

О «СПЕКТАКЛЯХ-ПРАЗДНИКАХ»

Ю. ЗАВАДСКИЙ,

народный артист СССР, главный режиссер
академического театра имени Моссовета

Несколько десятилетий назад Мельпомена и Талия — добрые музы театра, красивые и нестареющие, — как пристало богиням — еще не слишком верили в силу вновь объявившихся соперниц, рожденных техническим Двадцатым веком. Но уже тогда возник разговор об усталости классической оперы и о необходимости искать новое сочетание драматической игры и музыки в сценическом представлении.

Полотняный экран еще оставался Великим Немым, а голубые экраны снились лишь фантазерам. Но неожиданно и смело, внося лукавое озорство народного балагана в тончайше продуманную психологическую систему сценического переживания, возникла на подмостках сказочная Принцесса Турандот, вызванная к жизни Евгением Вахтанговым. И позвала к режиссерским открытиям и

убеждала самым примером своим, что театр не должен, не может больше оставаться только чисто драматическим или чисто музыкальным.

Синтеза драматического театра и музыки, возведенного в сценический принцип, как такового еще не существовало. Но идея витала в воздухе.

Идея эта была возведена в принцип, даже в палеце от всех зол, когда выросли кино и телевидение.

Вот тут и вспомнила Талия — муза комедии — о своей уже было намечавшейся дружбе с Евтерпой — музой лирической поэзии и музыки.

В нашей стране острая схватка между «живым» театром и его «мертвыми» двойниками, пожалуй, не состоялась. Растущий интерес зрителей к искусству, растущие ряды зрителей (в связи с быстрым повышением уровня жизни и в том числе культурного уровня всего народа) сами собой предотвратили кризис.

Но у нас достаточно ясно встала на повестку дня проблема репертуара и повышения театрального мастерства. Мы действительно заговорили о поре новых режиссерских открытий.

Необходимость сосуществования театра с кино и телевидением помогала кристаллизации на сценах сугубо и подчеркнуто театральных форм, одной из которых стали «праздничные спектакли». В них правомочными компонентами вошли пение, танец.

Однако пора уже объяснить поподробнее и, оговорившись об условности терминологии, провести грани размежевания между той формой, под которой мы понимаем «чисто драматический спектакль», и той, что

мы называем «спектаклем-праздником».

Если чисто драматический спектакль внутренне не музыкален, если номера — песни, танцы — «набраны» случайно или даже заказаны были специально к данной пьесе, но являются разнохарактерными, спектакль может называться «музыкальным», но без притязания на истинную музыкальность театрального спектакля.

Для осуществления истинно театрального синтеза драматического спектакля и музыки необходимо обладать вкусом к театру и чувством театра, любовью и верой в музыку, песню и танец. Я знаю попытки спрещивания «современной» атональной музыки и драматических водевильчиков. Их делали в надежде привлечь зрителя, но под занавес наступал очередной провал.

У Вахтангова музыкальными были и те его спектакли, в которых музыки в прямом смысле этого слова не было. Его «Чудо святого Антония» и «Свадьба» (по Чехову) были насквозь музыкальны. Это звучит парадоксально. Но, в сущности, никакого парадокса тут нет. Ведь говорим же мы о музыкальности, скажем, лирических стихов (настоящих стихов, а не «рифмовок»), и не возникает никаких недоуменных вопросов.

Именно внутренняя музыкальность, гармоничность и особая внутренняя ритмизированность определяют тот фундамент сложной постройки «спектакля-праздника», который дает затем возможность режиссеру органично вводить в него и танцы, и хордебалет, и оркестр, не разрушая искусства именно театра и не превращая театр в оперетту.

Я помню спектакли Вахтангова, особенно «Гадибук», в основу которого были положены скорбные и страстные темы, мелодии и ритмы еврейской музыки. Музыкальными были и спектакли Станиславского, такие, как «Горячее сердце» или «Свадьба Фигаро», и, конечно, лучшие спектакли Всеволода Мейерхольда. И если я заговорил о режиссерах, чувствующих музыку, то нельзя не сказать и о композиторах, чувствующих театр.

Мне пришлось встретиться со многими, уже теперь знаменитыми советскими композиторами в ряде спектаклей. Но я хочу остановиться на встречах в театре с Арамом Хачатуряном.

Постановщик «Короля Лира» в нашем театре Ирина Анисимова-Вульф получила согласие композитора участвовать в создании спектакля. Время шло, но Хачатурян был чрезвычайно занят. Режиссеру срочно пришлось вводить как бы «условную музыку» в тех местах, где она считала это необходимым. Когда Хачатурян пришел на репетицию и ему был показан спектакль с этой случайной, временной музыкой, он понял, чего от композитора хочет постановщик, и, увлекшись режиссерским замыслом, заперся на 2—3 недели, написав великолепную музыку к спектаклю, которая вошла в него необычайно органично и придала ему целостность и силу.

И еще об одной аксиоме. Пустое содержание никогда не даст блестящей формы. И какие бы принципы подхода к спектаклю ни были у режиссера, ему не создать «спектакля-праздника», если этой праздничности нет в содержании пьесы.

В короткой статье, естественно, я лишь поверхностно коснулся вопроса, который на самом деле в огромной степени занимает мое внимание, но, может быть, это поможет обмену мнениями по одному из, если хотите, решающих вопросов режиссерской культуры театра.

(АПН).