

шого, крепкого, монументального спектакля. До настоящего времени театр этой задачи либо вовсе не ставил, либо ставил ее недостаточно устремленно и паниористо. Главенствовал всего чаще принцип «вокального гастролерства». Это не значит, что Свердловский театр не знал больших ценных спектаклей. Они были, но не они (в этом все дело) составляли преобладающую тенденцию театра и не к ним в первую очередь приучался свердловский зритель, продолжавший ходить преимущественно «на имя», «на голос», на певца...

Нельзя и сейчас считать эту ненормальность устраненной, однако, театр, как правило, ее всячески изживает, держа твердо курс на большой, крепкий, полноценный монументальный спектакль.

Однако — печать творческого однообразия лежит на ряде спектаклей театра, подменяющего монументальность утомляющей картинной величавостью. Взять для примера «Аиду», «Князя Игоря», «Сказку о царе Салтане», «Кармен»¹, из новых — «Фленго» и «Поэму об Урале» — 6 постановок В. А. Лосского. Разве есть что-нибудь общее, объединяющее, уравнивающее в характере перечисленных произведений? А между тем, если вдумчиво, критически рассмотреть их со сцены, то можно поразиться: это не 6 спектаклей с неопровержимо разными сюжетными линиями, музыкальными партитурами, стилями, ритмами, темпами и пр., а всего-навсего один, который показывается под разными названиями в виде отдельных, продолжительностью в вечер, частей.

Почему так происходит? Потому, что из спектаклей резко выпирает одинаковость постановочно-оформительных подходов и методов, одинаковость, выражающаяся в той доминанте «богатства», внешне-зрелищной пышности, количества, что так нераздельно владевает в перечисленных спектаклях в ущерб их идейно-внутренней развернутости. Слов нет, режиссер всячески старается акцентировать те моменты, которые могли бы, по его мнению, наиболее остро выявить социально-классовые основы эпохи и развивающегося на его фоне действия. В «Игоре» он пытается противопоставить, в целях подчеркивания моментов классового расслоения того времени, «боярскую» часть действующих лиц — «сермяжной челяди», так сказать, народу. В «Салтане» его устремления направлены на максимально-рельефное противопоставление двух разносущих государств и двух столь же разносущих правителей этих государств. В «Кармен» он пытается снять ярлык вульгарно-опереточной закоренелости, десятилетиями закрепленной за сценической интерпретацией этой оперы, поднять ее трагедийно-психологическую сторону и т. д. и т. д. Однако все эти крайне положительные намерения непрерывно размельчаются, расплываются, растекаются, как только выпадают вынесены режиссером на сцену: идея тонет в море бутафорского блеска, роскоши и конфетной красоты.

Другим симптомом констатированного творческого однообразия является неизменный трафарет в управлении сценическими массами. Это всегда колоссальная, в несколько сот человек, сценическая армия, двигающаяся и действующая как технически совершенные механизмы-автоматы по мастерски разработанным рисункам и линиям, повсегда с убийственно одинаковой симметрией размещения и феерично-аффектным («ах, как красиво!») единообразным движением... Такая масса, нет сомнения, производит большое впечатление, когда видишь ее впервые, но она же неизбежно притупляет восприимчивость, когда начинает повторять свой сценический кругооборот по несколько раз в вечер, а уж наверняка лишается всей силы своего первоначального воздействия, когда показывается неотступно от спектакля в спектакль. Бессильной остается перед подобной неизбежностью и та исключительно высокая, почти совершенная техника, с которой оформляет сцену режиссер В. А. Лосский. По существу все определяется преимущественно метражем блестяще-цветистых материй, силой сказочно-пестрящего светового цвета, прожекторов и количеством механизированно действующих на сцене людей.

Надо ли особо говорить с тем, что сказанное влечет за собой, так сказать, дуализм зрительского восприятия, являющегося непреодолимой помехой на пути к подлинно полному «уразумению» и «учувствованию» спектакля: внимание зрителя-слушателя, вместо того, чтобы быть захваченным всем комплексом органически объединенных и взаимоусиливающих средств театральной выразительности, разбивается — зритель то слушает, то смотрит, то просто устаёт от обилия сценических эффектов и нагроможденностей, и вследствие этого теряет ведущую нить спектакля.

Необходимо оговориться. Наши высказывания относятся преимущественно к режиссерски-постановочной, сценической стороне вышеприведенных спектаклей, меньше всего — к музыкальной. Последняя (дирижер А. М. Пазовский) стоит, как правило, на огромной высоте, готовой выдержать самую углубленно-строгую творческую критику. Но как раз в свете этого обстоятельства выступают еще рельефнее общие недочеты, делающие ощутительнее разрыв между подлинно — всегда по-своему звучащей — монументальностью музыкальной партитуры спектакля и другой, сплошь рядом псевдомонументальной сценической ее стороной...

