

ТЕАТР О «СПЕКТАКЛЯХ-ПРАЗДНИКАХ»

Дагестанская правда
г. Махач-Кала

14 АПР 1964

НЕСКОЛЬКО десятилетий и й назад Мельпомена и Таллиа — добрые музы театра, красивые и пестреющие — как пристало богиням — еще не слишком верили в силу вновь объявившихся соперниц, рожденных техническим Двадцатым веком. Но уже тогда возник разговор об устарелости 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, вносил лукавое озерство народного балагана в тончайше продуманную психологическую систему сценического переживания, возникла на подмостках сказочная Принцесса Турандот, вызванная к жизни Евгением Вахтанговым. И позволяла к режиссерским открытиям и убеждала самым примером своим, что театр не должен, не может больше оставаться только чисто драматическим или чисто музыкальным.

Синтеза драматического те-

атра и музыки, возведенного в сценический принцип, как такового еще не существовало. Но идея витала в воздухе. И время неминуемо должно было ее призвать.

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

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

В театрах США расцвели «мюзикалы» (даже термин специальный появился на

свет), оттеснившие «стрейт-плэй» (чисто драматические спектакли).

У нас, в СССР, 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, который неминуемо бы разразился в любом другом случае.

Но у нас достаточно ясно встала на повестку дня проблема репертуара и повыше-

ния театрального мастерства. Но и у нас настоятельно заговорили о поре новых режиссерских открытий.

Необходимость сосуществования театра с кино и телевидением помогала кристаллизации на сценах сугубо и подчеркнута театральные формы. одной из которых стали «праздничные спектакли». В них правомочными компонентами вошли пение, танец. Наверно, у разных режиссеров представление о «спектакле-празднике» довольно разное. Но насколько я могу судить, своего пути в этом направлении ищут и Рубен Симонов, и Николай Охлопков, и Николай Акимов, и многие молодые режиссеры.

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», или каким-то подобным термином. Во-первых, даже американский «мюзикл» (наиболее близкий из всех родственных типов спектакля к оперетте) — все-таки никак не оперетта и не ее модификация.

Во-вторых, драматический спектакль, в который введены песни и танцы, опять-таки никак не «праздничный спектакль» и не «мюзикл».

Если чисто драматический спектакль внутренне не музыкален, если номера — пес-

ни, танцы — «набраны» случайно или даже заказаны были специально к данной пьесе, но являются разрозненными — 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 сращивания «современной» атональной музыки и драматических подвильячков. Их делали в надежде привлечь зрителя, но под занавес наступал очередной провал.

В пятидесятые годы шел спектакль «Айра», где буффонада и героизм, гротеск, каскадность, переодевание во время действия были «приподняты» высокими монологами. Авторы хотели высокого уровня спектакля, но получилась слащавая эклектика. И пьеса талантливых актеров, ни роскошные декорации, ни кордебалет не в силах были спасти спектакль от провала.

Образцов подобного подмания музыкальности драматического спектакля можно привести множество.

И, напротив, у Вахтангова музыкальными были и те его спектакли, в которых музыка в прямом смысле этого слова не было. Его «Чудо святого Антония» и «Свадьба» (по Чехову) были пьесами музыкальными. 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 педоуменных вопросов. И, кстати, еще древние греки сделали в своих прекрасных мифах златокудрую Евтерпу одновременно музой музыки и лирической поэзии.

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

Я помню спектакли Вахтангова, особенно «Гадзидук», 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. Это был огромный мастер, огромный художник с поразительным чувством музыкальности театрального искусства. И если я заговорил о режиссерах, чувствующих музыку, то нельзя не сказать и о композиторах, чувствующих театр.

Мне пришлось встретиться с многими, уже теперь знаменитыми советскими композиторами в ряде спектаклей. Но я хочу остановиться на встречах в театре с Арамом Хачатуряном. На мой взгляд, это самый разительный случай, когда из обычного студийного аккомпаниатора родился композитор.

Хачатурян по-настоящему любит и чувствует театр, и он сам не раз говорил о том,

какое огромное значение имела его первая встреча с театром в молодой студии, которой я руководил. Почти еще мальчик, на уроках сценической импровизации Арам Ильич тогда впервые почувствовал вкус к театру к сочинению музыки.

Постановщик «Короля Лира» в нашем театре Ирина Аписимова 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 считалась 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.

И еще об одной аксиоме. Пустое содержание никогда не даст блестящей формы. И какие бы принципы подхода к спектаклю не были у режиссера, ему не создать «спектакля-праздника», если этой праздничности нет в содержании пьесы. Причем, праздничность надо понимать не примитивно, но в возрожденческом толковании — как праздник души человека, сталкивающегося с большими мыслями, идеями, переживаниями.

Народный артист СССР, главный режиссер театра имени Моссовета Юрий Завадский