский паек. Тогда она еще была ополченкой, а не служила рядовым в 63-м батальоне аэродромного обслуживания 13-й воздушной армии [1]. Теперь она высылала им свой солдатский паек. Если она не сможет выбраться и погибнет в этой ледяной жиже, что подумают о ней в штабе? Что она сбегала? Что станет с родными?

Она выбралась... И доползла до командного пункта, но опоздала. Когда ввалилась, едва двигая ногами, в землянку, партсобрание давно закончилось, и все разошлись. Комиссар батальона, которому она по форме отрапортовала о прибытии, только посмотрел на нее, потом сразу заставил выпить стакан водки и стал стаскивать с нее обледеневшую шинель и сапоги. От всего пережитого она словно провалилась куда-то, а когда проснулась, то в землянке никого не было. Она лежала на топчане, укрытая чужими шинелями, рядом с топчаном стояли ее сухие сапоги, на них лежали сухие портянки, а сверху – ее партбилет.

Маргарита Петровна Ожигова родилась 20 марта 1908 г. в Москве, в Бутырской тюрьме. Там ее родители отбывали срок за революционную деятельность. Там же они и познакомились [10, с. 73]. Мать Маргариты Петровны, Софья Иосифовна, не толь-

ко с шестнадцати лет участвовала в организации эсеров, но знала несколько языков, обладала прекрасным меццо-сопрано и играла на арфе [Там же, с. 72–73]. Я познакомилась с этой удивительной женщиной уже в 60-х годах прошлого века, когда она жила в крохотной комнатенке коммунальной квартиры на улице Союза Связи (Почтамтской) в Ленинграде. Типичное жилище интеллигента: всюду книги – в шкафах, на полках, на столе и стульях. Тесно и небогато, как жили все учителя. И очень интересный собеседник, внимательный и дружелюбный.



Маргарита Петровна Ожигова

Маргарита Петровна была ее старшей дочерью. С 1924 г. она училась в Петроградской консерватории и окончила ее в 1931 г. по двум специальностям – как арфистка и как теоретик-композитор. Ее педагогами по арфе были вскоре уехавший из России И.П. Юрман и затем Н.И. Амосов. На теоретико-композиторском факультете она училась одновременно с Г. Римским-

Корсаковым, А. Кенелем и Д. Шостаковичем.

В своих воспоминаниях о Д.Д. Шостаковиче [13, с. 84–97] Маргарита Петровна пишет об эпизоде своей жизни, связанном с «Обществом четвертитоновой музыки» [Там же, с. 85]. Рассказывая мне об этом в Новосибирске, она называла фамилии всех его участников и говорила о роли А.К. Глазунова и Д.Д. Шостаковича в истории Общества. Но, насколько мне известно, об участии в Обществе Дмитрия Дмитриевича ни в одной публикации о нем не упоминается. Не упоминает об Обществе четвертитоновой музыки и Н. Мещерякова в своем большом эссе, посвященном столетию Ожиговой [10]. Это можно объяснить тем, что, помещая материал в журнал педагогической направленности, она основное внимание уделила ее педагогической деятельности в оперной студии Ростовской консерватории. И в работе А.Н. Крюкова о Глазунове [9] об этом случае в жизни Петербургской консерватории (так как этот кружок был создан студентами консерватории и существовал внутри нее) ничего не говорится. Странное умолчание, причину которого мы попытаемся найти.

Середина 20-х гг. XX века была отмечена обострением обстановки в музыкальной среде Петрограда и в стенах консерватории. Вот как объясняет это А.Н. Крюков: «В ту пору в западноевропейской музыке продолжали возникать и бурно развиваться всё новые и новые течения. Широко распространилось экспериментаторство, поиски новых, необычных путей, в ходе которых резко декларировался отрыв, отказ от завоеваний прошлого. Эта “левизна” импонировала и многим русским композиторам (особенно молодым). Увлечение ею проникло и в стены консерватории. Стре-

мясь идти “в ногу со временем”, некоторые консерваторцы излишне активно пропагандировали новые явления в музыке» [Там же, с. 121–122].

Крюков не называет имен молодых композиторов и не приводит ни одного факта их «излишней активности». А они очень интересны. Как мне рассказывала сама Маргарита Петровна, около 1925 г. несколько студентов-композиторов и дирижеров создали в консерватории кружок четвертитоновой музыки. Из композиторов в него входили Георгий Римский-Корсаков, Александр Кенель, Николай Малаховский и Дмитрий Шостакович, дирижер Илья Мусин, пианистка Чичерина и арфистка Маргарита Ожигова. Ее рекомендовал организаторам кружка, когда им понадобилась арфистка, Н.И. Амосов. Каждый из участников должен был написать музыку для ансамбля инструментов, которые можно было настроить по четвертитоновой системе. Это были 2 рояля, 2 фисгармонии и арфа<sup>1</sup>. Я спросила: «И Вы писали?». Маргарита Петровна ответила: «И я». Но в своих воспоминаниях она об этом умалчивает, хотя и училась на теоретико-композиторском факультете [13, с. 85–86].

Музыку написали, отрепетировали и дали объявление о своем концерте в «Вечерней Красной газете». Концерт состоялся в Большом зале филармонии. Марга-

<sup>1</sup> Арфа С.И. Ожиговой, на которой впоследствии играла ее старшая дочь Маргарита, инструмент американской фирмы Lyon & Nealy, не сохранилась. Незадолго до войны Маргарита Петровна по просьбе арфистки, работавшей в Риге, отдала ей арфу во временное пользование, но, по словам этой арфистки, во время войны инструмент погиб от бомбежки. Фамилию арфистки Ожигова мне не назвала. Еще среди инструментов был кларнет, на котором тоже можно извлекать четвертитоновые звуки. В своих воспоминаниях Маргарита Петровна о нем не пишет. Она называла мне фамилию кларнетиста, но я ее забыла.