Выше мы указывали на наличие попыток социально-классового осмысления тех или других моментов в отдельных постановках В. А. Лосского. Следует расширить эту констатацию указанием на то, что в отношении творческой практики театра в целом речь идет о системе подобных попыток, направленной к разрешению проблемы нового раскрытия классики, о системе, которая вошла, так сказать, органической необходимостью во все творческое существо Свердловского театра; нет почти ни одной новой работы, которая не ставила бы перед собой этой задачи и так или иначе ее бы не разрешала.

Сам по себе этот факт надо расценивать как безусловное достижение, особенно в свете прошлой деятельности театра, когда аналогичные попытки носили не более как случайный характер, а в основном ограничивались добросовестным, «без мудрствования лукавого», показом классики. Анализируя же качественную эффективность данного факта, мы снова наталкиваемся на «но», заставляющее нас остановиться, «насторожить» сам театр. Это «но» — опасность примитивизма и упрощенчества, граничащих сплошь да рядом с идейной и художественно-идеологической вульгаризацией. Свое наиболее преобладающее и полное выражение эта опасность находит в работах режиссера С. Д. Масловской и режиссера-балетмейстера М. Ф. Моисеева.

«Ведущий» симптом болезни — явная поверхностность в подходе к раскрытию социальной сущности осуществляемых произведений. Прямыми спутниками этого «ведущего» симптома следуют:

а) механическое акцентирование чисто внешних сторон произведения — спектакля, вместо подлинно убедительного истолкования текста — музыки, серьезной продуманной работы над образом и по-настоящему осмысленной организации всего окружения и жизни на сцене;

б) неизменное выпячивание десятков самодепеющих деталей без ясной идейно-целевой направленности, вне общей концепции спектакля — произведения в целом;

в) скатывание на путь «ураганной» схематизации в соединении с напускным пафосом раздражающей лжеревольюционности.

В итоге недопустимая, под маркой новаторства, подмена толкования произведения идейно-художественным оплошанием его плохо скрытым видом приспособленчества...

Примеры? За ними далеко не ходить! В «Евгении Онегине», скажем, функции «критического осмысления» и «преодоления» исполняют, по воле режиссера, две огромных солдатских фигуры! Стоят они в течение всех актов, ничем и ни в какой мере с последними не связаны и, очевидно, симболизируют собой фон, на котором разворачивается действие «Онегина», — мрачную эпоху царизма. Ларина, как известно, помещица, и быть ей, конечно, полагается эксплуататоршей, необходимо, следовательно, выявить ее эксплуататорски-классовую природу. На выручку приходят возвращающиеся с полевых работ крестьяне, которых режиссер незамедлительно использует для того, чтобы сделать их предметом пренебрежительного к себе отношения со стороны помещицы. Пара-другая «брезгливо-высокомерных жестов да несколько таких же гримас» должны, оказывается, осуществлять «классовые задания» режиссерской интерпретации оперы (при полной, что всего замечательнее, интерпретационной нетронутости остальных из основных образов)...

Другой пример: третье действие «Травиаты» переносится из квартиры Флоры в казино, в котором за игорным столом и действует персонаж вердиевской оперы. Казино, конечно, западноевропейское (тут и аристократы, и артисты, и доктора, и военные, и много всяких иных званий и положений), все, понятно, ужасно глупые (чего стоит, к примеру, один барон, переряженный в солдафона), только и знающие, что «прожигать, разлагаясь, жизнь!» Обозначать же все это должно «опыт» «идеологизации» и «современизации» старой оперы...

Еще пример: к «Паяцам» присочинен пролог, в котором — в тонах «высоченной» риторики и пафоса — объясняется, сколь велика разница между старым временем, когда надо

¹ О «Кармен» мы судим по целому ряду репетиций, виденных нами в последние дни перед премьерой.

было доказывать, что «и актеры — люди», и пышным, когда сама постановка такого вопроса может вызвать разве только улыбку. Так как в странах капитала положение актера все же еще крайне скверное, то пролог обращается ко всем «нашим зарубежным коллегам» с призывом последовать примеру Страны советов. Читаемый перед началом спектакля специально введенным исполнителем пролог имеет своим назначением «диалектическое раскрытие образов» в опере Леонковалло¹.

Не менее убедительный пример налицо и в балете «Ференджи»: в строгую перемежку с должествующими быть противными фокстротами, чарльстонами и танго в исполнении злодеев-эксплуататоров из англичан, надвигается «революция» в Индии, причем почти единственными сценическими проявлениями «нафоса» этого «революционного» движения оказываются мастерски изображенные избиения заговорщиков и бесподобно «играющая» пара неумных пулеметов «на базе сплошной» беготни и суеты всех действующих на сцене лиц и масс!

