

И МЕРАХ ПО ЕЕ УЛУЧШЕНИЮ

лишь за сезон 1965—66 гг. было осуществлено 150 выходов в балетный репертуар (еще 50 выходов будет сделано до конца сезона) и 104 выхода — в оперный репертуар.

Кроме того, в трех новых постановках текущего сезона («Китеж», «Шелудячий», «Дарская невеста») выступило впервые 95 солистов оперы и балета.

Каждый выход — это результат большой работы с концертмейстером, режиссером (балетмейстером, дирижером: это — репетиции в классах и на сцене (в т. ч. оркестровые). Значительное число выходов осуществлено также в хоре и в мимасе (в связи с пополнением этих коллективов за счет большой группы молодежи, принятой по конкурсу).

Общий вывод по работе творческих коллективов Большого театра таков: серьезные задачи, поставленные перед ними, многостороннее обязательство по обеспечению всех крупных художественных акций в СССР и за рубежом — за рубежом значительно преобладают палочные силы и вынуждают театр постоянно работать на пределе, подчас на износ.

Здесь уместно еще раз отметить, что учет работы творческого состава театра, исходя из охраняемых месячных норм участия в спектаклях, исключительно не отражает существа работы по созданию новых оперных и балетных спектаклей и по прокату текущего репертуара. Вель творческая работа, кроме самих спектаклей, включает:

разучивание материала на дому («для художественно-руководящего состава и артистов оперы, балета, хора и оркестра мимаса»); различные тренировочные занятия в классах; индивидуальные занятия с концертмейстером и репетитором; предсценические репетиции с педагогами (для балета), режиссерами, балетмейстерами и дирижерами; различные сценические репетиции под ролью и под оркестром, в выходящих и в полном оформлении (чему в свою очередь предшествуют монтажные репетиции, иногда с участием отдельных актеров).

Потому невозможно репетиции занимать гораздо больше времени, чем, собственно, спектакли, требуя от исполнительцев зачастую очень большого напряжения (из числа абсолютных не учитываемых никак подготовительных работ; чего стоит хотя бы примерки костюмов в измороженном мастерских, оптимизирующие у артистов помощь часов рабочего времени).

ВСК это не отражается а примечением по учету творческого труда — фиксируется

лишь количество участия в спектаклях, да и то без учета их содержания, т. е. качества (например, труднейшая роль Бориса Годунова и трехминутная песня Варижского гостя равны перед лицом формального учета, несмотря на то, что в первой из них артист серьезно готовится, соблюдает специальный режим в течение нескольких предшествующих спектаклей дней и может вновь выступить лишь через 2—3 дня после спектакля; в то же время вторая — требует самых минимальных усилий).

В учете гастролирующих выходов также находит отражение лишь календарное число дней отсутствия каждого артиста, в то время как фактический выезд на 1 спектакль вынуждает артиста из формы, как правило, на 4—5 дней.

Все эти жизненные наблюдения, все эти действительная практика работы театра убеждают нас в том, что существующие формы учета творческого труда никак не отражают существа деятельности артистов и поэтому приводят к таким несправедностям, когда в наиболее напряженные периоды работы над выпуском новых произведений участники их, зачастую буквально палая от усталости вследствие душевных ежедневных репетиций в театре (успешных или безуспешных), дополняют их домашней подготовкой, вместе с тем видят себя в зеркале учета в качестве невыполняющих «нормы»! И тут закономерно рождается вопрос: а что это за нормы, какие объективные научные и практические обоснования в них заложены?

Ответ один: это — нормы производимости; они были установлены в годы войны для того, чтобы ограничить артистов от чрезмерного перенапряжения, предотвратить вынужденный износ. Тем самым эти нормы крайне высокие, по многим случаям (особенно для массовых коллективов) — предельные.

Все вышеизложенное приводит нас к единственному правильному выводу, что такой сложный творческий организм, как театр, не может удовлетворительно работать без резервов. Что же касается Большого театра, то он в силу многосторонности своей деятельности и высоких требований, предъявляемых к качеству спектаклей, должен располагать большими резервами.