рита Петровна пишет: «После первого отделения три четверти зала ушло, остались только родственники и, возможно, командированные, которым, видимо, не нашлось места в гостинице. Через несколько дней в “Ленинградской правде” появилась зубодробительная статья о “воинствующем формализме”, и нашу лавочку прикрыли» [Там же, с. 85–86]. В своих воспоминаниях Маргарита Петровна нигде не называет имени А.К. Глазунова, но мне она сказала, что Глазунов на концерте присутствовал. На следующий день после концерта на доске приказов ректората был вывешен приказ о роспуске «Общества четвертитоновой музыки», а всем участникам концерта объявлялся выговор.

Вот как, не называя имен Шостаковича, Кенеля, Мусина и других участников концерта, не упоминая об «Обществе четвертитоновой музыки», Крюков стремится объяснить и оправдать позицию Глазунова: «Глазунов, безусловно, был среди тех, кто видел угрозу разрушения и гибели своего любимого искусства. Он всеми силами протестовал против исполнения недостойных, по его мнению, произведений, а тем более использования их в учебном процессе консерватории. Позиция Глазунова вызвала даже обвинение его в консерватизме» [9, с. 122].

Факт создания и затем скандального роспуска «Общества четвертитоновой музыки» мало кому известен, хотя (или потому что) он связан с именами Глазунова и Шостаковича. Нас же он интересует, так как помогает обрисовать характер и уровень талантливости замечательной женщины, имя которой пытались вычеркнуть из истории Новосибирского оперного театра, – Маргариты Петровны Ожиговой. Она всегда шла «не в ногу» со временем, она обгоняла его и,

как все обгоняющие время, очень часто не встречала понимания. Как в первом столкновении с приверженцами традиций, так и во всех дальнейших попытках сказать и сделать на сцене что-то новое она встречала дружный афронт у представителей «властей предержащих». Даже тогда, когда она стремилась осуществить то, что делали в своей оперной студии К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко.

Они учили певцов на сцене действовать и передавать через музыкальную интонацию характеры своих героев, а не стоять, впериив очи в дирижера и извлекая из горла более или менее чистые звуки. Композиторские требования «сводились и сводятся главным образом к органичности действия и рождаемых им актерских интонаций», а «по мнению Станиславского, интонация в опере, как и в драме, тесно связана с действием и диктуется актерскими задачами» – пишет Ожигова в своей статье о музыкальной интонации певца [12, с. 18, 20]. Эти принципы она и стремилась проводить в жизнь.

Еще об одном эпизоде из своей жизни Маргарита Петровна рассказала мне уже в Ростове-на-Дону, куда я попала с гастролями симфонического оркестра Новосибирска в 1975 г. Она жила далеко от центра, на пятом этаже хрущевки с дочерью Машей и внучкой Юлей. В Горьком, где Ожигова работала до приезда в Ростов, объявили конкурс на лучшую песню о городе. Конкурс проводился под девизами. В жюри надо было отправить два конверта: один – с песней и девизом, а другой с девизом и фамилией автора. Ее песня, как объявили в городской газете, получила первое место и какой-то денежный приз. Но когда она явилась за получением грамоты и приза, ей сказали, что их не могут ей вручить, так

как она «не самодеятельный композитор», а конкурс был якобы рассчитан на них, хотя в условиях конкурса об этом не упоминалось.

Об этих случаях мне известно из рассказов Маргариты Петровны, а как ей жилось и работалось в Новосибирске, я уже была свидетелем.

Познакомилась я с главным режиссером Новосибирского оперного театра Маргаритой Петровной Ожиговой в 1957 г., когда приехала в Новосибирск по распределению после окончания Московской консерватории. Мне бы и в голову не пришло первой подойти и заговорить с ней, так крепко было вбито уважение к «табели о рангах». Но она была открыта для общения со всеми в театре, от костюмеров и рабочих сцены до артистов оркестра. В ней не было ни капли снобизма и величавости театральной элиты. Эти же прекрасные качества – подлинный демократизм и внимание к людям – остались у нее до конца жизни, как свидетельствует в своей статье Н. Мещерякова [10].

Она жила в левом крыле театра, где тогда жили все молодые специалисты из других городов России, в том числе и я. У нее постоянно толпился народ. А когда на каникулы из Ленинграда приехала её дочь Маша, то я попала в круг общения Маши. Она училась в Ленинградском училище им. Римского-Корсакова, уже начинала писать музыку и гордилась тем, что ее педагогом по композиции была Галина Уствольская, ученица Шостаковича [16, с. 190].

Возможно, Маргарита Петровна заинтересовалась мной как бывшая арфистка. Вскоре после нашего знакомства она отдала мне все свои ноты для арфы. При том нотном голоде и нищенском арфовом репертуаре, который тогда был в стране, это был поистине «царский» подарок. Еще

больше она одарила меня, когда прислала из Горького в 1965 г. свое сочинение – «Фантазию для арфы на темы “Тоски” Пуччини» со своей маленькой, приклеенной к нотам фотографией и дарственной надписью с посвящением. Она писала этотopus, лежа в больнице «по поводу диабета и радикулита» – без инструмента, по памяти и, следовательно, помня и партитуру, и клавир. Музыка очень органично ложится в пальцы, всё удобно и всё звучит. Чувствуется, что пишет профессионал, владеющий инструментом и музыкальной формой, соответствующей жанру виртуозной фантазии. Жаль, что эта пьеса не получила той известности, которой она заслуживает. Виню я в этом прежде всего себя: надо было ее часто играть. В любой аудитории она нашла бы отклик.

