



«Поэма об Урале». Постановка Лосского Худ. Дубровин.

Они прежде всего в той системе взглядов на оперу как на феерично-помпезную зрелищность по преимуществу которая характеризует в значительной мере основную часть художественного руководства театра. Подобной концепцией в немалой степени обуславливается другое: формалистский характер преобладающего в практике театра творческого метода. Режиссер изобретает форму, максимально, как представляется ему, красивую, отвлеченно-красивую, а уж потом к ней приспособливает все остальные: идею, тенденцию, образ...

Подобный подход питается в очень большой мере той атмосферой художественной творческой замкнутости, которая окутывает в настоящее время Свердловский театр и из-за которой вся творческая работа в нем протекает без необходимого взаимообщения основных творческих кадров. Достаточно сказать, что единственно существующая в театре форма такого общения — это предварительные обсуждения макетов¹. Но не говоря уже об абсолютной недостаточности одной такой формы, она к тому же проводится театром таким образом, что вряд ли может оказать действительную помощь.

Что касается причин этой замкнутости, то они главным образом в характере и структуре руководства театра. Там нет принципиально-передового художественного руководства, регулирующего, направляющего и отвечающего за всю без исключения творческую жизнь театра. Дирекция же театра (в лице С. Г. Ходеса) проявляет в этих вопросах не всегда достаточную последовательность и независимость. Последнее положение, сугубо принципиальное, требует особого пояснения. Дело в том, что дирекция, ставя необычайно высоко ядро своих руководящих кадров, с исключительной тщательностью оберегает их авторитет. Это и понятно и вполне правильно: без такого отношения театр не может существовать. Но тут, к сожалению (как часто у нас случается), практика начинает давать такие отклонения и перегибы, которые скоро превращаются в свою же противоположность. Цена и оберегая авторитет специалиста, всячески к нему прислушиваясь и неизменно

руководясь его опытом, знаниями и указаниями, надо и то же время критически воспринимать его работу, не становясь на позиции слепого, безоговорочного признания его действий. В Свердловском же театре отсутствует умение сочетать обе эти равнонеобходимые стороны отношения к специалистам, там многое слишком мало подвергается оздоравливающему сомнению, а в тех редчайших случаях, когда таковое имеет место, оно делается с такой тончайшей «дипломатией» и якобы осторожностью (а на самом деле нерешительностью), что поправки теряют всякий реально-деловой смысл: становятся равносильными обходу или простому замалчиванию...

— Не перекрывает ли все это то хорошее, что имеет театр?

Конечно, нет! Перед нами в значительной своей части болезни роста театра, который вступает в самый ответственный и сложный период своей истории — период творческого самоопределения; недаром столь актуальной стала за последнее время для театра задача оформления, в виде особого документа, своей творческой платформы, как «программы действия» на пути к созданию собственного творческого лица. В такой период отклонения особенно возможны... Не в них основная опасность, она в другом — в недостаточно осознанном отношении театра к своим болезням и в далеко недостаточной решительности, с которой он предупреждает возможность перехода этих болезней в затяжной органический недуг. Отсюда сегодняшняя задача Свердловского театра — самым беспощадным образом покончить с творческой замкнутостью, неизбежно отрезлюющей путь к необходимой творческой критике и самокритике, бесповоротно отказаться от идейно-художественной терпимости, с корнем вырвать те зародыши самообольщения и вреднейшей самонадеянности, которые начинают за последнее время, на фоне многочисленных похвалений и «воздаяний», все больше и больше заражать само руководство театра...

Тогда — и только тогда — удастся развернуть настоящую (не на словах, а на деле) борьбу за идейную направленность и качество спектакля, за подлинную — органичную по всем ее частям — монументальность, обусловленную содержанием, идеями и стилевым характером музыкальной ткани произведения, за глубину образов, творимых не штампованными оперными певцами, а органически слитым с коллективом поющим актером, словом, за подлинный синтетический музыкальный спектакль... Тогда — и только тогда — эта борьба сможет быть доведена до полного своего завершения.