Театр должен иметь возможность строить репертуарный план, исходя из задач репертуарной политики, а не вынужденно; он должен иметь возможность в полном объеме и в должных условиях осуществлять всеплановую работу и в области текущего репертуара и по подготовке новых спектаклей. И не следу-

ет думать, что это возможно осуществить при «норме» выступления артиста хора в 24 спектаклях в месяц, при высокой «норме» выступлений для ведущих солистов оркестра, при крайне большой «норме» выступлений, установленной для артистов классического кордебалета. Надо при этом отметить, что стремление добиться абсолютно равномерной загрузки артистов при всем старании не может дать стопроцентных результатов: все равно постановщики (и другая художественная администрация) будут предпочитать более талантливых менее талантливым. Больше того, полная равномерность была бы достижима лишь в том случае, если бы все оперы и все балеты имели стандартное построение по количеству участвующих и с точки зрения развития таковых на амплуа. По многим причинам загрузки артистов постоянно меняется и не может быть наперед точно задана.

В МЕСТЕ с тем, если театр будет иметь необходимые возможности для проведения правильной репертуарной политики, несомненно, перестает нагрузка артистического персонала, в первую очередь солистов оперы; гораздо чаще (большое число раз в год) будут ставиться приложениями со значительным числом действующих лиц («Борис Годунов», «Кованьинка», «Садко», «Князь Игорь», «Пиковая дама», «Война и мир» и т. п. подобные).

Но независимо от этого следует еще раз подчеркнуть, что для успешной производственно-творческой работы нужен резерв — в этом существе жизни всякого театра, Большого же в особенности, потому что объем его деятельности велик, характер творческого труда многообразен: это и театр, и внутрисоюзная концертная организация и борьба зарубежных гастролей.

Исходя из этого, справедливо вновь вернуть Большому театру его исключительное положение, в котором он пребывал до 1945 г. Начиная с этого времени к нему стали приравнивать некоторые другие театры, которые, получив равные с Большим театром права, не стали, однако, сами и половинно падать на дно Большого театра художественно-политических обязательств.

В результате Большому театру пали, пожалуй, а более беспомощно по сравнению с другими приравленными театральными и концертными организациями положение. Недаром, например, наблюдается тенденция к переходу артистов оркестра Большого театра в Госоркестр, где при одинаковой зарплате норма выступлений примерно в два раза выше.

В этой связи следует указать на очевидные несообразности в шкале заработной платы творческих работников Большого театра. Направлено, например, что оркестра зарплата в кордебалете ниже, чем в хоре, а у солистов балета ниже, чем у солистов оперы, чем более оркестра; ничем не оправдано, что половина из числа высококвалифицированных и опытных дирижеров получает зарплату более низкую, чем их подопечные — солисты группы оркестра (около 30 человек); или что ставка главного дирижера почти вдвое выше ставки главного режиссера, ставка которого в свою очередь выше ставки главного художника, и т. д. и т. п.

Согласно неопровержимо для оперно-балетных театров страны типовой штатному расписанию соотношение зарплат творческих коллективов построено по одному более правдивому принципу. Кстати, размер зарплат некоторых категорий ведущих творческих работников в других театрах (им. Кирова, им. Шеченко) зачастую отличается от такого же в Большом театре и не всегда в пользу последнего.



На генеральной репетиции оперы «Чю-Чю-Сан». На снимке (в центре) В. Горбунов — Бонза в сцене из первого акта.

Фото Б. Борисова.

Все это подтверждает необходимость упорядочения заработной платы и группы ведущих театральные и концертные организаций страны.

Возвращаясь к вопросу о численности производственно-творческих коллективов театра, следует напомнить, что при утверждении плана на 1966 год, предусматривавшего показ на сцене КДС двадцати оперных и балетных спектаклей Большого театра (вместе прежних 20 спектаклей и концертов театра), руководством Большого театра (на основе анализа предполагаемой репертуара) была определена потребность численности творческих коллективов, постановочной части и художественно-руководящего состава примерно на уровне периода нормальной деятельности основной сцены и Филиала (1954 г.).