Если с коллективом всех постановочных и творческих цехов у Маргариты Петровны легко находились общий язык и понимание, то с театральной элитой ей в очередной раз не повезло. Вечный антагонизм: главный дирижер и главный режиссер. И, конечно, претензии примадонн. У Маргариты Петровны в духовном багаже были высокая культура семьи, знание трех европейских языков и три музыкальные специальности (арфистка, композитор, режиссер музыкального театра), полученные на двух факультетах Ленинградской консерватории, причем последний факультет – оперной режиссуры – она окончила с отличием и получила свой диплом 18 июня 1941 г. Кроме того, она настолько владела фортепиано и вокалом, что могла наизусть играть клавир не только тех спектаклей, над которыми работала, но даже клавир опер Вагнера; могла играть и одновременно петь партии тех персонажей, исполнители которых отсутствовали

на репетиции, и читала с листа партитуры. И всё это, помноженное на постоянное стремление к новому и талант, без примеси честолюбия.

Режиссера более эрудированного, чем М.П. Ожигова, более высокого профессионального уровня и более по заслугам отмеченного наградами, в Новосибирском оперном театре до сих пор нет. Режиссеру провинциального театра получить Сталинскую премию и звание заслуженного деятеля искусств в 40–60-е гг. прошлого века было почти невозможно, а она их получила. Нельзя забывать и о том, что она была композитором и имела право сказать, что «пришла в режиссуру из музыки» [5, л. 12]. Пришедшие после нее режиссеры А. Михайлов и Э. Пасынков не имели даже среднего музыкального образования. У нее была потребность непрерывно творить и горячая заинтересованность в своем деле. Как когда-то Глинка, она ездила по стране «за голосами» для театра и привезла в Новосибирск таких интересных вокалистов, как А. Левицкий, С. Вах, Н. Настека, А. Даньшин, Я. Коган (Кратов), Н. Ушаков.

К 1 мая 1958 г. Маргарита Петровна организовала капустник. Сама писала стихи, выстраивала мизансцены, подбирала и сочиняла музыку, сама садилась за рояль и приглашала исполнителей из всех цехов. Все болевые точки театра в капустнике были отмечены, и цитаты из него долго еще помнились и после ее ухода из театра. Так, про Р.Ф. Майера пели:

*Он спит на ложе из программ  
И презирает дам.*

Роберт Федорович Майер, создатель и хранитель театрального музея, жил в подвале театра, в камерке без окон, заваленной афишами. И действительно спал на

топчане, под которым и над которым находились кипы афиш. А «презирать» дам он имел право: когда его в Саратове арестовали, его жена отрекалась от него. Его труды по истории театра были опубликованы «другом» под чужой фамилией; коллекция афиш пропала. Из лагеря он вышел полностью реабилитированным седым инвалидом, хотя ему не было и пятидесяти лет. Но он опять стал собирать афиши и создал музей Новосибирского оперного. Куплеты пошли по театру. Когда их ему пели, он только отмахивался и ворчал: «Хулигань».

Меня с арфой усадили в левой кулисе концертного зала, где проходил капустник. Я должна была аккомпанировать Яну Когану (впоследствии Кратову). Он пел на музыку романса Вольфрама из оперы Вагнера «Тангейзер»:

*О ты, волшебная звезда,  
Ты часто светишь не туда,  
И освещаешь ты не то...*

Он пел это, указывая на софит над своей головой. С освещением сцены действительно нередко происходили удивительные нелепости. В капустнике была задета и ведущая солистка театра М. Карпинчик, но по-доброму. Потом на мотив куплетов Бони что-то пели про будущую новосибирскую оперетту, трушу которой уже начала собирать Маргарита Петровна. В зале смеялись и аплодировали.

До приезда в Новосибирск Маргарита Петровна была главным режиссером в оперном театре Саратова. Как пишет Н. Мельникова, «За постановку “От всего сердца” Г. Жуковского Ожигова вместе с главным дирижером Н.А. Шкаровским и исполнителями двух ведущих партий была награждена в 1951 г. Государственной пре-

мией<sup>2</sup>. Премьера этого же сочинения на сцене Большого театра сопровождалась разгромной статьей в “Правде” под уничтожающим заголовком “Неудачная опера”. Реакция властей была однозначной, в лучших жандармских традициях: постановку запретить, руководство театра снять с работы. Но Ожигова смогла доказать жизнеспособность саратовского спектакля не словом, а делом» [10, с. 76].

Так пишет в своей публикации «Мастер Маргарита» Н. Мещерякова, опять-таки не приводя конкретных данных. Сама Маргарита Петровна мне говорила, что ее постановка «От всего сердца» больше пяти лет давала кассовые сборы. Исполнителями главных ролей были Борис Степанович Кокурин, тогда еще студент Саратовской консерватории [8], и Вера Сулеймановна Абишева-Дикопольская. Он и она стали в том же 1951 г. лауреатами Сталинской премии и вскоре перешли на работу в Новосибирский оперный театр [4].

Успех саратовской постановки был не случаен. «Она слыла среди профессионалов одним из лучших интерпретаторов советских опер. Близкий друг и единомышленник, однокурсник и коллега Р.И. Тихомиров говорил: “Если наберется из современных режиссеров достойная троица, то в неё обязательно войдет Рита”» [10, с. 74].

В Новосибирском оперном имя Тихомирова произносили с благоговением. И после его ухода приезд в Сибирь Ожиговой был, по-видимому, не случайным. Возможно, что она сменила его по взаимному согласию, может быть, даже по его ре-

комендации. Но результаты деятельности этих двух режиссеров и отношение к ним руководства театра были совсем разными.

21 ноября 1956 г. Маргарита Петровна Ожигова была принята в Новосибирский оперный театр на должность главного режиссера [1]. Обстановка, в которой ей пришлось работать, отражена в приказах дирекции, протоколах заседаний художественного совета и в журналах ведения спектаклей. По этим документам видно, что отношения с руководством театра у нее не сложились уже с самого начала ее деятельности, при первой же постановке «Сказок Гофмана» Оффенбаха.