¹ Сезон 1932-33 г. знает только два случая обсуждения постановок после пьесы: «Четыре досюта» и «Ференджи». Первое обсуждение кончилось тем, что руководители спектакля меж собой перессорились, а поспешно указать на недостатки были сочтены за личных врагов постановщиков; назначенное было продолжение незаключившегося обсуждения так и не состоялось... Второй разбор «Ференджи» был солянкой совершенно неожиданно для самого театра и в силу особо складывшегося положения прошел столько же поверхностно, сколько и беспринципно.

ДЕК 1933

НА МЕСТАХ

СВЕРДЛОВСКИЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА

А. НОРБОН

Свердловский оперный театр, как его обычно называют, имеет довольно прочную репутацию в театральном мире Союза. Являясь «ведущим оперным предприятием по Уралу, он занимает в то же время одно из первых мест среди крупнейших оперно-балетных театров Союза» (из постановления ЦК рабис от 2 октября 1933 г.).

Значит ли сказанное, что в Свердловском оперном театре нет ничего плохого? Отнюдь! Тот же ЦК рабис, который признал за театром внушительный положительный опыт, не прошел и мимо его негативной стороны.

Задача настоящей статьи — дать на основе материалов, преимущественно из творческой жизни театра, картину наиболее существенных плюсов и минусов его на сегодняшний день.

Театр располагает репертуарным планом на два года вперед; в перспективе — более длительное планирование. В основу конкретного содержания плана легло требование высоты и идейно-художественного качества репертуарного материала, в частности, так называемого «наследия». Оперы выбирались, включались или отвергались, исходя преимущественно из этого критерия. При этом в отношении идейной стороны произведений театр понимал упомянутый критерий не как показатель степени непосредственной, так сказать, созвучности произведения нашей эпохе: такой подход был бы слишком упрощенным и не давал бы возможности установить ни на одной из старых опер... Критерий был в другом: насколько намеченное произведение социально значимо и характерно для эпохи, его породившей, и в какой мере материал, заключающийся в произведении, облегчает сценическое раскрытие изображаемой эпохи глазами нашей современности. Театр, таким образом, вместе с выбором репертуара, давал как бы некий принцип интерпретационной намечки: идти при сценической работе над произведением не по линии механического осовременивания материала, а по линии органического «разоблачения» его классовой сущности. Театр также пытался раздвинуть рамки обычного у нас (по неверию) понимания «наследия» как крайне ограниченного круга десятка-другого набивших оскомину старых произведений за счет пополнения его некоторыми из «новых старых» (если можно так выразиться) опер.

Одновременно театр сознательно пошел по линии расширения жанровых границ.

В итоге репертуар состоит сейчас из следующих произведений¹: «Сказка о царе Салтане» и «Снегурочка» Римского-Корсакова, «Лоэнгрин» Вагнера, «Фальстаф» Верди, «Свадьба Фигаро» Моцарта, «Русалка» Даргомыжского, «В долине» Д'Альбера, «Кармен» Бизе, «Сорокинская ярмарка», «Борис» и «Хованщина» Мусоргского, «Мадам Анго» Леккока, «Севильский цирюльник» и «Вильгельм Телль» Россини, «Четыре деспота» Вольф-Феррари.

В части советского репертуара Свердловский театр взял курс на возобновление, продолжение и углубление одной из своих знаменательнейших традиций, сделавшей его в свое время (1924—1930 гг.) самым активным в Союзе пропагандистом современной оперы. Говорим «возобновление», ибо за последние два года эта традиция заметно ослабла.

Тут особо стоит отметить деятельность театра по активизации процессов создания новой оперы, в частности упомянуть о специальных заказах уральским авторам произведений, насыщенных тематикой уральского же значения. В этом не было (необходимо расшифровать) намерения искусственно ограничить авторов узко местными темами. Подобный подход, помимо своей принципиальной неправильности, оказался бы еще и практически невыполнимым. Речь шла о другом построении сюжета, при котором исторические или современные проблемы разперты были бы на местном материале и в то же время оставались бы на высоте общих задач эпохи².