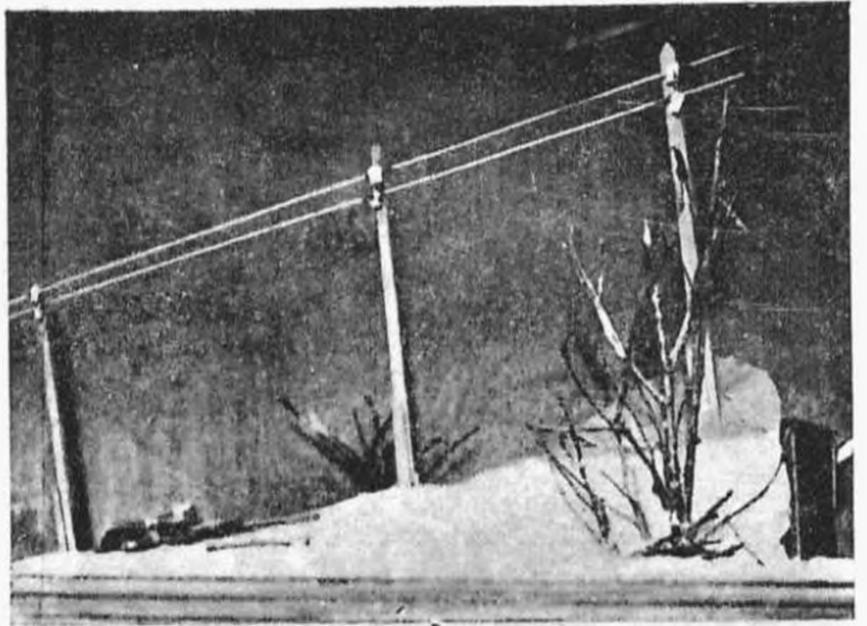
Нужны ли дальнейшие иллюстрации? Полагаем, и так все достаточно ясно: налицо большая опасность, и театру есть над чем призадуматься...

Картина основных творческих дефектов театра осталась бы далеко не полной, если бы мы не остановились еще на одном, чрезвычайно угрожающем и по существу всем предыдущим обусловленном явлении — на проблеме актера.

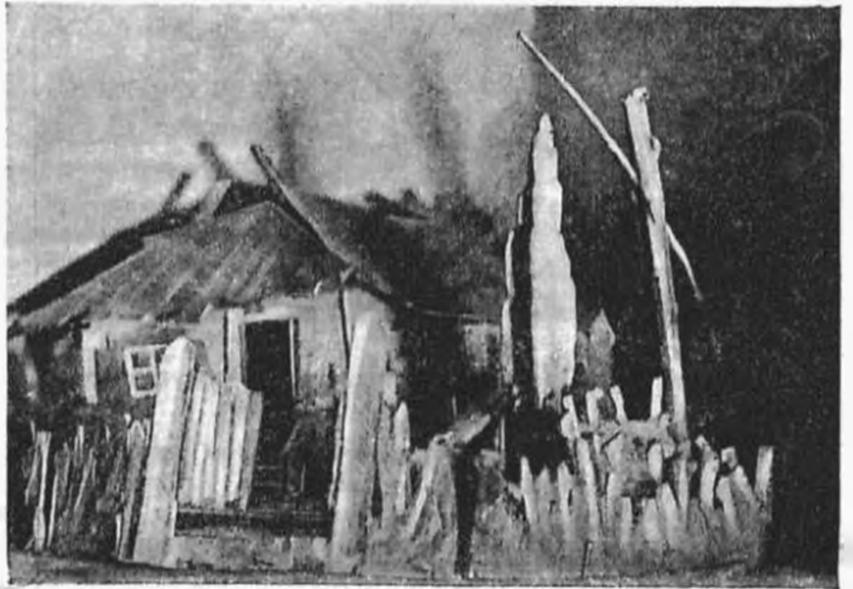
Первая (и коренная) ошибка театра — недооценка актера как основной творческой силы, недооценка его ведущего значения в общей творческой системе театра. Актер нередко низводится до положения чуть ли не второстепенного компонента, делается подчас подлинной жертвой материально-пещного окружения спектакля: декораций, костюмов, света и проч. Часто оказывается, что актеру, на которого как на обладателя целого ряда специфических средств актерской выразительности падает главная тяжесть интерпретации и донесения до зрителей образа и определенных идей, втому актеру в Свердловском театре играть негде (до того порой бывает тесно на сцене от невероятного количества задников, станков, занавесей, лестниц, верев, разного вида «небоскребов»), играть невозможно (до того порой актер бывает скован тяжеловеснейшими в своей пышности костюмами и прочими на эффект рассчитанными атрибутами). Непреодоленным примером подобного — во имя оперно-пампучной монументальности — «заклания» актера может служить «Салтан». В этом спектакле (который, кстати сказать, дирекция столь же несерьезно, сколь и неосторожно, специальным приказом оценила как «ятапный») все точно нарочно сделано так, чтобы актеру было как можно неудобней, а зрителю как можно меньше дела до него. Слушаешь, смотришь, а сам не перестаешь все время отвлекаться в поисках того, кто и где в каждую данную минуту по ходу действия поет, играет. Ищешь и не сразу находишь: до того неутомимо пролодится тут же, на глазах у зрителя, убийство актера целым арсеналом тщательно построенных фейерверков на фесерии а ля Лентовский, где пестро-цветные декорации, пудовые парчевые костюмы, мишурно-богатые аксессуары принимают характер самоудовлетворяющей и притом ведущей силы.