Свою установку откровенно высказал директор С.В. Зельманов: «У нас в театре есть хорошие художественные традиции, и мы от них отказываться не будем» [6, л. 49–51]. В этих традициях режиссерами Р.И. Тихомировым и Л.Д. Михайловым ставились «Мазепа» П. Чайковского, «Кавалер Золотой звезды» Ю. Бирюкова, «Ермак» А. Касьянова, «В бурю» Т. Хренникова, «Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова. Маргарита Петровна, как последовательница метода Станиславского, хотела ввести в сценическое действие хор, движение во втором плане, выходы из зала, т. е. всё то, что через пятьдесят лет стало приветствоваться в Новосибирском оперном в постановках А. Степанюка и Д. Чернякова.

Ожигова предлагала ставить оперы Берлиоза, Делиба, Россини, Вольфа [6, л. 38] и оперу Прокофьева «Семён Котко», которую она считала гениальной. Она хотела связаться с Г. Свиридовым и В. Рубиним, иницилируя создание ими новых опер, предлагала включить в трехлетний план постановок «Сорочинскую ярмарку» Мусоргского, «Дон Жуана» Моцарта и «Отелло» Верди [Там же, л. 53]. Не получилось.

<sup>2</sup> В своих статьях Н. Мещерякова [10] и О. Казаков [8] пишут, что М.П. Ожигова и Б.С. Кокурин были лауреатами Государственной премии. Но они были лауреатами Сталинской премии, и стоит ли об этом умалчивать?

Уже при постановке «Сказок Гофмана», которые внесла в репертуарный план не Маргарита Петровна, а группа солистов театра за год до ее приезда в Новосибирск [5, л. 29], поздно начали работу с певцами, и они, по признанию В. Кирсанова, плохо знали материал пьесы [5, л. 50]. Было отказано в пошиве новых костюмов хору и сокращено число оркестровых репетиций. Прения начались сразу же при обсуждении на худсовете режиссерской экспозиции Ожиговой. И хотя художник-постановщик Н.И. Котов еще не представил эскизов декораций и костюмов, зав. литературной частью С.Б. Сороко и главный дирижер театра М.А. Бухбиндер заявили, что у Оффенбаха и Гофмана мало общего, что Гофман – реакционный романтик, и «сценическое оформление может заглушить музыку и актеров» [5, л. 10–11]. Замечателен ответ Ожиговой: «Я не согласна с последними выступлениями... Я пришла в режиссуру из музыки. Кончила два факультета консерватории» [5, л. 12]. Бухбиндера и Сороко в довольно резкой форме поддержал директор театра: «Аналогии между Оффенбахом и Гофманом нет; гофмановской остроты вы не воспроизводите, да этого нет и у Оффенбаха» [Там же].

На заседании худсовета 30 марта 1957 г. обсуждали эскизы декораций и костюмов Котова и слушали сообщение Ожиговой об идейной направленности и жанре спектакля. Работа Котова была одобрена, и принята режиссерская концепция спектакля [5, л. 20].

При последующих обсуждениях работы над постановкой Бухбиндер, Грантовский, Айзикович и Мачерет обвиняли Ожигову в том, что в спектакле есть перевес фантастики над лирическим компонентом и сценического действия над музыкой, в пестроте и

громоздкости оформления. Дирижеры Жоленц и Копылов говорили о просчетах в музыкальной составляющей. В результате Бухбиндер и Зельманов предложили спектакль не выпускать или переставить. Так, Зельманов говорил, что «мы считаем спектакль неудачным. Отсюда общее неприятие зрителем этого спектакля. Есть серьезные просчеты режиссера. Необходима музыкальная доработка. Ставить спектакль сейчас в этой редакции бессмысленно. Его необходимо переставить» [Там же, л. 49].

За постановку заступились главный художник И.В. Севастьянов и Л.Д. Михайлов, сказавший, что «театр имеет право на эксперимент» [Там же, л. 50]. И 29 декабря 1957 г. премьера все же состоялась. По-видимому, сыграло свою роль то обстоятельство, что Маргарите Петровне как раз присвоили звание заслуженного деятеля искусств РСФСР за блестящие постановки в Саратовском оперном театре. Однако «Сказки Гофмана» почти сразу были сняты с репертуара, хотя А.И. Жоленц считал, что спектакль можно было давать 1-2 раза в сезон [6, л. 29].

Параллельно с работой над оперой Оффенбаха шла подготовка к постановке оперы Верди «Дон Карлос», но материалы об этом сохранилось мало. На заседании худсовета 6 ноября 1957 г. обсуждали экспозицию спектакля. Доклад Ожиговой и содоклад А.И. Морозова с показом эскизов были приняты без серьезных возражений [5, л. 51]. Главные роли в спектакле исполняли Л. Мясникова, Б. Кокурин, В. Дикопольская и Н. Ушаков (трое последних – ученики Ожиговой). После премьеры на заседании худсовета 15 февраля 1958 г. все выступавшие хвалили певцов и спектакль, на что Ожигова сказала: «Очень приятно, что спектакль нравится». И тут же последо-



вала реплика директора: «Спектакль сделан крепко, будет жить, следует дотянуть его по режиссерской части» [6, л. 20]. Что именно следует «дотянуть» в «крепко сделанном спектакле», он не сказал.

Следующей и последней постановкой М.П. Ожиговой в Новосибирском театре стала опера В.Я. Шебалина «Укрощение строптивой». Повторилось всё то, что происходило со «Сказками Гофмана», но в обостренном варианте. Без возражений на худсовете были приняты экспозиция, представленная Маргаритой Петровной, и эскизы оформления А.И. Морозова. Однако шить новые костюмы хору опять отказались, и их подбирали из других спектаклей [Гам же, л. 50]. А на обсуждении генеральной репетиции на заседании редсовета 9 декабря 1958 г. директором вновь был поднят вопрос о снятии спектакля, но в более категоричной форме.