Однако, несмотря на принципиальное согласие Министерства финансов, потребность в увеличении численности была удовлетворена лишь на одну треть — помешал привычный расчет норм, согласно которому творческие работники Большого театра в большинстве своем числились не заработной платой своих норм, а следовательно, театру надлежало увеличить число спектаклей преимущественно за счет имеющихся излишков.

КОЛИЧЕСТВО спектаклей в 1965 году на двух сценах было равно 50—52 против 60—64 в 1964 году, по репертуарной норме — КДС коренным образом отличается от репертуара бывшего Филиала. На сцене Филиала шли оперы и балеты, носившие, как правило, более камерный характер с общим числом участников порядка 30—50 человек; на сцене же КДС, за исключением исключения, идут традиционные спектакли с количеством участников от 200 до 350 человек. По сопоставлению с данными сопоставительных 20 ежесезонных спектаклей Большого театра на сцене КДС, по самым грубым подсчетам, эквивалентно в крайнем мере 100 (!) спектаклям на сцене бывшего Филиала.

Большому театру абсолютно необходимо иметь достаточное число артистов творческих коллективов и работников постановочной части для свободного осуществления всех возможных сочетаний репертуара на двух сценах. При нынешнем же положении основная сцена Большого театра будет все больше становиться как бы филиалом сцены Императорского театра. Ведь действительно, для того, чтобы дать возможность дважды раз в месяц показывать на сцене КДС оперы — «Октябрь», «Дон Карлос», «Руслан и Людмила», «Садко», «Князь Игорь»; балеты — «Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Раймонда» и еще другие столь же масштабные спектакли приходится в той же пропорции играть на сцене театра спек-

такли именно филейского типа. Дальше такое положение не может быть терпимо, ибо создается опасность растерять талантливейшие артистические кадры репертуар Большого театра — представляющую огромную ценность. А это неизбежно случится, если шедеврам оперного и балетного искусства (о которых идет речь) будут редко показываться на сцене Большого театра.

Для нормального разрешения данного вопроса следует увеличить число солистов оперы до 95—100 человек (в том числе 12—15 стажеров), хор — до 230 человек (учитывая масштабность спектаклей КДС), балет — до 280 человек (была в виду активизация гастрольных выездов), постановочную часть — до 460 человек, мимас — до 130 человек. Другие коллективы могут претерпеть сравнительно незначительные изменения, например сценико-духовой оркестр, который следует увеличить на 10 человек, доводя до численности периода работы с Филиалом.

Опыт прошлых лет показывает, что всякие полумеры в виде добавления нескольких десятков штатных единиц за все коллективы лишь вуалярируют бухгалтерию и тормозят решение коронного вопроса о приведении численности коллективов в соответствие с объемом и характером выполняемой работы. В потерял Филиала в театре было вновь проведено большое сокращение штатов, в расчете дальнейшей работы на одной лишь основной сцене. Когда же взамен ликвидированного Филиала появилась вторая сцена — КДС, то низкой плановой зависимости между количеством планируемых на каждый год оперных и балетных спектаклей и численности производственно-творческих коллективов театра не обходилось.

Так, ежемесячный план спектаклей Большого театра на сцене КДС составлял: в 1961 году — период оперы, в 1962 году — 8 спектаклей (из них 2—3 концерта), в 1963 году — 15 спектаклей (из них 3—4 концерта), в 1964 году — 20 спектаклей (из них 3—5 концертов), в 1965 году — 20 спектаклей (от замены части спектаклей концертами Большой театр с этого года отказался).

В настоящее время объем деятельности Большого театра (репертуар, количество спектаклей, производственная статистика, гастролы, длительность театрального сезона) несравним с с одним из крупнейших оперно-балетных театров мира. Тем более надо решить ряд коренных вопросов, могущих помочь нормализации его производственно-творческой работы.

(Окончание в следующем номере).



На прогонной репетиции оперы «Чю-Чю-Сан». На снимке: Т. Сорокина — Чю-Чю-Сан, Г. Андрюшенко — Пинкертон в сцене из первого акта. Фото Б. Борисова.