Сказанным определяется в значительной мере и то, как идет в Свердловском театре работа с актером. Львиная доля премени, энергии и указаний тратится режиссером либо (как у Лосского) на «приучение», приспособление актера к нагроможденностям окружающей сценической среды, и в равной мере на преодоление отдельных технических трудностей актерского мастерства, либо (как у Масловской и Монсеена) на установление ограниченного круга мизансцен (обычно самых примитивных и очень часто достаточно алогичных) и на обработку отдельных внешнетехнических деталей (в большинстве с точки зрения образа как целого даже и неважных).

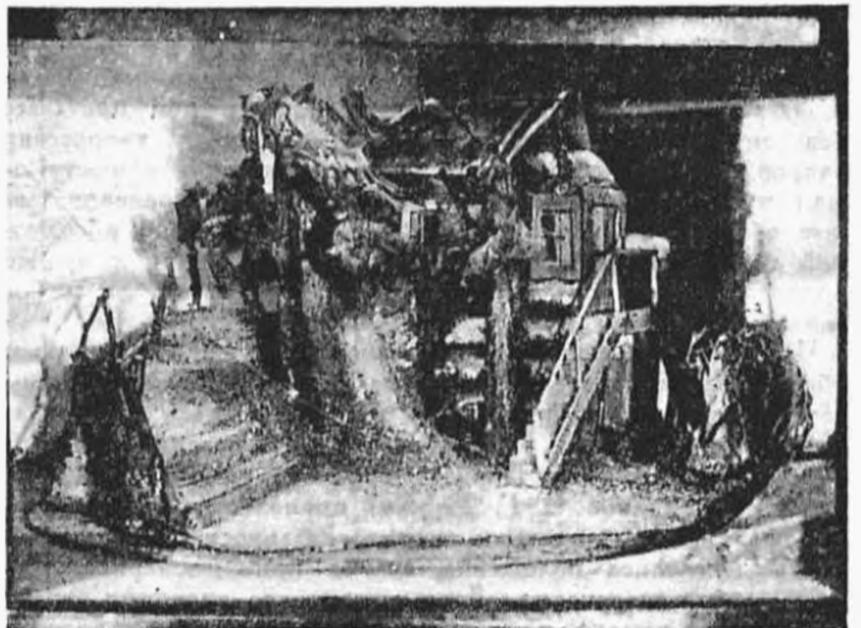
При этом, если в первом случае (у Лосского) мы всегда наблюдаем колоссальную организованность в работе, заранее установленную и строго проводящуюся плановость, очень высокий класс технического мастерства, сообщаемого актерам путем столько же совершенного показа, то во втором случае (у Масловской, Монсеена) наоборот, всегда бросаются в глаза значительная неорганизованность, система «случайностей», большая техническая слабость. Тут, под прикрытием внешне звучного лозунга «свободы актерского творчества», зачастую проводится принцип «проявления актерского творчества»... Что же касается подлинной углубленности работы над образом на основе тщательного



«Лед и сталь». Свердловский театр оперы и балета. Постановка Радова. Худ. Константиновский и Бауруин



«Борис Годунов». Свердловский театр оперы и балета. Постановка Лосского. Художник Дубровин



«Русалка». Постановка Масловской. Художник Дубровин

анализа и вскрытия тексто-музыки, когда техника определяется характером интерпретации внутреннего существа произведения в целом, то такой работы в Свердловском театре очень мало. Это не значит, что там нет хорошо сделанных образов: они имеются, но в большинстве случаев обуславливаются не художественной системой театра, а преимущественно индивидуальными особенностями отдельных наиболее передовых актеров труппы.

В чем причины тех отклонений, которые мы констатируем в художественно-творческом бытии Свердловского оперно-балетного театра?

¹ Пролог просуществовал больше года и лишь недавно, после очень долгих усилий и воздействий, театром снят.