Маргариту Петровну обвиняли в том, что она не пытается наладить контакт с коллективом, что у нее дурной вкус, что костюмы пошиты тем, кто не поет, что на сцене царит суэта, которая мешает слушать музыку, что лошадей, ввод которых включил в свою партитуру В. Шебалин, надо убрать из спектакля. Тон обсуждения задал С.В. Зельманов. Он считал, что «этот спектакль – не спектакль нашего театра... Теперь стоит вопрос о методе работы постановщика, и он должен перестроиться или не ставить новый спектакль... Музыкальный материал оперы “Укрощение строптивой” неважный. При неважном либретто и посредственной (? – Н.П.) музыке необходимы блестящие исполнители» [Гам же, л. 50, 51].

Так оценил немусыкант С.В. Зельманов музыку композитора В.Я. Шебалина. Однако, как пишет в «Музыкальной Энциклопедии» в своей статье о Шебалине В. Блок,

«популярность приобрела поставленная во многих театрах СССР и за рубежом лирико-комическая опера “Укрощение строптивой”» [2]. А в 1957 г. она была поставлена и в филиале Большого театра.

Зельманова поддержал главный дирижёр Бухбиндер: «Я ставил оперу, которая мне нравится, – мягкую, в лирико-драматическом плане. Художник создал оформление в стиле Шекспира. Режиссер тов. Ожигова работала над оперой в буффонно-комическом плане. И так в нашей работе не было единства. <...> Я считаю, что если этот спектакль имеет право на существование, но не в нашем театре, то пусть он и не идет в нашем театре. Мы должны его переделать и довести до того уровня, чтобы он имел право числиться в ряду спектаклей нашего театра. <...> Оперный режиссер должен помогать слушать музыку и дать актерам спокойно петь» [6, л. 50]. Бухбиндер предложил перенести премьеру.

В защиту постановки опять выступили И.В. Севастьянов и Л.Д. Михайлов: спектакль может и должен идти в назначенные сроки, если режиссер берется изменить ряд мизансцен [6, л. 51]. На выпады руководства М.П. Ожигова ответила: она не считает, что у нее дурной вкус, что она многое может изменить ко второму спектаклю к 17 декабря, а на премьеру 11 декабря предлагает выпустить спектакль в таком виде, как он есть. «Вывод мой такой – если я не могу работать в этом театре, то я могу его покинуть и работать в другом театре» [Гам же].

Казалось бы, все точки расставлены, но неожиданное продолжение обсуждения последовало после просмотра второго спектакля 17 декабря 1958 г. московской комиссией. Безапелляционного осуждения постановки, которого ждало руководство театра, не получилось. На заседании худ-

совета от 20 декабря 1958 г. № 7 высокую оценку постановке дали композитор и дирижер П. Вальдгардт и композитор К. Чесноков, которые увидели в ней отказ от рутинности и шаг театра вперед, отмечая совпадение сценического действия с музыкой. Музыкавед А. Хинчин подробно говорила об удачном воплощении на оперной сцене остро комической музыки Шебалина «в ярко комедийной, пародийной форме», о достоинствах музыкальной стороны спектакля [6]. Она сказала также о «соответствии всех сценических кульминаций общему замыслу композитора». Впрочем, на ее взгляд, в некоторых моментах действия не хватало ритмической остроты и динамичности, она предлагала смягчить «излишнее комикование, режиссерский нажим и акцентировку вторых планов хора и актеров» [Там же].

Важно то, что все три музыканта – дирижер, композитор и музыковед – отметили соответствие сценического действия развитию музыки, совпадению их кульминаций, а это свидетельствует о полном слиянии либретто, музыки и сценографии, т. е. о цельности спектакля и его художественном совершенстве.

А.Д. Михайлов занял «центристскую» позицию. Он отметил актерские удачи и идею спектакля, сказал, что «спектакль будет жить и иметь своего зрителя». Но увидел и безвкусицу в оформлении некоторых эпизодов, слабую, по его мнению, акцентировку узловых моментов оперы; потребовал снять все излишества (осла, лошадей, проходку из зала) как дисгармонию и отсутствие меры у режиссера. Резко отрицательные высказывания С. Зельманова, С. Сороко, И. Штрайфеля и В. Кирсанова были повторениями того, что они говорили на заседании худсовета после генеральной репетиции постановки. К ним присо-

единилась Григорьева, говоря, что «решая жанр комедии Шекспира, режиссер ошибается, делая спектакль как жанр делярта» (так в тексте протокола. – Н.П.) и называет это «устаревшей традицией». Заключила она свое выступление так: «Ожигова приносит на оперную сцену действенность, но становится на крайнюю позицию. Я воспринимала весь спектакль с досадой. Не отношу его к большим удачам, к хорошим спектаклям театра» [Там же]. С.В. Зельманов подвел итоги заседания, сказав, что метод работы Ожиговой вызывает возмущение коллектива и эстетически оскорбляет членов худсовета» [Там же]. (Интересно, что бы он сказал по поводу сцен изнасилования в «Катерине Измайловой» и в «Жизни с идидом» – спектаклях Новосибирского театра, получивших «Золотую маску»?).

Метод работы Ожиговой вызывал возмущение не у коллектива, а только у тех актеров старшего поколения, которые не были заняты в ее спектаклях. Маргарита Петровна в основном опиралась на молодые силы театра: Н. Ушакова, Б. Торика, А. Бурлацкого, В. Дикопольскую, С. Ваха, А. Даньшина, Р. Антонову, которые отлично пели, легко двигались и играли, но не имели веса в худсовете. Кроме того, Маргарита Петровна была против выступления на премьере М. Карпинчик, предпочтя ей динамичную и профессионально более яркую В. Дикопольскую. Всё это негативно сказалось на ее отношениях с руководством. Вскоре после этого обсуждения Маргарита Петровна подала заявление об освобождении от работы в театре, которому она посвятила почти два с половиной года жизни (1956–1959) [1].