Вот как составлен современный раздел плана: помимо третьей год идущих «Декабристов» В. А. Золотарева, — «Беглец» Стрельникова, «Леди Макбет» Шостаковича и опера уральского композитора В. Н. Трамбицкого (либретто И. И. Келлера), под ориентировочным названием «Возмутители». Тема оперы драматический эпизод из эпохи деятельности фабрикантов Демидовых на Урале. Опера работает в самом тесном сотрудничестве с театром (предварительные беседы, читка и разбор либретто, прослушивание музыкальных отрывков по мере их сочинения, текущая творческая консультация, систематическая проверка выполнения предложенных коррективов и т. п.).

Заказана также новая опера Золотареву (либретто Ясиновского), автору «Декабристов».

В своем балетном репертуаре театр имеет: «Коппелию» Делиба, «Конька-Горбунка» Пуни, «Раймонду» Глазунова, «Карманьолу» Фемелиди, «Ференджи» Яновского и «Пламя Парижа» Асафьева. Последний балет включен вместо первоначально намеченных «Комедиантов» Глиера, которые будут осуществлены только в том случае, если театр сумеет осилить в течение намеченных «двух репертуарных лет» лишнюю против плана постановку. Тождественность тематики «Карманьолы» и «Пламени Парижа» театр не смущает, так как «Карманьола» не может быть отнесена к числу художественных удач театра, а потому долговечность ее на свердловской сцене более чем проблематична...

Театр поставил себе задачей создать в течение «двух ближайших репертуарных лет» и новую детскую оперу. Пока, однако, дело не пошло дальше очень предварительных и очень ориентировочных переговоров с известным детским автором С. Маршаком, который дал принципиальное согласие взяться за работу совместно с композитором В. А. Золотаревым.

Наряду с перечисленным, в театре есть еще другой, уже готовый и ныне идущий репертуар, значительнейшая часть которого сохраняется и впредь. Таким образом, полное репертуарное лицо Свердловского театра на 1933—1934 гг. представляется в следующем виде (не повторяем, разумеется, выше приводившихся названий): «Царская невеста» Римского-Корсакова, «Евгений Онегин» Чайковского, «Князь Игорь» Бородин, «Риголетто» и «Аида» Верди, «Паяцы» Леопольдо, «Дон-Кихот» (балет) Минкуса, «Лебединое озеро» Чайковского.

Репертуарный план прошел целую цепь проработок и обсуждений. На различных этапах этой проработки высказывались соображения о тех или иных недочетах плана. Приведем наиболее существенные из них:

1) на репертуаре в целом лежит печать недостаточности поисков, не изрыты как следует оперные портфели таких композиторов, как Винченцо Беллини, Обер, Берлиоз, Бетховен, Делиб, Керубини, Донизетти, Цезарь Кюи, Серов и др.;

2) следы некоторой недодуманности видны и в том, как представлены в репертуаре наиболее бесспорные авторы оперной литературы. Так, вряд ли наиболее характерной для Римского, как и наиболее ценной для зрителя является «Сказка о царе Салтане»; вместо «Лоэнгрин» Вагнера (оперы, которую все же более или менее знают), следовало бы дать «Риенци» или «Мейстерзингеров», никогда не шедших в Свердловске; «Русалку» следовало бы заменить «Каменным гостем» Даргомыжского и т. д.;

3) в репертуаре театра не отражена современная западноевропейская опера;

4) не видны попытки возобновить отдельные из наиболее удачных спектаклей прошлого («Валкирии» Вагнера, «Нерон» Рубинштейна); особенно же, так сказать, «старые советские оперы», — «Лед и сталь», «Северный ветер»;

5) слишком мало поставлены оперы мелодической насыщенности, в одинаковой мере желательные и для зрителя (в силу особой доходчивости этих опер) и для актеров (в силу обилия в них вокального материала для технического совершенствования).

Касаясь непосредственно-творческой деятельности театра, отметим прежде всего его установку на создание больш-

¹ Подчеркнуто в перечне то, что для Свердловска является «новым старым».

² Первый — в этом направлении — опыт демонстрировался в дни XV годовщины Октября, когда была поставлена одноактная опера Марча Фролова (либретто Ник. Христовова («Повесть об Урале»). Слабля в сюжетном отношении, оказывалась достаточно интересной своей музыкальной стороной.