При переводе ее в Ивановский театр музыкальной комедии директор С.В. Зельманов дал ей такую характеристику: «Ожи-

гова Маргарита Петровна работала в Новосибирском оперном театре в качестве главного режиссера более года. Имеет высшее музыкальное образование (окончила 2 факультета Ленинградской консерватории). Опытный оперный режиссер отмечена за свою работу в Саратовском оперном театре званием лауреата Сталинской премии (1950 г.) и званием заслуженного деятеля искусств РСФСР. Поставила в период своей режиссерской деятельности много спектаклей из классического и современного оперного репертуара. В работе с актерами обнаружила требовательность и глубокое проникновение в психологию образа. Дважды избиралась в партбюро театра [1].

Спектакль «Укрощение строптивой» прошел несколько раз и действительно имел успех у зрителей, чему я была свидетелем как артистка оркестра. После перевода М.П. Ожиговой на должность главного режиссера Ивановского театра музыкальной комедии [7, л. 12] и перехода в стажеры Большого театра Николая Ушакова, блестяще исполнявшего роль Петруччо, опера Шебалина была снята с репертуара. Вскоре после ухода М.П. Ожиговой из театра Ян Коган, уже под фамилией Крагов, перевелся в Московский музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко, а Нина Настека – в Киевский оперный театр.

В Энциклопедии Новосибирска приглашенным в театр Ожиговой в 1958 г. певцам А. Левицкому, А. Данышину и С. Ваху посвящены отдельные статьи [11]. Но в ней не нашлось места для статьи о главном режиссере НГАТОБ, заслуженном деятеле искусств России, лауреате Сталинской премии Маргарите Петровне Ожиговой. В книге М. Рубиной и И. Вершининой «Новосибирский академический» ее имя

также отсутствует. Они пишут: «Сменивший Тихомирова Л.Д. Михайлов приехал в Сибирь после московского вуза. Это был первый главный, отдавший театру многие годы» [15, с. 44]. На самом деле Л.Д. Михайлов был главным режиссером НГАТОБ только полтора года.

С Рубиной и Вершининой солидаризуется Т.Г. Гиневич: «Пик творческих поисков и поисков Новосибирского театра оперы и балета 1950–1960-х гг. обусловлен прежде всего поворотом в русло “режиссерского” театра. Стремление к эксперименту тем не менее не затронуло устой академизма. Театр неизменно славился своей музыкальной исполнительской культурой. Новая линия режиссерских поисков и новые художественные открытия в опере были связаны с именем одного из самых талантливых режиссеров Л. Михайловым, с 1959 по 1960 г. главным режиссером театра» [3, с. 229]. Но, судя по приведенным выше фактам, «новая линия режиссерских поисков и новые художественные открытия в опере» были связаны с именем Маргариты Петровны Ожиговой. И эти новые деяния тогда же были отмечены при постановке «Укрощения строптивой» дирижером П. Вальдгардтом, композитором К. Чесноковым и музыковедом А. Хинчин [6], а еще раньше самим Л. Михайловым, когда он сказал на заседании худсовета при обсуждении режиссуры «Сказок Гофмана», что «театр имеет право на эксперимент» [5, л. 50].

М.П. Ожигова помогала Михайлову в постановке массовых сцен оперы Т. Хренникова «В бурю», которую она сама хотела ставить. Она считалась специалистом по советской опере, но отдала постановку Льву Дмитриевичу по его просьбе, потому что ему надо было утвердить себя в театре большим спектаклем. Так общими усилиями

ями имя Маргариты Петровны Ожиговой было вычеркнуто из истории Новосибирского оперного театра.

После Новосибирска начались годы скитаний этого талантливого режиссера и принципиального человека по разным городам и театрам страны. После Иванова она работала в Саранске, потом в Горьковской консерватории, где создала оперную студию, но нигде не задерживалась надолго «из-за неуживчивого характера». Но неуживчивый характер как-то не согласуется с демократизмом, отзывчивостью и доброжелательностью, которые были ей присущи. Принципиальность – более точное определение причин ее столкновений с администрацией театров, как это следует из приведенных выше фактов новосибирского периода ее творчества.

После ее ухода из театра мы стали переписываться. Ни одно из моих писем к Маргарите Петровне не осталось без ответа. Во время нашей встречи в Ростове в 1975 г. она подарила мне сборник статей, изданных Ростовским музыкально-педагогическим институтом. Там была и ее статья «Интонационное как одно из средств создания художественного образа», в которой она выступила как последовательный пропагандист реформ и метода К.С. Станиславского. В эти же годы Ожигова уже создала в институте оперную студию и даже была заведующей вокальной кафедры. По-видимому, в молодости по примеру матери она всё же училась петь [10, с. 73].

Педагогической деятельностью М.П. Ожигова начала заниматься еще в Казанской консерватории, где она вела класс камерного пения. В Горьковской консерватории она преподавала актерское и сценическое мастерство. Вот как вспоминает о занятиях с ней народная артистка РФ, профессор

Зинаида Захаровна Диденко: «Все годы учебы (1959–1965) я училась у М.П. Ожиговой. Маргарита Петровна ко всем студентам обращалась на “Вы”, как к своим коллегам. Педагог относилась к студентам с большой теплотой и сердечностью». И далее об условиях работы в Горьковской консерватории: «...ставить множество разнообразных отрывков на крошечной площадке, без освещения, без декораций – это подвиг режиссера. Такой подвиг Маргарита Петровна свершала каждый год. На мой взгляд, секрет ее успеха был в музыкальности. Режиссер как прекрасный музыковед разбирала с нами партитуру спектакля, объясняла музыкальные особенности, достоинства и акценты ставящейся сцены. М.П. Ожигова была настоящим режиссером музыкального театра. Именно исходя из музыки она тщательно вникала во внутренний мир героев, трактовала движение драматического развития партии и многое другое. Дай бог нынешним студентам встретить такого грамотного, музыкального, эрудированного, ищущего режиссера...

Именно благодаря глубинной музыкальности режиссерской работы наши студенческие показы отрывков были интересны, разнообразны, вызывали огромный интерес у зрителей и слушателей. С Маргаритой Петровной я в консерватории подготовила вторую картину из “Пиковой дамы” П.И. Чайковского, сцену письма и заключительную сцену из “Евгения Онегина”, отрывок из спектакля “Так поступают все женщины” В.А. Моцарта, подготовила всю партию Аиды. Этот выпускной экзамен был необычен тем, что я пела партию Аиды прямо в репертуарном спектакле Горьковского театра оперы и балета.

Не знаю, смогли бы мы полюбить нашу профессию, освоить секреты мастерства,

если бы нас учил другой преподаватель... Она была режиссером именно музыкального театра, что очень важно. То, что в сегодняшних театрах стало встречаться очень редко. Я на всю жизнь осталась благодарна Маргарите Петровне Ожиговой за ее теплоту, труд, за всё то, что она сделала для меня»<sup>3</sup>.

Весьма примечательно, что З.З. Диденко главным достоинством Ожиговой-режиссера считает музыкальность ее постановок. Вспомним, что и в 1959 г. музыковед Л. Хинчин и композиторы К. Чесников и П. Вальдгард отмечали музыкальность спектакля «Укрощение строптивой». А роли Лизы, Татьяны и Аиды стали лучшими ролями в творческой судьбе замечательной певицы и актрисы Зинаиды Диденко. Так, незримо, в ее серебристом сопрано Маргарита Петровна Ожигова вернулась на сцену оперного театра Новосибирска.

В Ростове, начав преподавать в оперном классе, Маргарита Петровна проявила себя как думающий педагог и последователь теории Станиславского. Это видно из ее статей «Интонирование как одно из средств создания художественного образа» в сборнике «Музыковедение и вопросы теории искусства» [12] и «О современном подходе к некоторым концепциям и образам классической оперы» в сборнике «Теоретические вопросы вокальной музыки» [14]. В последней статье она предлагает очень интересную концепцию трактовки образов Томского и Германа.

В своей большой статье о жизни и творчестве М.П. Ожиговой Н. Мещерякова пишет, что в конце жизни Маргарита Петровна составила список своих музыкальных сочинений. Очень бы хотелось увидеть этот

список, но автор статьи при всем своем пиетете к личности Ожиговой не приводит его в своей публикации. Интересно было бы узнать, включила ли она в этот список три известных мне названия:opus четвертитоновой музыки, песню о городе Горьком и фантазию для арфы на темы оперы Пуччини «Тоска»?

Если в серии «Жизнь замечательных людей» выйдет когда-нибудь книга о Маргарите Ожиговой, то это будет памятник, достойный ее таланта, который она посвятила служению **Правде** в жизни и в искусстве.

#### Литература

1. Личное дело М.П. Ожиговой // Архив НГАТОБ.
2. Блок В.М. Шебалин В.Я. // Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – Т. 6. – С. 312–313.
3. Гиневич Т.Г. Новосибирский государственный академический театр оперы и балета // Музыкальная культура Новосибирска. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2005. – С. 225–280.
4. Государственный архив Новосибирской области (ГАО). – Ф. 1450 (НГАТОБ). – Оп. 1. – Ед. хр. 151.
5. Государственный архив Новосибирской области (ГАО). – Ф. 1450 (НГАТОБ). – Оп. 1. – Ед. хр. 155.
6. Государственный архив Новосибирской области (ГАО). – Ф. 1450 (НГАТОБ). – Оп. 1. – Ед. хр. 164.
7. Государственный архив Новосибирской области (ГАО). – Ф. 1450 (НГАТОБ). – Оп. 1. – Ед. хр. 167.
8. Казаков О. Вся жизнь – опере // Волга. – Астрахань. – 2011. – 29 июня (№ 50 (25921)).
9. Крюков А.Н. Александр Константинович Глазунов. – М.: Музыка, 1984. – 142 с.
10. Мещерякова Н.А. Мастер Маргарита (М.П. Ожигова) // Музыкальная педагогика в идеях и в лицах. – Ростов н/Д.: Ростовская государственная консерватория, 1992. – С. 72–84.

<sup>3</sup> Рукопись воспоминаний Зинаиды Захаровны Диденко находится в личном архиве автора.

11. Новосибирск: энциклопедия / гл. ред. В.А. Ламин. – Новосибирск: Новосиб. кн. изд-во, 2003. – 1071 с.
12. Ожигова М.П. Интонирование как одно из средств создания художественного образа // Музыкаведение и вопросы теории искусства. – Ростов н/Д.: Рост. гос. ун-т, 1975. – С. 16–31.
13. Ожигова М.П. Митя, Дмитрий Дмитриевич // Музыкальная педагогика в идеях и лицах. – Ростов н/Д.: Ростовская государственная консерватория, 1992. – С. 84–97.
14. Ожигова М.П. О современном подходе к некоторым концепциям и образам классической оперы // Теоретические вопросы вокальной музыки. – М.: ГМПИ, 1979. – Вып. 44. – С. 71–75.
15. Рубина М.И., Вершинина П.Я. Новосибирский академический. – Новосибирск: Зап.- Сиб. кн. изд-во, 1979. – 159 с.
16. Фуксман М.А. Учение как любовь и борьба (к 70-летию М.В. Ожиговой) // Южно-российский музыкальный альманах. – 2008. – № 5. – С. 188–193.

## ABOUT MARGARET P. OZHIGOVA

**N.N. Pokrovskaya**

Novosibirsk State Conservatory,  
Novosibirsk, Russian Federation

arfa333@yandex.ru

In the article the author makes an attempt to close one of the «white spots» in the history of Novosibirsk Opera Theatre. Materials gathered for this purpose were the documents from the archives of the Novosibirsk Region and the Novosibirsk Theatre of Opera and Ballet. Using rare publications, memoirs of the People's Artist of Russia Zinaida Didenko as well as personal memoirs the author managed to recreate several scenes from the life of the outstanding figure of musical culture of the XX century, Honored Artist of Russia, laureate of the Stalin Prize, Chief Director of NSATOB Margaret Ozhigova.

The years of her studies at the Petrograd Conservatory are associated with the names of A. Glazunov, D. Shostakovich, G. Rimsky-Korsakov, N. Malakhovski, I. Musin, N. Amosova and the forgotten history of the Society of quarter-tone music. After graduating from the Conservatory in three specialties as a harpist, a composer and a director of a musical theatre M. P. Ozhigova (from 1941 to 1945) served as a soldier of the Red Army during the Leningrad blockade.

She introduced Stanislavsky principles into the system of work with the actors being a director at the Opera theatres of Saratov, Novosibirsk, Ivanovo. The same principles of work according to the Stanislavsky system she applied working with young singers of the Opera Studios at the music universities of Kazan, Gorky and Rostov-on-Don. The article presents documentary evidence of obstruction towards M. P. Ozhigova, which she experienced at that time at the Novosibirsk Opera Theatre and which forced her to leave the theatre.

**Keywords:** Petrograd conservatoire, A. Glazunov, D. Shostakovich, Society of quarter-tone music, Leningrad blockade, Novosibirsk Opera Theatre, Rostov conservatoire.

DOI: 10.17212/2075-0862-2017-4.2-98-112

### References

1. Personal file M.P. Ozhigova. *Archive of the Novosibirsk Theatre of Opera and Ballet*. (In Russian).
2. Blok V.M. Shebalin V.Ya. *Muzikal'naya entsiklopediya* [Music encyclopedia]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Pub., 1982, vol. 6, pp. 312–313.

3. Ginevich T.G. Novosibirskii gosudarstvennyi akademicheskii teatr opery i baleta [Novosibirsk State Academic Opera and Ballet Theatre]. *Muzykal'naya kul'tura Novosibirska* [The musical culture of Novosibirsk]. Novosibirsk, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory Publ., 2005, pp. 225–280.
4. Gosudarstvennyi arkhiv Novosibirskoi oblasti (GANO) [State Archives of the Novosibirsk Region (SANR)]. F. 1450 (NGATOB) [Novosibirsk State Academic Opera and Ballet Theatre]. Inv. 1. Doc. 151.
5. Gosudarstvennyi arkhiv Novosibirskoi oblasti (GANO) [State Archives of the Novosibirsk Region (SANR)]. F. 1450 (NGATOB) [Novosibirsk State Academic Opera and Ballet Theatre]. Inv. 1. Doc. 155.
6. Gosudarstvennyi arkhiv Novosibirskoi oblasti (GANO) [State Archives of the Novosibirsk Region (SANR)]. F. 1450 (NGATOB) [Novosibirsk State Academic Opera and Ballet Theatre]. Inv. 1. Doc. 164.
7. Gosudarstvennyi arkhiv Novosibirskoi oblasti (GANO) [State Archives of the Novosibirsk Region (SANR)]. F. 1450 (NGATOB) [Novosibirsk State Academic Opera and Ballet Theatre]. Inv. 1. Doc. 167.
8. Kazakov O. Vsyazhizn' – opere [The whole life of the opera]. *Volga*. Astrakhan', 2011, 29 June, no. 50 (25921).
9. Kryukov A.N. *Aleksandr Konstantinovich Glazunov* [Alexander Konstantinovich Glazunov]. Moscow, Muzyka Publ., 1984. 142 p.
10. Meshcheryakova N.A. Master Margarita (M.P. Ozhigova). *Muzykal'naya pedagogika v ideyakh i v litsakh* [Music pedagogy in the ideas and persons]. Rostov-on-Don, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya Publ., 1992, pp. 72–84.
11. Lamin V.A., ed. *Novosibirsk: entsiklopediya* [Novosibirsk. Encyclopedia]. Novosibirsk, Novosibirskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 2003. 1071 p.
12. Ozhigova M.P. Intonirovanie kak odno iz sredstv sozdaniya khudozhestvennogo obraza [Intonation as a means of creating an artistic image]. *Muzykovedenie i voprosy teorii iskusstva* [Musicology and theory of art]. Rostov-on-Don, Rostovskii gosudarstvennyi universitet Publ., 1975, pp. 16–31.
13. Ozhigova M.P. Mitya, Dmitrii Dmitrievich [Mitya, Dmitry Dmitrievich]. *Muzykal'naya pedagogika v ideyakh i v litsakh* [Music pedagogy in the ideas and persons]. Rostov-on-Don, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya Publ., 1992, pp. 84–97.
14. Ozhigova M.P. O sovremennom podkhode k nekotorym kontseptsiyam i obrazam klassicheskoi opery [A modern approach to some concepts and images of classical opera]. *Teoreticheskie voprosy vokal'noi muzyki* [Theoretical issues of vocal music]. Moscow, GMPI Gnesin Publ., 1979, vol. 44, pp. 71–75.
15. Rubina M.I., Vershinina I.Ya. *Novosibirskii akademicheskii* [Novosibirsk State Academic Opera and Ballet Theatre]. Novosibirsk, Zapadno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1979. 159 p.
16. Fuksman M.A. Uchenie kak lyubov' i bor'ba (k 70-letiyu M.V. Ozhigovoi) [Teaching as love and struggle (to the 70th anniversary of M.V. Ozhigova)]. *Yuzhno-rossiiskii muzykal'nyi al'manakh – South-Russian musical anthology*, 2008, no. 5, pp. 188–193.